



HAL
open science

Imaginaire de la psychose.

Jocelyn Dupont

► **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. Imaginaire de la psychose. : Récits gothiques et psychopathologiques dans la littérature et le cinéma anglo-américains.. Sciences de l'Homme et Société. Université de Perpignan Via Domitia, 2024. tel-04511674

HAL Id: tel-04511674

<https://hal.science/tel-04511674>

Submitted on 19 Mar 2024

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.

Jocelyn Dupont. Maître de conférences en études anglophones, UPVD

**Synthèse des travaux : Imaginaires de la psychose.
Récits gothiques et psychopathologiques dans la
littérature et le cinéma anglo-américains.**

Présentée en vue de la préparation au diplôme d'Habilitation à Diriger des Recherches

**Ecole doctorale 544 Inter-Med, Université de Perpignan
11/12/2023**

Je remercie Nathalie Solomon, amie et collègue, sans qui cette synthèse n'aurait jamais vu le jour.

Ces travaux de synthèse sont dédiés à la mémoire de Josiane Paccaud-Huguet, professeure de littérature britannique à l'Université Lyon 2 et psychanalyste, décédée à la fin de l'été 2023, pour les lumières souvent noires mais bien réelles qu'elle a su m'aider à braquer sur la littérature.

TABLE DES MATIERES

Préambule.....	5
Introduction.....	10
1. Généalogie d'une carrière.....	10
2. Des deux côtés de l'Atlantique.....	13
3. Abysses et délices de la psyché.....	17
Chapitre 1 : Modalités et mutabilités du gothique.....	20
1.1 Gothique, néo-gothique et <i>not-so gothic</i>	20
1.2 Le gothique internalisé et l'étrangeté psychique.....	22
1.3 Gothique psychotique et écriture fantastique.....	24
1.4 Récits gothiques et narrations falsifiantes.....	26
1.5 (Néo)gothique et (néo)grotesque.....	32
Chapitre 2 : Pluriels intertextuels.....	36
2.1 Pastiches et parodies.....	36
2.2 Essais d'intertextualité sylleptique.....	40
2.3 Du côté de chez Poe.....	43
2.4 Conclusion partielle.....	47

Chapitre 3 : Cinéma, autorité, folie.....	48
3.1 L'angliciste fait son cinéma.....	48
3.2 Stanley Kubrick : l'auteur en majesté.....	50
3.3 Signatures cinématographiques.....	54
3.4 Peur, folie, images.....	59
Chapitre 4 : Psychanalyse(s).....	68
4.1 Réticences et inter-dit.....	68
4.2 Jeux de désir et logiques fantasmatiques.....	72
4.3 Approcher la psychose.....	75
Chapitre 5 : La question du trauma.....	80
5.1 (Traumatiques).....	82
5.2 Le 11 septembre 2001 : événement et représentations.....	85
5.3 Trauma, cinéma, Coppola.....	89
5.4 Georges Bataille, <i>Hiroshima</i> et le trauma comme « hétérologie ».....	91
CONCLUSION.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	100

- *They told me that you had gone insane and your methods were unsound.*
- *Are my methods unsound?*
- *I don't see any method at all, Sir.*

F. Ford Coppola, *Apocalypse Now*¹.

Préambule

Ma carrière d'enseignant-chercheur en études anglophones au sein de la 11^{ème} section du Conseil National des Universités, débutée à la fin de la première décennie des années 2000, se situe à la croisée de plusieurs sous-domaines : d'une part, la littérature dite « gothique », surtout dans ses dimensions contemporaines, abordée au prisme des théories de l'intertextualité et, d'autre part, les études cinématographiques, plus précisément leur dimension esthétique et poétique, où le film est considéré comme un texte, c'est-à-dire comme une structure signifiante capable d'effets singuliers, invitant, par la mobilisation de l'intellect et de l'imaginaire du lecteur ou spectateur, à une lecture elle aussi productrice de sens. Ce décodage sémiotique fécond permet une compréhension plus juste non seulement des mécanismes prévalant à l'élaboration d'artefacts littéraires ou cinématographiques, mais aussi des effets de subjectivité mis en branle par le processus créatif. A ces deux piliers majeurs qui sont à la base de mes productions scientifiques à ce jour (rassemblant une plus d'une quarantaine d'articles ou chapitres d'ouvrage ainsi que la direction et co-direction de huit volumes collectifs ou recueils de textes) il faut ajouter aussi des éléments de réflexion intermédiaire, notamment pour ce qui concerne l'adaptation cinématographique de textes littéraires. Plus récemment, s'est opérée une inflexion vers la question du désordre psychique et ses manifestations textuelles, dont la littérature et le cinéma sont des véhicules privilégiés. Depuis le milieu des années 2010, je m'intéresse précisément à la question des rapports entre textualité et psychopathologie dans le champ du cinéma de fiction,

¹ Scénario original de John Milius, adapté de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899).

principalement anglophone, même s'il est bien évident que la folie n'est pas l'apanage du monde britannique ou états-unien et que, de fait, plusieurs productions filmiques émanant d'autres horizons culturels ont pu émailler aussi mon parcours.

Si la question de « la folie » n'est guère nouvelle et qu'elle a pu fasciner de nombreux écrivains, fous ou sains d'esprit, au moins depuis la période romantique, la maladie mentale en tant qu'édifice discursif paradoxal occupe quant à elle les chercheurs en sciences humaines et sociales depuis plus d'un demi-siècle, notamment depuis 1961, date de la première publication de *l'Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault, penseur dont on sait qu'il est devenu depuis l'une des figures tutélaires de la *French Theory* dans le monde anglo-américain et dont, qu'on le veuille ou non, nous autres universitaires spécialistes d'« études anglophones » sommes les vecteurs inversés par des effets de circulation intellectuelle transatlantiques.

Dans les pages qui suivent, je détaille la manière dont un intérêt initialement localisé dans les effets sidérants d'imaginaires apocalyptiques tels qu'on les trouve, par exemple, dans les contes d'Edgar Poe ou, plus près de nous, dans les récits calibrés de Patrick McGrath ou encore dans les envolées délirantes des narrateurs de Chuck Palahniuk, s'est progressivement mué en une pensée universitaire plus complexe, gouvernée simultanément par la tentation de l'excès et par la possibilité d'une ouverture à l'écoute d'une parole impossible : celle qui surgit des déchirures les plus violentes de la psyché (trauma, psychose, délire). Cette parole algique invite à recourir à la fiction pour trouver, au cœur de l'altérité la plus radicale, une voie d'accès à ce qui pourrait être qualifié « d'imaginaires de la psychose » porteurs d'une certaine « vérité du délire ou de la hantise² » dont les récits psychopathologiques, à la lisière du gothique et d'une certaine idée du fantastique (nous y reviendrons), sont sans doute les meilleurs véhicules. Ce qui m'importe en tant que chercheur, c'est moins de tenter de circonscrire le *locus* de cette vérité que de comprendre comment il peut y avoir dans la fréquentation imaginaire des spectres, de la hantise et de l'hallucination, quelque effet d'

² Jacques Derrida. *Mal d'archives*. (1995) Paris, Galilée 2008, p. 136

invraisemblable vérité, cet effet de « vréel », comme l'écrivait Julia Kristeva³ avant Derrida, permettant, par l'entremise de la représentation fictionnelle, de trouver des moyens littéraires ou cinématographiques par lesquels s'articulent des plongeurs spectaculaires dans l'altérité radicale de la folie, inquiétante, étrangère, *unheimlich*, « hétérologique ».

Le nœud problématique de ma recherche se situe ainsi à mi-chemin entre un travail de questionnement analytique de la psychose par le truchement des textes de fiction (littéraires et filmiques) et une interrogation sur les modalités de ce qui constitue « le fantastique », qui à mes yeux n'est nullement réductible à la suspicion du surnaturel, mais doit plutôt s'entendre comme un travail de subversion du réel par les moyens dont il dispose pour se questionner dans sa soi-disant stabilité ontologique. A ce titre, le cinéma de fiction, art de l'illusion, de la projection fantasmagorique et de l'anamorphose, est le mieux à même de rendre sensible ce vacillement, cette incertitude dont fait mention Alain Badiou quand il écrit que le cinéma sait « rendre visiblement incertaine la certitude du visible, [ou] encore : d'imager que l'image n'est qu'un semblant, voire un semblant d'image⁴. » Au même titre – voire plus encore – que la littérature qui, comme l'a bien montré Shoshana Felman, est un lieu privilégié, un lieu de rencontre où il est possible de « parler *sur* la folie et parler la folie⁵ », le cinéma permet d'aborder la folie par des formes, un rythme et une dynamique qui lui sont propres. Cerner et mieux comprendre l'ensemble de ces modalités est ce qui constitue à ce jour, je pense, la plus grande originalité de mon travail de chercheur, à l'intersection entre études littéraires, filmiques, psychanalyse et psychiatrie. Je crois aussi qu'une telle recherche n'aurait pas été possible hors de ma situation précise d'angliciste dans le champ universitaire français car cette situation implique, précisément, un décalage permanent entre la langue de l'U/un et la langue de l'A/autre, une *différance* dans le champ de la pensée qui est bien ce « défaut de traduction » dont fait mention Felman quand elle écrit que :

³ Julia Kristeva (dir.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*. Paris, Seuil, 1979, p. 11

⁴ Alain Badiou, *Cinéma*, p. 306

⁵ Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 14

Il s'agit, en passant d'une langue à l'autre, en franchissant la limite entre langues, non pas tant (et non pas simplement) de traduire, que de se traduire à l'altérité des langues. Parler de la folie, c'est parler de la différence entre langues⁶.

C'est ainsi que la traduction, que j'ai pu pratiquer dans le cadre de mon travail, dans ses marges, et qu'il me faut toujours continuer de pratiquer, ne serait-ce que par nécessité professionnelle interlinguistique, a joué, je le crois, un rôle fondamental dans la structuration de ma pensée de chercheur.

Fort de plus d'une douzaine d'années d'expérience en tant que maître de conférences, organisateur de plusieurs événements scientifiques allant de la simple journée d'études au congrès national de l'association française d'études américaines (AFEA) dont j'ai par ailleurs été secrétaire général de 2012 à 2015, je pense pouvoir affirmer sans peine que je suis tout à fait capable de concevoir, de diriger et d'animer un projet de recherche en autonomie. En l'état, il m'apparaît comme une évidence que le champ des humanités médicales, riche en sociologues, historiens et philosophes⁷, manque cruellement, *a fortiori* en France, d'un travail de recherche solide sur le rapport que les images-mouvements, documentaires ou fictionnelles, peuvent établir avec un travail plus directement « médical » dans le champ de la psychologie clinique et de la psychiatrie. Si des événements comme le festival *Rendez-Vous with Madness* de Toronto, les journées *Cinéma et Psychiatrie* de Lyon ou les rencontres *MédiaPsyVidéo* en santé mentale de la Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris, réunissant spécialistes de cinéma et de santé mentale constituent des rendez-vous réguliers au cours desquels s'effectuent des transferts de connaissance et d'expertises enrichissants pour chacune des parties concernées ainsi que pour le public, il me semble qu'il serait fructueux de mettre en œuvre un projet

⁶ Felman, *op. cit.*, p. 19

⁷ Citons par exemple Andrew Scull, auteur d'une remarquable histoire mondiale et sociale de la psychiatrie intitulée *Madness in Civilization* (Princeton University Press, 2016) ou en France l'ouvrage de Bernard Quentin, *La philosophie face au handicap* (Eres, 2017) qui consacre un large chapitre à la question de la folie.

de recherche ambitieux, unissant des chercheurs en Arts Lettres et Langues à des réseaux de professionnels et de chercheurs en santé mentale afin de développer des projets interdisciplinaires fédérateurs qui pourraient donner naissance, sans prise de position partisane, à l'équivalent français voire européen des *Mad Studies* récemment développées au Canada⁸. Tel serait, en tout état de cause, l'un des projets-phares qui suivrait ce travail d'habilitation à diriger des recherches. Ce projet pourrait dans un premier temps prendre naissance dans le territoire de l'Occitanie, où existent plusieurs établissements universitaires et hospitaliers en lien avec ces problématiques. Une de ses premières actions concrètes pourrait être d'aller effectuer un travail de recherche à l'hôpital de Saint-Alban sur Limagnole, en Lozère, longtemps dirigé par le psychiatre catalan François Tosquelles, fondateur de la psychothérapie institutionnelle, farouchement engagé dans la cause cinématographique mise au service de la réalité clinique de la psychose. Ce travail pourrait constituer un premier jalon vers une analyse comparative de la place du cinéma (documentaire et fiction) dans la psychothérapie institutionnelle en France, et le modèle anglo-américain de *care in the community*.

⁸ Champ émergent des humanités médicales partiellement dérivé des *Disability Studies*, les *Mad Studies* se sont tout d'abord développées au Canada après avoir éclos à l'université Ryerson de Toronto. Elles sont actuellement en train d'essaimer à travers le monde anglophone, mais semblent cruellement faire défaut ici en France ou même en Europe continentale.

INTRODUCTION

1. Généalogie d'une carrière

Sans doute est-il plus facile de baliser une dissertation, un chapitre ou un ouvrage universitaire qu'un parcours de vie, même s'il est lui aussi universitaire. Bien que le mois de novembre 2008, date à laquelle fut soutenu, à l'université d'Aix-Marseille¹, mon doctorat en études anglophones consacré à l'œuvre dite « néo-gothique » de l'écrivain contemporain d'origine britannique Patrick McGrath et à son exploration de la problématique de l'auctorialité au prisme de manipulations intertextuelles² puisse, du moins en apparence, en constituer un premier jalon commode, ce balisage semble aussitôt inviter à considérer la genèse de ce même travail de doctorat. Lors d'une journée de printemps de l'année 1996 où, flânant sur les quais du Rhône à Lyon, face à l'université Jean Moulin Lyon 3 au sein de laquelle j'étais alors en troisième année de licence LLCER anglais après deux années de classe préparatoire littéraire, je découvris pour la première fois, grâce à une petite collection de poche proposée par les éditions Penguin, cet auteur qui allait devenir si déterminant pour moi dans l'élaboration d'une pensée académique, où allaient coexister librement l'esthétique noire du roman gothique, les récits piégés, l'attraction pour les abîmes de la folie jusqu'au basculement dans la radicalité de la psychose, ainsi que l'univers psychiatrique textualisé par le truchement de l'imaginaire. Les portes du néo-gothique qui allaient donc se voir franchies pour entamer l'exploration d'un courant littéraire ancré dans une postmodernité bien américaine à la fin du 20^{ème} siècle³ n'étaient toutefois pas

¹ Depuis devenue Aix-Marseille Université ou AMU.

² *Intertextualité et autorité dans l'œuvre de Patrick McGrath*, thèse de doctorat effectuée sous la direction du Pr Max Duperray, soutenue le 3 novembre 2008 à l'université d'Aix-Marseille.

³ Patrick McGrath commença à être publié dans des magazines américains d'avant-garde littéraire tels que *Bomb* ou *Conjunctions* à la fin des années 1980, période du postmodernisme triomphant, âge d'or de ce que Frederic Jameson qualifia si justement de culture du pastiche.

mon unique point d'entrée dans une « carrière » au sein du système universitaire français que j'avais rejoint, très peu de temps après l'obtention de l'agrégation, en tant qu'enseignant titulaire (PRAG) dès le mois de septembre 2002. Mais comment oublier que mon travail sur l'œuvre de McGrath fut en vérité un second choix⁴ ? En effet, après un DEA rédigé sur le cinéma de Stanley Kubrick, et plus précisément sur les stratégies d'adaptation à l'œuvre dans *Barry Lyndon* (1975) soutenu à l'université Paul Valéry en juin 2002, je m'embarquai dans une première tentative de doctorat, finalement avortée, qui ambitionnait d'embrasser l'ensemble des adaptations littéraires de l'œuvre kubrickienne, vaste corpus en vérité (onze films sur les treize réalisés par Kubrick), depuis *The Killing* (1957) jusqu'à *Eyes Wide Shut* (1999). Le renoncement à ce projet fut motivé, d'une part, par l'impossibilité de trouver une véritable thèse à ce qui aurait incontestablement été un travail au long cours. Aveuglé par la figure totalitaire de l'« auteur » dont Kubrick incarne sans doute l'acmé cinématographique, je n'avais pas saisi comment il était possible de laisser s'entrechoquer ses hypotextes filmiques selon une logique circulatoire plus « horizontale » que « verticale », pour reprendre la terminologie de Linda Hutcheon⁵, ni de les organiser et de les analyser scientifiquement, en suivant par exemple les catégories taxonomiques d'un Thomas Leitch. D'autre part, mes activités de chercheur étaient alors sérieusement entravées par l'entrée dans une vie professionnelle trop occupée pour raisonnablement espérer mener à terme un doctorat dans des conditions convenables (PRAG en anglais scientifique à l'université Claude Bernard Lyon 1, j'y effectuais un service d'enseignement complet auquel s'ajoutaient de nombreuses heures complémentaires). Et pourtant, comment ne pas non plus songer que l'adaptation de *Spider*, deuxième roman de Patrick McGrath, par David Cronenberg en 2002 me permit de renouer de manière féconde avec la problématique de l'adaptation, et d'entrecroiser *de facto* trois champs d'investigation (l'analyse littéraire, la fiction psychotique et l'adaptation

⁴ De manière plutôt ironique, il s'agit aussi du second travail de doctorat jamais consacré à cet auteur. Lorsque je m'inscrivis en thèse sous la direction de Max Duperray, j'appris qu'une autre de ses doctorantes, Magali Falco travaillait, sur les recommandations de notre directeur commun, à un projet consacré à Patrick McGrath. Qu'il me soit permis de saluer d'emblée la qualité de son doctorat soutenu en 2005, le premier jamais consacré à l'œuvre de cet auteur.

⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Londres, Methuen, 2012.

cinématographique de textes littéraires) qui allaient par la suite constituer un pan significatif de mes activités d'enseignant-chercheur ? Difficile, en outre, de ne pas noter que lors de l'abandon de mon premier sujet de thèse (mais certainement pas de l'admiration et de l'intérêt que je n'ai jamais cessé de porter à l'œuvre de Kubrick⁶), je venais d'obtenir un poste de PRAG au département des Lettres de l'université Lumière Lyon 2, où mon service consistait presque exclusivement à dispenser des enseignements de traduction littéraire, de la première année de licence aux étudiants qui préparaient l'agrégation externe de Lettres modernes. La fréquentation assidue de supports littéraires anglophones mis au service de la traduction en contexte littéraire renforçait donc significativement mon travail de lecture du texte comme système. Elle m'amenait aussi à envisager la traduction comme un travail minutieux et souvent jubilatoire d'explication de texte, au cours duquel l'exégète embarqué ne doit laisser aucune nuance de sens ou de style au hasard dans son travail de transformation interlinguistique, malgré l'irréductible différence des langues, malgré l'étrangeté et la perte inhérentes à toute traduction littéraire. La pratique universitaire et réflexive de la traduction concomitante à la rédaction de mon doctorat allait ainsi presque naturellement me pousser à chercher à traduire l'objet, sinon *le sujet* de mes recherches (le texte mcgrathien) pour y déceler une autre version de « la vérité de la fiction », pour reprendre l'expression de Michael Riffaterre, théoricien de l'intertextualité sur lequel nous reviendrons, ce qui fut chose faite dans les années consécutives à mon doctorat.

Ce sont donc trois piliers majeurs, ainsi que leur mise en résonance incessante, qui fondent mon travail universitaire : le texte littéraire, notamment dans ses arabesques gothiques les plus délicatement ciselées, le texte filmique dans ses éclats, ses projections fantas(ma)tiques et sa texture si particulière, et enfin la pratique transformationnelle des textes : de l'écrit au filmique, le glissement transsémiotique propre à l'adaptation, mais aussi le glissement interlinguistique de l'anglais au français (et retour), par le truchement de la traduction ou le commentaire en langue française de texte écrit en langue anglaise.

⁶ Et dont mes travaux plus récents sur des auteurs filmiques à l'esthétique et au coefficient d'autorité très appuyés comme Lars Von Trier ou Robert Eggers ne sont que la continuité logique.

2. Des deux côtés de l'Atlantique

'We now have everything in common with the Americans. Except the language, of course'

Oscar Wilde

Selon une certaine tradition de l'université française, tout parcours d'angliciste, sous l'égide bienveillante de la section 11 du Conseil National des Universités, se voit, à un moment ou un autre, soumis aux fourches caudines qui lui imposent soit d'opter pour une simple traversée de la Manche pour devenir un « Britanniste », soit de pousser plus encore à l'ouest et mettre le cap sur l'autre rive de l'Atlantique afin de devenir un « Américaniste ». Cette dichotomie quelque peu arbitraire, souvent réductrice, mérite d'être questionnée dans certains cas, dont le mien. Ma carrière personnelle m'a en effet amené à séjourner bien davantage en Grande-Bretagne qu'aux Etats-Unis et, de fait, à développer une connaissance intime des réalités sociales et linguistiques de l'Angleterre – et plus précisément du West Yorkshire, terroir industriel des manufactures de textile de Leeds-Bradford, des fonderies d'acier de Sheffield mais aussi terre natale des sœurs Brontë dont le village isolé de Haworth, au cœur d'un paysage de landes rougeoyantes, reste gravé dans ma mémoire. C'est pourtant là-bas, dans ce cadre farouchement anglais, que mes recherches prirent un tour résolument américaniste, avec d'une part un travail de recherche sur Stanley Kubrick et son œuvre, incontestablement plus américaine que britannique⁷. C'est aussi lors de mes années à l'université de Leeds⁸ que je découvris le reste de l'œuvre de Patrick McGrath, alors catégorisé comme écrivain « américain », tandis que ses premiers romans, de *The Grottesque* (1989) à *Asylum* (1996), semblaient tout droit sortis de l'Angleterre de Clement

⁷ Là encore, le propos mérite d'être nuancé. On oublie souvent aussi que *Lolita* fut tourné en Angleterre, bien que son discours, comme celui de Nabokov, soit entièrement braqué vers les Etats-Unis. A partir de 1970, Kubrick s'installa définitivement en Angleterre (à St Albans, au nord de Londres) et sa carrière peut difficilement être assimilable à celle d'un réalisateur « hollywoodien » au sens traditionnel du terme.

⁸ Où ma position professionnelle de lecteur de français, puis de *language teaching assistant* au département de français me décentrait encore davantage, existentiellement, académiquement, et linguistiquement.

Attlee et pétris d'influences qui semblaient bien plus proches de l'esprit subtilement satirique d'Evelyn Waugh ou de Saki que des tourments psychologiques d'un Charles Brockden Brown ou d'un Edgar Allan Poe.

C'est vers la fin de mes années de doctorat que ce paradoxe, du moins cette bivalence, m'est apparu de la manière la plus saillante. La réflexion sur la « *special relationship* » que McGrath entretenait – et entretient encore – avec ses origines et ses deux métropoles de prédilection (New York et Londres) a d'ailleurs été l'objet de deux publications, dont l'une à quatre mains, co-écrite avec Magali Falco et intitulée « **Patrick McGrath's New American Gothic** ». Ce texte, issu d'une communication proposée au congrès de l'*International Gothic Association*⁹ en 2007 puis publié en 2009¹⁰, analysait les glissements thématiques, stylistiques et chronotopiques qui caractérisaient alors l'œuvre de McGrath, prenant acte d'une inflexion assez radicale au tournant des années 2000, avec la publication successive de *Martha Peake* (2000), *Port Mungo*¹¹ (2004) et le recueil *Ghost Town. Tales of Manhattan Then and Now* (2005). Magali Falco et moi-même tentions d'y échafauder un modèle d'écriture plus résolument orienté vers le gothique américain, au-delà des seules manipulations narratives empreintes de duplicité dont McGrath s'est fait le chantre depuis plus de trois décennies. Dans la seconde nouvelle de ce recueil écrit dans l'après-coup de la catastrophe du 11 septembre 2001, l'auteur esquissait à travers Julius Van Horn, l'un de ses personnages les plus poignants, un premier regard vers l'Ouest et plus précisément vers la ligne d'horizon des Catskill Mountains, dont on sait qu'elles furent le premier objet des regards inspirés et pétris de transcendantalisme des peintres de la *Hudson River School*, fondateur de la peinture paysagiste américaine. En parallèle, dans mon article « **Patrick McGrath's**

⁹ Organisé par Max Duperray à Aix-en-Provence au mois de juin 2007, cet événement universitaire était important à plus d'un titre : tout d'abord, il s'agissait de la première fois que le congrès de l'IGA se tenait hors d'un pays anglophone. Ensuite, Patrick McGrath en était l'auteur invité, ce qui ne pouvait que réjouir les deux doctorants français qui travaillaient sur son œuvre.

¹⁰ « Patrick McGrath's American New Gothic », co-écrit avec M. Falco. *Gothic N.E.W.S vol. 1*. Ed. Max Duperray. Editions Michel Houdiard, 2009. 272-282. **(Recueil de travaux : article n°6)**

¹¹ Roman particulièrement algique, dont Marc Amfreville a su démontrer avec force combien il constituait une réécriture incestueuse de *Wieland* de Charles Brockden Brown. Cf Amfreville, « American Gothic Romance as Trauma in *Port Mungo* » in Dupont (ed.) *Patrick McGrath, Directions and Transgressions*, pp. 103-115.

Quaint Old England » publié dans *Etudes britanniques contemporaines*¹², revue universitaire résolument britanniste à peu près à la même période, je montrai comment McGrath jouait, notamment dans ses nouvelles de jeunesse, avec l'idée d'une Angleterre surannée, au décorum excessif, un peu comme si le monde raffiné et secret de *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro était soumis aux effets grotesques d'un miroir déformant.

Les trajectoires littéraire et personnelle de Patrick McGrath ont par la suite confirmé l'impossibilité d'un ancrage ferme et définitif d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique. En effet, après les deux romans très américains que sont *Port Mungo* et surtout *Trauma* (2008), *Constance*, publié en 2013, mettait en scène une tortueuse triangulation anglo-américaine et amorçait le « retour » vers le chronotope favori de l'auteur, à savoir l'Angleterre de l'après-guerre, et plus précisément dans le cas de ce roman le microcosme du théâtre londonien durant l'hivers 1947, avec la publication de *The Wardrobe Mistress* à la fin de l'année 2017, roman éminemment intertextuel et historiographique, dont les thèmes mais surtout la langue, farouchement britannique, actait le retour fantasmé de l'auteur vers le lieu des origines¹³.

Le double ancrage territorial de l'œuvre mcgrathienne est également passé, pour ce qui me concerne, par la pratique de la traduction, puisqu'il m'est revenu, à partir de 2010, de devenir le traducteur attitré de Patrick McGrath en français. J'ai donc eu le plaisir et l'honneur de traduire deux de ses romans pour les éditions Actes Sud, à savoir *Trauma* (2008/2011) et *The Wardrobe Mistress*¹⁴ (2017/2021). Si la traduction de *Trauma* exigea un travail précis d'un anglais américain où l'auteur faisait le choix délibéré d'une langue plus austère voire plus 'hemingwayenne' que dans ses romans précédents, celle de *The Wardrobe Mistress* me renvoya à l'inverse dans une aire linguistique britannique matinée d'archaïsmes et de formulations vernaculaires de l'East End londonien d'après-guerre. Il est d'ailleurs peut-être plus

¹² « In A Glass Grotesquely: Patrick McGrath's Quaint Old England ». « At an Angle to the World » *Etudes britanniques contemporaines* n°37, décembre 2009. **(Recueil de travaux : article n°8)**

¹³ Dans le même temps, McGrath et son épouse Maria Aitken, elle aussi britannique, ont quitté définitivement les Etats-Unis pour regagner l'Europe, après plus de trois décennies passées à New York.

¹⁴ Bien que depuis *Trauma* Patrick McGrath ait écrit quatre romans, une certaine frilosité de la part de la maison d'édition a fait que seuls deux d'entre eux ont pu trouver voie de traduction.

qu'anecdotique de noter que sur les couvertures des versions françaises de ces deux romans figurent pour *Trauma* la mention d'une traduction d'un anglais américain et pour *The Wardrobe Mistress*, celle de l'anglais britannique¹⁵. Cette distinction, aussi insignifiante qu'elle puisse paraître auprès du grand public, est à mon sens révélatrice d'un positionnement interlinguistique singulier de cet auteur dont le choix est comparable, *mutatis mutandis*, à celui d'Edith Wharton, Henry James, T.S. Eliot, ou plus près de nous Colum McCann, autant d'écrivains « anglophones » qui ont, d'une manière ou d'une autre, franchi l'Atlantique et la barrière de leur langue.

En tant qu'angliciste francophone, je me sens libre de revendiquer cette double appartenance aux études britanniques et états-uniennes. En outre, la lecture personnelle et souvent fascinée des œuvres de Vladimir Nabokov ou de Joseph Conrad, deux écrivains allophones qui ont su s'emparer de la langue anglaise (ou américaine) avec une étonnante singularité, me porte à croire que la part d'étrangeté supplémentaire apporté par la langue de l'autre, en permettant de redoubler ce « bégaiement » dont parle Gilles Deleuze, « cette langue étrangère dans la langue¹⁶ » et qui constitue à ses yeux le style, devient pour l'exégète, le critique ou l'universitaire, un atout supplémentaire lui permettant d'approcher de la même manière le travail de la lettre dans un texte de Martin Amis, de John Banville, de Richard Ford ou de Douglas Coupland. Mon expérience personnelle de l'anglais n'est pas celle d'un idiome sociologiquement ou géographiquement circonscrit : au contraire, cette langue « étrangère » et familière est devenue pour moi la langue de tous les possibles. Les variations qui peuvent les distinguer aux yeux des linguistes ou des collègues les plus ardemment ancrés dans leur aire de spécialité au sein de la section 11 du CNU devient chez moi un ouvroir de potentialités interlinguistiques, ce qui, à bien y réfléchir, n'est peut-être finalement pas un défaut lorsqu'il s'agit

¹⁵ Une distinction qui avait échappé aux éditeurs et ne se fit que sur indication de ma part.

¹⁶ « L'écrivain se sert de mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le « ton », le langage des sensations, ou la langue étrangère dans la langue ». Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991, p. 166

d'occuper la place d'un enseignant-chercheur en études anglophones auprès d'un public très majoritairement francophone.

3. Abysses et délices de la psyché

Comme j'espère qu'on le verra au fil de ces pages, l'objet principal de mes recherches est enfoui dans la psyché, cette *cosa mentale* que bien des biologistes organistes ou « neuroscientifiques » contemporains voudraient mettre à mal ou du moins réduire à des systèmes d'échanges d'information qui, par un étrange effet de paradoxe, inféoderait l'intelligence « naturelle » à un modèle « artificiel ». C'est vers un point aveugle et paroxystique de la psyché que semblent sans relâche m'amener mes recherches, vers le lieu d'un basculement de l'expérience subjective où l'ontologie est soudain mise en péril : la terreur et le sublime dans les mots d'Edmund Burke, l'« hétérologie » dans ceux de Georges Bataille, la jouissance chez Jacques Lacan, la psychose dans le registre psychiatrique. Cet irrésistible « champ du vertige », pour reprendre la formule d'Henri Justin qu'il applique à l'œuvre de Poe et qui entraîne ses narrateurs au paroxysme de leur folie, cette insoutenable pression de désirs morbides qui fait tomber le narrateur de *Dr Haggard's Disease* (1993) dans une ultime asymbolie, cette sublimation psychotique qui fait triompher le Joker à la fin du film éponyme de Todd Philips (2019) : là sont ces instants épiphaniques de nouage entre réel, symbolique et imaginaire qui donnent tout leur sens, je pense, à ces littératures – terme sous lequel j'inclus aussi évidemment les textes filmiques – gothiques ou « psychiatriques » et qui sont, à mon sens, des véhicules privilégiés pour atteindre à des vérités et plaisirs textuels qui procèdent par une logique de l'excès, en somme très bataillienne, qui pointe les limites de la représentation tout en actant que « par-delà ses élucubrations grotesques, la littérature demeure l'expression la plus sérieuse de l'homme ».¹⁷

¹⁷ Max Duperray, *La folie et la méthode*, p. 195

On s'en rendra vite compte à la lecture de ces pages : malgré la présence dans mes sujets d'étude de titres et d'auteurs qui pourraient le laisser croire, ma recherche ne se situe pas au niveau de ce que l'on appelle, de manière plus ou moins traditionnelle, les littératures de l'« imaginaire », du « merveilleux » ou du surnaturel. A de très rares exceptions près (une jeune fille devenue sorcière dans *The Witch*, un ange troué chez McGrath ou un xénomorphe dans *Alien*¹⁸), mes objets d'étude ne s'intéressent pas à l'irruption scandaleuse d'une altérité surnaturelle dans quelque version de la « réalité ». Nul excès lovecraftien dans ce corpus, donc, ni d'attrait pour le spéculatif qui rompt trop brutalement avec l'édifice déjà précaire de la réalité consensuellement définie. Plutôt, et sans relâche, la tentation de l'étrangeté, et plus précisément celle de l'étrangeté psychique, telle qu'elle a été théorisée par Gwenhaël Ponnau à partir d'un corpus littéraire issu de la fin du 19^{ème} siècle mais qui s'adapte sans peine, nous le verrons, à des représentations filmiques des imaginaires de la psychose.

Cette synthèse de travaux se structure en cinq grands chapitres qui composent, d'une manière que j'espère aussi logique que claire, l'ensemble de mes aires d'expertise. Le cheminement intellectuel proposé n'est pas chronologique, même si les deux premiers chapitres, consacrés respectivement à la question du gothique et de ses déclinaisons au sein de mes travaux, puis à la problématique de l'intertextualité, sont ceux qui sont le plus directement liés à ma thèse de doctorat. Le troisième chapitre, qui détaille la part qu'occupe le cinéma dans mes recherches, n'est central que par sa position au sein de ce mémoire, bien qu'il soit incontestable que mes travaux les plus actuels, à commencer par ma monographie inédite, mettent l'accent sur la question de la représentation filmique des désordres psychiques. Le quatrième chapitre, consacré à l'apport de la pensée psychanalytique dans mes recherches expose, je pense, de manière aussi honnête et non dogmatique que possible la convergence entre mes objets de recherche et l'exploration des fluctuations de la psyché par

¹⁸ Mais qui font tous les trois l'objet de lectures sémiotiques et symboliques.

l'approche analytique. La cinquième et dernière partie est consacrée à la problématique du trauma et de ses représentations. Elle permet, au terme d'un parcours assez vaste, de « boucler » assez logiquement une carrière d'enseignant-chercheur longue de quinze ans par une tentative de nouage hétérologique sous l'égide de la pensée de Georges Bataille, un penseur qui n'est ni anglophone, ni gothique, mais qui pourtant, comme j'espère le montrer ici, a occupé et continue d'occuper une place centrale dans l'élaboration de ma pensée, gouvernée par le principe du plaisir de l'altérité.

Chapitre 1 : Modalités et mutabilités du gothique

1.1 Gothique, néo-gothique et *not-so gothic*

L'heureuse spécialisation dans la littérature « néo-gothique » anglophone contemporaine au travers de l'œuvre de Patrick McGrath a eu comme premier effet de m'inscrire (sans que j'en aie d'abord pleinement conscience) dans le champ des *gothic studies*, espace interdisciplinaire, situé à la croisée de la littérature, du cinéma, des arts graphiques, de la psychanalyse et la philosophie, de l'histoire des idées mais aussi bien sûr – et peut-être même avant tout – de l'architecture¹.

Malgré une popularité indéniable liée à sa séduisante esthétique de la noirceur qui emporte un temps le cœur de tous les adolescents, et hormis l'extraordinaire célébrité des écrits d'Edgar Allan Poe, force est de constater que le genre romantique noir, comme il a aussi pu être qualifié, n'est pourtant pas le domaine d'investigation le plus répandu dans les cénacles universitaires, *a fortiori* en France où le champ des Lettres aime à se diviser chronologiquement (tout aussi qu'arbitrairement) entre siècles. Des *romances* labyrinthiques d'Anne Radcliffe au cinéma halluciné de Guy Maddin, le gothique est un genre indiscipliné, affichant une dynamique insolente qui n'a cure de frontières, qu'elles soient géographiques, chronologiques ou artistiques. Bien qu'il s'agisse là d'un rempart à une structuration classique au sein de l'institution universitaire, j'ai pu néanmoins découvrir assez rapidement, au gré de rencontres universitaires à l'instar du congrès de l'*International Gothic Association* organisé à Aix-en-Provence en 2007 ou encore au colloque *Persistances du Gothique dans la littérature et dans les arts*

¹ La ville de Perpignan, où j'ai le plaisir de résider depuis que j'y enseigne, se distingue d'ailleurs par plusieurs édifices gothiques catalans remarquables datant de la période du royaume des Rois de Majorque, au courant du 14^e siècle. A quelques dizaines de kilomètres au sud, une fois la frontière franchie, se dresse au cœur de la cité médiévale de Gérone l'imposante cathédrale gothique Santa Maria di Girona, dont la nef est la plus vaste de tous les édifices gothiques religieux au monde, et dont l'escalier monumental qui y mène sert de décor au *Moine* de Dominik Moll (2011), long métrage adapté du texte aussi classique que fondateur du genre, signé Mathew Gregory Lewis.

qui eut lieu au château de Cerisy-la-Salle (fort peu gothique en l'occurrence) durant l'été 2008, alors que je venais tout juste de terminer la rédaction de mon doctorat, qu'il existait bel et bien un espace universitaire « gothiciste » à défaut d'être véritablement gothique, capable d'embrasser l'ensemble des productions littéraires et culturelles qui en relèvent, des rêveries macabres des *Graveyard Poets* britanniques du 18^{ème} siècle aux séries télévisées les plus contemporaines, à l'instar de la série *The Haunting of Bly Manor*², réécriture transmédiatique de *The Turn of the Screw* de James (1898) qui, bien qu'elle dévie et dévore sans scrupule nombreux éléments de son hypotexte, n'en évacue pas pour autant les effets gothiques les plus fondamentaux.

La mutabilité du genre gothique est l'un de ses atouts majeurs car, comme cela vient d'être expliqué, en tant que *mode* entendu au sens grammatical du terme, il a su, d'une part, s'affranchir des balises chronologiques et, de l'autre, passer avec une extrême versatilité d'un médium à un autre au gré d'innombrables glissements transmédiatiques. Le gothique a également pu se nouer à l'ensemble des métadiscours qui ont émergé depuis ses plus jeunes années, des inquiétudes bien anglaises liées à la Révolution française à la fin du 18^{ème} siècle jusqu'aux paradigmes traumatiques des récits de l'après 11-septembre, ainsi qu'aux fantômes postcoloniaux et ceux de l'esclavage dans le Sud des Etats-Unis, comme en témoignent les romans de Toni Morrison ou ceux, plus impitoyables encore, de Colson Whitehead.

Pour autant, ma carrière universitaire, bien qu'elle ait commencé sous les noirs auspices du genre gothique et qu'elle ait pu m'amener à assurer des enseignements ou à diriger plusieurs mémoires de Master en lien avec la littérature et l'esthétique gothiques, n'est pas franchement celle d'un gothiciste *stricto sensu* comme avait pu l'être, par exemple, Max Duperray, mon directeur de thèse. En vérité, ce sont d'abord les mécaniques perverses et les logiques délibérément erratiques de certains récits, fluctuant entre les registres gothique et psychopathologique qui m'ont séduit et constituent aujourd'hui encore l'un de mes centres d'intérêt les plus marqués pour la littérature de l'étrangeté

² Série créée par Mike Flanagan et diffusée la première fois sur Netflix à l'automne 2020.

psychique. Dans un second temps, ce sont les matrices de la transgression et de la décrépitude, mues par une dynamique de l'excès (bataillen , grotesque, psychotique) qui, comme nous le verrons plus bas, ont le plus souvent caractérisé mon travail de recherche et d'écriture dans le champ d'une littérature dite, à tort ou à raison, « gothique ». Enfin, mon intérêt pour ce genre s'est peu à peu allié à des considérations esthétiques aux frontières de la pensée psychanalytique voire psychiatrique, évoluant vers une problématique plus précisément localisée à l'interface entre le champ de la maladie mentale et les espaces imaginaires de ses représentations.

1.2 Le gothique internalisé et l'étrangeté psychique

« *I maintain that terror is not of Germany, but of the soul* »; la formule, célèbre, est lâchée par Poe dans la préface à l'unique recueil de ses nouvelles publié de son vivant, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839). Elle intronise le gothique internalisé, qui fait de l'esprit humain et des vacillements de la conscience le *locus* primitif de la terreur et des abîmes. Comme l'écrivent Patrick McGrath et Bradford Morrow dans leur introduction à l'anthologie *The New Gothic* publiée à l'orée des années 1990, « *with Poe the Gothic turns inward, and starts rigorously to explore extreme states of psychological disturbance*³ ». Il est intéressant de noter qu'avec ce tournant introspectif du gothique, dont il faut tout de même préciser qu'il ne fut pas exactement « inventé » par Poe⁴, c'est un pan entier de la modernité littéraire qui s'ouvre aux lecteurs ainsi invités à découvrir les tourments internes de subjectivités aussi abyssales que les paysages effroyables et sublimes, caractéristiques des *romances* gothiques les plus classiques, à commencer par celles d'Ann Radcliffe qui, dans les premiers chapitres de *The Mysteries of Udolpho*, entraîne la jeune Emily de Saint-Aubert « *among the romantic wilds*

³ Patrick McGrath et Bradford Morrow, "Introduction", *The Picador Book of the New Gothic*, 1991, xi.

⁴ En effet, certains des récits enchâssés que l'on peut lire dans *Melmoth The Wanderer* de Charles Maturin (1820), ou bien encore les *Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg (1823) comme avant eux, en Amérique, les « romans » de Charles Brockden Brown à l'instar *Wieland : or, The Transformation* (1798) avaient déjà contribué à internaliser le gothique par le biais du récit confessionnel.

about Roussillon»⁵, sans doute sur les routes de la Via Domitia, à une époque où l'université de Perpignan existait depuis déjà longtemps.

Cette analogie entre la verticalité terrifiante telle qu'elle avait déjà pu être soulignée par Edmund Burke dans son célèbre traité philosophique sur le sublime (1757) et les failles de l'esprit a notamment fait l'objet des analyses d'Henri Justin dans son travail sur la tentation du vertige chez Poe⁶ dans lequel il démontre l'inexorable attraction de la chute sans retour sur l'écrivain, telle d'ailleurs qu'il a pu lui arriver de la confesser par le truchement de ses narrateurs à la lucidité acérée, non sans malice et réflexivité, dans « *The Imp of the Perverse* » (1845), braqué sur cette aspiration au désastre subjectif. Notons toutefois que ce qui prévaut dans ce gothique internalisé n'est pas à proprement parler une écriture de la peur, au sens où l'on a souvent pensé le genre gothique (de manière évidemment réductrice), mais plutôt les fluctuations de psychés troublées, plus ou moins inquiétantes, aux prises avec les fantômes de la déraison, agies malgré elles par « la tentation psychotique⁷ ». Il s'agit là d'un point nodal dans mon approche d'une littérature qu'il faut bien qualifier comme relevant de « l'étrangeté psychique », selon la formule de Gwenhaël Ponnau dans son ouvrage de référence sur la folie dans la littérature fantastique du 19^{ème} siècle⁸. A titre d'exemple révélateur de cette approche, mon article « **Le récit désaxé : relire « Le Chat Noir d'Edgar Poe** »⁹ publié en 2019 dans le *Crossways Journal* s'intéresse à la manière dont le narrateur autodiégétique du célèbre conte de Poe, malmené par une folie que d'emblée il dénie pour mieux la souligner, paradigmatique du narrateur non fiable – *unreliable* selon la terminologie classique de Wayne Booth – élabore un récit piégé, sous gouverne d'un mystérieux « mal¹⁰ » – est-ce une psychose ? Un délire éthylique ? Une pulsion de destruction aux

⁵ Anne Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho* (1994), Oxford, OUP, 1980, p. 42

⁶ Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, Paris, Klincksieck, 1991.

⁷ Une formule que nous reprenons à Lilane Abensour et plus précisément à son ouvrage paru en 2001 aux Presses Universitaires de France.

⁸ Gwenhaël Ponnau, *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, éditions du CNRS, 1987.

⁹ *The Crossways Journal* Vol 3 No 2 (2019): Le coup de la panne : ratés et dysfonctionnements textuels. URL : <<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/5388>>

(dernière consultation le 21 février 23) (**Recueil : article n°41**)

¹⁰ « *disease* » dans la version originale.

contours sadomasochistes ? – qui s’empare de lui et le pousse tout d’abord à assassiner son chat bien-aimé, puis à assassiner sa femme dans un accès de folie meurtrière tout d’abord dissimulé en accident domestique. A bien y regarder, l’élan qui gouverne ce texte piégé est une recherche aussi perverse¹¹ que désespérée d’une chute dans l’abîme, un acte de « sabotage » au sens où a pu le définir J-B Pontalis¹². Malade, certes le narrateur du « Chat Noir » l’est, mais très vite, la revendication de sa condition pathologique devient la voie d’accès à une jouissance excessive et perverse, un saut à pieds joints dans une transgression sans retour, dans laquelle il exulte tout autant qu’il se noie.

Gothiques ou pas, les textes littéraires auxquels je n’ai cessé de m’intéresser, d’Edgar Poe à Chuck Palahniuk, m’ont toujours poussé à creuser le sillon du gothique internalisé pour élaborer une réflexion au sujet de l’écriture de la folie comme celle d’une pathologie auréolée d’un soupçon fantastique et une remise en cause d’une conception du « normal » par l’entremise de la subjectivité pathologisée, telle qu’elle s’inscrit dans les méandres du texte sous l’égide d’une force disruptive, mais qui, pour autant, ne saurait relever du surnaturel. Davantage que les surgissements effroyables de la littérature de la monstration excessive d’un Howard Philip Lovecraft, d’un Clive Barker, d’un Stephen King ou de leurs nombreux épigones, plus encore que l’effraction intolérable, au sens où l’entendait Roger Caillois, du merveilleux ou du monstrueux dans l’ordre rationnel du monde, c’est la problématique de la contamination du réel par le soupçon de la folie, sa fantastique « pathologisation » qui n’a cessé de guider ma réflexion sur les potentialités édifiantes de l’écriture néo-gothique, et au-delà.

1.3 Gothique psychotique et écriture fantastique

Dans ces textes, c’est moins la peur qui constitue l’horizon d’attente de la lecture que la confrontation avec une réalité subvertie et placée sous le sceau du dysfonctionnement, de l’irrépressible altérité, de la folie et du délire. Ainsi, le récit « gothique psychotique » n’a pas vocation à n’être qu’un récit de

¹¹ Rappelons que c’est dans cette nouvelle que Poe inaugure et détaille la notion de *perverse* pour la première fois.

¹² Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000.

terreur. Il vise plutôt à l'aporie, de manière asymptotique mais très symptomatique, quitte à courir le risque de s'effondrer sur lui-même dans un élan catastrophique et un basculement irréversible vers l'a-symbolique. Silla Consoli suggère à juste titre la proximité entre le discours psychotique et le discours fantastique, arguant que dans le discours du malade, on retrouve cette « caractéristique du fantastique [qui] est justement cette impossibilité de trancher, cette aventure discursive qui joue sur l'incertitude du statut de l'histoire racontée et sur la captation que cette incertitude réalise¹³. » Mais, poursuit-elle, ce qui est dans l'écriture « ruse habile de l'auteur » se trouve être dans la psychose « nécessité structurale d'un échange parlé. » La littérature néo-gothique internalisée a, je pense, toute sa place dans ce travail de structuration par le biais d'une investigation imaginaire et symbolique des recoins les plus obscurs de la psyché et de ses mécanismes les plus paradoxaux. La fiction doit pouvoir être capable de dépasser la seule peur comme horizon d'attente, souvent retenue comme seul critère principal quand il s'agit de parler de littérature « gothique », afin d'ouvrir un nouvel espace d'intensité affective, par le biais de l'imaginaire et ainsi mieux accéder à une réalité subvertie mais pas abandonnée pour autant, une modalité du fantastique plus proche de l'idée d'un fantastique promue par Clément Rosset¹⁴ que par les approches structuralistes plus classiques, issues notamment des écrits fondateurs de Tzvetan Todorov sur la question¹⁵. La psychanalyse, bien que souvent démunie face à la radicalité de la psychose, a également sa place dans l'approche de ces textes qui, rappelons-le, ne sont pas des productions psychotiques *brutes* mais bien des artefacts mimétiques de la folie, qui en reprennent, par l'entremise de la fiction créatrice et *a priori* lucide et raisonnée, une certaine sémiologie, mise au service de la création artistique, littéraire ou cinématographique.

¹³ Silla Consoli in *Folle Vérité*, p. 48

¹⁴ « On peut dire que le fantastique n'est pas l'autre du même, mais son altération : non pas la contradiction du réel, mais sa subversion. » (Rosset, *Notes sur le cinéma*, p. 127)

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

1.4 Récits gothiques et narrations falsifiantes

Du fait de son caractère liminal, le gothique est parfois fragilisé par l'étroitesse de ses frontières avec les catégories plus vastes du surnaturel, de l'effroi (terreur et horreur confondues), et plus généralement du fantastique. Mais le gothique n'est pas nécessairement réductible à un espace d'hésitation entre le rationnel et l'irrationnel, ni le lieu merveilleux du déferlement inadmissible et désinhibé de figures extraordinaires surgies d'autres univers. S'il y a bien, dans le genre gothique, des « histoires extraordinaires », pour reprendre un intitulé célèbre, celles qui nous intéressent sont surtout celles qui se manifestent sous forme de récits aberrants, portés par des narrateurs incertains, atteints de ce que l'on pourrait appeler du « syndrome du fantastique¹⁶ », où ce qui se joue est moins la possibilité de l'effraction de la réalité par l'intrusion de l'irréel (magique, monstrueux, extra-terrestre, fantomatique, etc.), que celle des vacillements de la psyché pouvant aller jusqu'à un effondrement de l'âme. Songeons ici à la situation de détresse ultra-lucide du narrateur de la nouvelle de Poe « The Pit and the Pendulum » dont j'ai pu analyser le fonctionnement mortifère, régis par la pulsion de mort, dans mon texte « **Le Puits, le Pendule et l'Espoir (Švankmajer, 1983) : Les machines infernales du récit** »¹⁷, ou bien à ces apocalypses mentales et autres épiphanies délirantes mais débouchant paradoxalement sur une vérité ou du moins un *effet* de vérité, seule issue narrative possible à des textes autrement régis par la folie ou plus exactement par un calibrage stylistique de la folie, qui relève tout autant d'un exercice simultané de composition (textuelle) et de décomposition (mentale), comme j'ai pu l'expliquer dans mon article de 2010, « **'Mad am I not'...or am I : Poe's voices of madness** »¹⁸.

Il s'agit donc plutôt, pour les modalités du genre gothique qui m'intéressent au premier chef, de parcourir une ligne de crête périlleuse où les abîmes en contrebas ne sont pas peuplés de monstres,

¹⁶ Une expression que nous empruntons à Gwenaël Ponheau, *op. cit.*, p. 165.

¹⁷ *Adaptation Littéraire et courts métrages d'animation*. J. Dutel (dir.). Paris, L'Harmattan, collection Cinémas d'animation, 2020, 179-189. (Recueil : article n°42)

¹⁸ « 'Mad am I not'...or am I : Poe's voices of madness » in *Inventive Linguistics*, Sandrine Sorlin (ed.), Montpellier: PULM, 2010. 189-200. (Recueil : article n°9)

hormis peut-être ceux qui sont engendrés par le sommeil de la raison. A moins que les monstres soient, précisément, ceux qui se pensent de manière erronée dépositaires d'un discours de la Raison toute-puissante à laquelle ils finissent par donner quelque contour monstrueux. On retrouve là l'un des tropes classiques du gothique qui est celui de la transgression du Logos par le truchement de l'*hubris*, notamment portée dans la figure bien célèbre du savant fou, à laquelle le *Frankenstein* de Mary Shelley, à la croisée des chemins entre récit gothique, mythique et science-fictionnel avait donné naissance en 1818. C'est précisément à l'un des avatars de cette figure gothique du savant fou que je m'intéresse dans mon article « **Les Psychiatres fous du Dr McGrath** », paru en 2013 au sein d'un ambitieux ouvrage collectif consacré à cette figure aussi oxymorique que gothique, dirigé par Hélène Machinal¹⁹. M'intéressant dans un premier temps à Peter Cleave, l'impressionnant psychiatre narrateur du roman *Asylum* (1996), j'explique comment son récit induit dans un premier temps le lecteur à suivre fallacieusement les séries d'observations et de « diagnostics » qu'il établit depuis sa position *a priori* panoptique sur l'ensemble des autres actants du récit avant que n'émerge la perverse vérité du texte, obligeant l'acte de lecture à se retourner contre Cleave pour le reconnaître comme le monstre moral qu'il est. Tentant de prendre le lecteur au piège de son discours, Cleave se voit lui-même aveuglé, d'une part par un mécanisme analytique de contre-transfert qu'il semble incapable de reconnaître (mais qu'à l'évidence, l'auteur lui interdit de reconnaître comme tel) et, d'autre part, par un désir de l'A/autre (celui de Stella dans le roman) auquel il est incapable d'accéder²⁰.

De la même manière, mon analyse du discours biaisé d'Eagus dans la nouvelle de Poe « Berenice » (1835) dans l'article « **Variations odontologiques de « Berenice » à *Twixt*** »²¹ s'efforce de mettre au

¹⁹ Hélène Machinal (dir.), *Le Savant Fou*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013. (Recueil : article n° 24)

²⁰ Dans l'article récent qu'il consacre à ce roman, Nicolas Boileau montre bien comment le récit de Peter Cleave dépasse les tropes du gothique pour explorer, paradoxalement, la nature d'un désir (celui de Stella) qui n'est pas formulé dans la diégèse du texte, tant celle-ci est phagocytée par le narrateur totalitaire. Cf. « *Asylum* de Patrick McGrath. Enquête sur la folie et le savoir inconscient » in *Les folies meurtrières. Approches psychanalytiques et création artistique*. J. Delaplace, B. Tadié et Y. Trichet (dirs). Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2023, pp. 67-84.

²¹ « Variations odontologiques de « Berenice » à *Twixt* » in *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*, J. Dupont et G. Ménégald (dirs.), Le Visage Vert, 2020. 245-258. (Recueil : article n°45)

jour les dysfonctionnements de la rhétorique prétendument lucide du narrateur poésique vis-à-vis de la dentition parfaite de sa cousine adorée , rhétorique qui masque en fait une perversion paraphilique dont les conséquences dévastatrices s'exposent au lecteur à l'issue de la nouvelle par un effet savamment calibré. Dans ces deux récits gothiques bien distincts, l'édifice de la raison échafaudé par une rhétorique de l'autorité mais clandestinement travaillée par la duplicité auctoriale de l'écrivain résulte en un effondrement de tout l'édifice textuel, semblable à celui de la maison Usher disparaissant dans l'étang de son propre reflet. Ainsi, quoiqu'ils soient tous deux représentatifs d'une veine gothique dans laquelle prévalent l'*hubris* et l'inversion comme modalités opératoires, ni « Berenice », ni *Asylum* n'ont recours aux artifices du surnaturel pour générer leurs effets d'effroi.

Nonobstant, une nouvelle de jeunesse comme « The Angel », écrite par Patrick McGrath à la fin des années 1980, peut *a priori* sembler receler un éventail familier de ce qui peut constituer un gothique fantastique aux frontières du surnaturel. Dans l'article « **La mouche et l'ange : de la décomposition chez Patrick McGrath** », publié en 2019 au sein d'un volume collectif que j'ai codirigé aux Presses Universitaires de Perpignan²² consacré à la notion opératoire de décomposition, j'explique comment les stratégies de représentation de l'effroyable et de l'abject sous l'égide d'un narrateur lucide mais néanmoins faillible (et dont le patronyme, Finnegan, est un appel sans équivoque aux manipulations intertextuelles) doivent conduire le lecteur, davantage qu'à la possibilité d'éveiller le soupçon du fantastique, vers une lecture symbolique où la décomposition entendue comme *decay*, pilier du gothique au sens où l'entend McGrath²³, doit être entendue comme un processus dynamique inversé, affectant de concert les niveaux physique et métaphysique. Dans ce texte qui consolide de manière significative une première communication que j'avais proposée lors de mes années de doctorat à

²² « La mouche et l'ange : de la décomposition chez Patrick McGrath » in *La Décomposition. Dynamique et horizons*. A. Chamayou et J. Dupont (dirs), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2019. 71-83.
(Recueil : article n°40)

²³ Patrick McGrath, « « Transgression and Decay » » in C. Grunberg (dir.), *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, Londres, MIT Press, p. 158-3.

l'occasion d'un congrès de la SAES²⁴, j'avance que le pourrissement physique de l'ange est moins lié à la création d'un « monstre gothique » qu'un vestige symptomatique de la fin d'un siècle cataclysmique – celui de Verdun, d'Auschwitz et d'Hiroshima – où l'homme, devenu simple « *unité de désastre* », selon les termes d'Emil Cioran²⁵, n'est plus même capable d'investir les êtres célestes de quelque coefficient de splendeur. Sur un mode plus allégorique que grotesque ou gothique au sens conventionnel du terme, la décomposition de l'ange dans cette nouvelle inaugure l'esthétique néogothique de McGrath en invitant à regarder au cœur de l'abîme, vers ce point aveugle logé au milieu du torse troué de Harry Talboys, là où s'évanouit le regard du narrateur et du lecteur, happés par le néant.

En plus d'être des réceptacles de la peur, les récits gothiques peuvent aussi se caractériser par leur délicate instabilité rhétorique – leurs hésitations, troubles et soubresauts, autant d'effets moins narratifs que « dys-narratifs », effectuant un travail conjoint d'élaboration structurelle du récit et de sape de ce même édifice. Cette intuition est celle qui m'a conduit, dès la fin de mes années de doctorat, à réfléchir plus avant, sur un plan structural, aux modalités de la duplicité narrative et aux contours pathologiques que lesdites stratégies narratives pouvaient adopter. Dans mon article « **Récit de l'obsession et obsession du récit chez Patrick McGrath**²⁶ », j'analyse la manière dont l'écriture des romans mcgrathiens tels *The Grotesque*, *Dr Haggard's Disease*, *Spider* et *Asylum* prennent la forme de récits de l'obsession, gouvernés par un désir conjointement morbide et transgressif qui prend vite la forme d'une « fixation » aux contours psychotiques. Rien, dans ces textes, ne relève de quelque surgissement du surnaturel. Au contraire, ces récits romanesques reposent sur l'érection de la délusion en principe structurel majeur du texte. Le déficit gravitant autour de l'objet de désir impossible et générateur d'obsession résulte dans l'élaboration d'édifices textuels complexes, pervers, où

²⁴ « "The Angel" de Patrick McGrath, l'écriture néo-gothique à la croisée des chemins », communication présentée à l'atelier SEAC du congrès de la SAES à Toulouse le 13 mai 2005. Cette communication était la toute première que je consacrai à l'écriture mcgrathienne. Qu'il me soit ici permis de remercier très sincèrement Mme Christine Reynier et M. Emmanuel Vernadakis qui dirigeaient cet atelier et m'avaient conjointement invité à soumettre ma communication en son sein, plutôt qu'aux doctorales du congrès.

²⁵ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 42.

²⁶ **Recueil : article n°4.**

s'articulent paralipse, logiques excédentaire et déficitaire, attiré pour l'abjection et travail de la pulsion de mort. C'est d'ailleurs dans cet article que j'esquisse pour la première fois la notion de « récit malade », qui deviendra centrale pour la suite de mes réflexions.

Très vite, donc, il m'est apparu nécessaire de distinguer la littérature « gothique » qui, dans les textes de Poe, James, Nabokov, Banville et surtout McGrath semble se manifester par l'élaboration textuelle d'espaces subjectifs interstitiels plutôt que dans le déploiement de stratégies littéraires de monstration excessive que l'on trouve chez les auteurs parfois dits « gothiques » comme Clive Barker, dont « l'hyperréalisme horrifique » a notamment été bien analysé par Denis Mellier²⁷. Bien qu'une nouvelle comme « The Angel » (nous y revenons comme à un ombilic dont l'ange éponyme est pourtant dépourvu) mette en scène de manière spectaculaire une monstruosité qui vient déchirer le voile de la réalité, il me semblait alors, et il me semble encore aujourd'hui évident que le reste de l'œuvre mcgrathienne, et notamment la lettre de ses romans les plus subtilement psychopathologiques comme *Asylum*, *Dr Haggard's Disease*, *Port Mungo*, *The Wardrobe Mistress* et surtout *Spider* tissent une toile méthodique qui tend un piège à la raison sans pour autant laisser place à l'irruption du surnaturel. Tel fut notamment l'enjeu principal de mon article « **Spider de Patrick McGrath ou le Purloined Teller : sous la lettre, le sujet** » paru en 2011²⁸. J'y explique comment l'auteur manipule les terreurs et les visions cauchemardesques qui assaillent Dennis Clegg, le narrateur instable de ce texte au statut incertain (Est-ce un roman ? Un journal ? Le roman d'un journal ?), placé dans une situation de narrateur homodiégétique mais aboutissant peu à peu, sous la pression d'un Réel devenu trop insupportable pour accéder encore à une symbolisation cohérente, à une dislocation hétérodiégétique qui est aussi celle de son propre sujet (de la première personne, le récit glisse vers la troisième pour définitivement arracher le sujet à lui-même et le conduire vers sa perte). Bien que *Spider* déploie une panoplie assez aisément reconnaissable de motifs gothiques génériques (la

²⁷ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris, Honoré Champion, 1999, p. 229.

²⁸ « *Spider de Patrick McGrath ou le Purloined Teller : sous la lettre, le sujet* ». In *Leurres de l'identité, leurs du désir. L'écriture comme création trans-identitaire*. Sous la direction de Rédouane Abouddahab. Lyon, Merryworld, collection Anglohilia, 2011. 93-112. (Recueil : article n°16)

transgression d'un père significativement appelé Horace, un univers urbain – celui des docks londoniens – noyé dans un brouillard sublimatoire²⁹, un sombre secret qui graduellement refait surface dans le roman familial), le lieu du basculement est incontestablement concentré au cœur de la psyché du narrateur. Dans ce roman, tissé comme une arantèle au sein de laquelle narrateur et lecteurs sont pris au piège, tout l'art de l'écrivain est de contenir, précisément, la dissolution effroyable du sujet dans *la lettre* plutôt que dans le surgissement inacceptable de quelque monstrueuse fantasmagorie³⁰.

Cette démarche intra-littéraire au cœur de l'écriture paradoxale du roman *Spider* s'est retrouvée quelque peu complexifiée dans l'adaptation cinématographique qu'en proposa le réalisateur canadien David Cronenberg en 2002. Alors que les films précédents de ce réalisateur l'avaient inscrit dans une veine souvent brutalement organique, aux frontières du *gore*, son adaptation du roman de McGrath se caractérise au contraire par une retenue certaine dans l'écriture cinématographique de la psychose de son protagoniste schizophrène, incarné par un Ralph Fiennes affichant tous les symptômes dits « négatifs » de la maladie, à commencer par une aphasie troublante faisant littéralement barrage à toute communication. Dans mon article intitulé « **La représentation graphique de la folie dans *Spider* de David Cronenberg**³¹ » paru dans un ouvrage collectif aux Presses Universitaires de Rennes en 2007, j'y explique comment la traversée du miroir subjectif ou du « quatrième mur³² » s'effectue par l'entremise du schizogramme hiéroglyphique discret plutôt que par le déploiement à l'écran d'une projection délirante ou effrayante. Cette graphie impossible, ce signe erratique griffonné par le personnage sur son carnet maladroitement dissimulé, devient la clef qui ouvre silencieusement sur son passé algique et permet d'ouvrir la voie à l'anamnèse puis à la rétrospection, c'est-à-dire la

²⁹ Ce qui conduisit même Lucie Armitz à y déceler une nouvelle modalité gothique du réalisme magique. Cf. "The Gothic and Magical Realism" in *The Cambridge Companion to the Gothic*. 224-239.

³⁰ C'est une version assez proche de ce texte, quoiqu'étoffée de développements sur l'adaptation par David Cronenberg, que j'ai proposée à ma collègue Laurence Aubry de l'université de Perpignan dans le cadre du colloque qu'elle a organisé en 2017 sur la problématique de l'illisibilité, entre écriture et la psychose. « **Spider et ses lettres volées** » in *Ecriture et Psychose. Lire l'illisible*. L. Aubry (dir.), Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2018. 65-76

³¹ **Recueil : article n°2.**

³² Celui qui sépare le film du public ou, selon l'analogie proposée par Liliane Abensour, qui sépare le psychotique du Réel. (Abensour, *op. cit.*, p. 153)

confession *défaillante* d'un narrateur qui, dans le roman, avait tout du paradigme de l'*unreliable narrator* issue de la tradition gothique en général, et des élucubrations poésques en particulier.

1.5 (Néo)gothique et (néo)grotesque

Il m'a ainsi toujours semblé crucial de ne pas m'abîmer dans les excès de débauche d'un surnaturel excessif et assumé, parfaitement incarné par les diaboliques apparitions dans *The Monk* de Matthew Gregory Lewis (1796) ou, plus près de nous, dans les films de John Carpenter tels *In the Mouth of Madness* (1994). C'est la raison pour laquelle, on l'aura compris, une grande partie de mon travail sur le gothique a consisté à la circonscrire autrement que par le recours à l'imaginaire horrifique et à une déchirure inacceptable du réel. Même s'il a germé dans l'imaginaire excentrique de quelques aristocrates anglais tels Horace Walpole ou William Godwin, le gothique n'en demeure pas moins fondé sur les invariants essentiels que sont les affects négatifs de l'angoisse, la peur, la transgression et la décrépitude, ainsi qu'une tendance à l'excès pouvant déboucher soit sur une jouissance extatique aux contours proprement – l'adverbe est sans doute mal choisi – bataillens, soit sur une exploration esthétique du grotesque qui ne fait pas nécessairement l'économie du comique.

Dans mon article *Les monstres invisibles de Chuck Palahniuk. Du néogothique au néogrotesque* publié aux éditions Bragelonne en 2012³³, j'explore notamment la question de la « grotesquerie psychique », selon l'expression de David Punter, mise au service du récit contemporain. Chuck Palahniuk, auteur du roman *Fight Club* (1995) dont le succès fut colossal après l'adaptation cinématographique de son roman par David Fincher en 1999, parangon du récit « schizophrénique » déchaîné, aime à mettre en scène des narrateurs insolites, le plus souvent homodiégétiques et dont les « confessions » hallucinées malmènent l'ensemble des valeurs morales et sociétales de l'Amérique ; c'est à ce titre qu'il participe lui aussi d'une veine littéraire empreinte de gothique qui, sur un mode dévastateur, explore « les

³³ Texte issu de la conférence présentée à Cerisy à l'été 2008 susmentionnée. (Recueil : article n°19)

dérives grotesques du discours psychotique³⁴ ». Issue simultanément d'une tradition journalistique dans la veine des écrits de Hunter S. Thompson, d'un nihilisme farouche qui le rapproche de Bret Easton Ellis et enfin d'un art du récit emprunté aux plus survoltés des narrateurs poésques, la production littéraire de Palahniuk invite à s'interroger sur la possibilité d'un gothique ultra-contemporain qui ne serait que transgression, inflation rhétorique et satire, oubliant dans son sillage les effets de noirceur et d'obscurités rêveries qui lui sont souvent associés. Chez Palahniuk, et plus particulièrement dans son roman « séminal » *Invisible Monsters* (1991) au cœur de mon propos dans cet article, on observe que la littérature se fait le lieu déroutant de propositions contradictoires et d'effets générant une violente désorientation affective chez le lecteur; la lecture se fait convulsive et presque *haptique*, saisissant le lecteur aux tripes³⁵. Si Palahniuk n'est généralement pas considéré comme un auteur gothique contemporain – du fait sans doute, précisément, de la contemporanéité de ses sujets – il est néanmoins très emblématique de la manière dont les récits les plus extravagants et les moins politiquement corrects peuvent relever d'une poétique « néo-grotesque ». Le sublime ridicule qui y est déployé n'est pas comparable au grotesque romantique hugolien, il n'est pas non plus cet atavisme risible et inquiétant des littératures sudistes ; il est au contraire un geste fougueux, rageur et néanmoins hilare pointant à la fois vers la béance et la jouissance, un cri porté vers un néant, monstrueux et invisible.

Le grotesque, parce qu'il se situe « au revers du sublime », comme l'écrivait Victor Hugo, parce qu'il permet des effets d'anamorphose et d'« anomalies » physiques mais aussi psychiques, est un outil essentiel au genre gothique dans la mesure où il lui permet une dynamique en contrepoint avec l'aspiration au sublime de la terreur qui l'a originellement caractérisé. En promouvant ce que Joyce

³⁴ Max Duperray, *La folie et la méthode*, p. 186.

³⁵ Tel est bien l'effet recherché par sa célèbre nouvelle « Guts », publiée en 2004 puis incluse dans le recueil *Haunted* (2005). L'ouvrage de Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk* (Lyon, Editions de l'école normale supérieure), publié en 2015, développe une thèse centrale précisément orientée vers cette littérature de l'effet, qui dépasse largement le niveau de l'intellect.

Carol Oates appelle une « physicalité brute³⁶ » que nulle exégèse épistémologique ne saurait définitivement exorciser, en mettant l'accent sur l'hybridité, le difforme et l'aberrant, en permettant, selon une logique assez bataillienne, d'évacuer *par le bas* ce qui semble de prime abord se manifester par un élan de ravissement vertical ascendant, le grotesque est non seulement la clef, du moins l'une des clefs des lectures comiques qu'il est possible de faire du genre gothique, ainsi que l'ont bien montré Horner et Zlosnik (2005), mais il peut également être mobilisé par des auteurs, écrivains ou cinéastes, pour moduler certains effets de violence ou d'horreur peu aisément supportables au sein de récits soupçonnés, à tort ou à raison, d'une démarche transgressive un peu trop abusive. Si tel a été partiellement mon propos dans mon analyse de l'incarnation du personnage d'Anton Chigurh dans la version filmique du roman de Cormac McCarthy *No Country for Old Men* par les frères Coen dans ma contribution à un ouvrage collectif paru en 2021 intitulé « **Le grotesque comme salut pour la violence dans *No Country for Old Men*³⁷** », mon étude des fonctions du grotesque comme élément modérateur d'une « intolérable cruauté », pour filer la référence cinématographique à Joel et Ethan Coen, dans le film *Antichrist* de Lars Von Trier (2009), constitue à ce jour l'une de mes réflexions les plus récentes et les plus abouties à la question du « *grotesque relief* » au service de récits considérés, à tort ou à raison dans un monde académique de plus en plus enclin à la crispation critique, à la limite du supportable voire du sadisme. Dans mon article intitulé « **Du « Chat noir » (Poe, 1843) à *Antichrist* (Von Trier, 2009) : la sorcière sous le tapis** »³⁸ je détaille avec minutie comment le neuvième long-métrage de Lars Von Trier épouse subtilement le sous-texte domestique de la célèbre nouvelle de Poe avant de déployer, selon un régime citationnel non marqué et plus largement intertextuel sylleptique³⁹, une débauche de motifs poésques et d'effets grotesques qui permettent de proposer une lecture

³⁶ Joyce Carol Oates, « Afterword: Reflections on the Grotesque » in *Haunted. Tales of the Grotesque*, Plume Books, 1994, p. 304

³⁷ «Le grotesque comme salut pour la violence dans *No Country for Old Men*», in *No Country for Old Men* (Roman et film), Julie Assouly et Yvonne-Marie Rogez (dirs.) Paris, Ellipses, 2021. 91-108 (**Recueil : article n°47**)

³⁸ « Du « Chat noir » (Poe, 1843) à *Antichrist* (Von Trier, 2009) : la sorcière sous le tapis » in David et Vincent Souladié (dirs). *Edgar Poe et ses motifs à l'écran*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Univers anglophones », 2023. p. 103-117 (**Recueil : article n°48**)

³⁹ Cf. *infra*, pp. 36-39;

d'*Antichrist* fort distincte de celle qui a fait scandale, et ramène aussi ce texte filmique à un élément parmi d'autres dans la grande nébuleuse intertextuelle, dont le gothique n'est *in fine* qu'une part infime et que, contrairement aux idées reçues et à une certaine tradition critique⁴⁰, il est tout à fait capable de réflexivité, d'ironie et de vastes manipulations intertextuelles, ainsi que nous allons le voir dans le second chapitre de cette synthèse.

⁴⁰ Pour Alan Lloyd Smith, par exemple: "*the Gothic mode cannot afford irony (except of course, in the larger sense of its playing with the familiar conventions)*"

Chapitre 2 : Pluriels intertextuels

2.1 Pastiches et parodies

Le choix de l'intertextualité comme ligne de force de mon doctorat sur le travail d'une écriture néo-gothique ne se limita pas à constituer une voie d'accès relativement commode à l'œuvre d'un auteur anglophone contemporain et, partant, à la vaste bibliothèque du monde et des textes qu'une vie entière de voyages et de lectures ne saurait combler. S'il ne faisait certes guère de doute que, d'une part, Patrick McGrath s'inscrivait bien dans la « culture du pastiche » selon la formule devenue célèbre de Frederic Jameson¹ et dont la veine postmoderne d'une certaine écriture anglo-américaine de la fin du 20^{ème} siècle était l'un des symptômes les plus évidents, et que, d'autre part, il n'hésitait pas à revendiquer un héritage poésique aussi bien que *fin-de-siècle* dans certains de ses écrits critiques, l'intertextualité en tant que notion opératoire promettait davantage que quelques effets ludiques de « bricolage » littéraire, pour reprendre l'expression de Levi-Strauss, en l'occurrence liés à la reprise d'un héritage littéraire bien établi : celui du genre gothique, dont il a pu être dit, notamment par Maurice Lévy, que dès la fin du 18^{ème} siècle, il se fondait sur l'exagération ludique et donc parodique de certaines conventions liées à la *romance* ou aux récits d'effroi du folklore germanique. Ainsi, l'ensemble de mes travaux sur l'intertextualité littéraire m'aura permis de mieux réfléchir à ce qu'impliquent la fameuse formule de Montaigne selon laquelle « nous ne faisons que nous entregloser » et l'idée que toute littérature serait nécessairement écrite « au second degré », pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage de référence de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Sans doute ce tissage constitue-t-il aussi une toile de fond mentale, une arantèle de signes dont les interconnexions et le réseau permettent une navigation à travers le monde,

¹ Frederic Jameson. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1992.

fictionnel ou réel qui, à défaut d'avoir du sens, est néanmoins susceptible de créer de la signifiante et d'accorder à l'univers sémiotique dans lequel nous évoluons sans cesse, que ce soit dans les textes et hors des textes, quelque (illusion de) vérité, fût-elle intertextuelle.

Surtout, ces réflexions m'ont permis de progressivement glisser d'une approche structuraliste opératoire visant principalement à *décrire* une certaine mécanique des rapports entre textes (allusions, citations, transformations, imitations, etc.) pour mieux toucher à une profondeur du texte, une vérité même et, partant, une vérité du sujet écrivant au-delà de certains mécanismes psychologiques proto-intertextuels à l'instar de la célèbre « angoisse de l'influence » théorisée par Harold Bloom il y a un demi-siècle². Dans ce cheminement, ce sont sans conteste les travaux audacieux et parfois contestés du stylisticien et théoricien de la littérature Michael Riffaterre (1924-2006) qui m'auront le plus aidé à saisir la valeur essentielle d'une intertextualité « de combat », pour ainsi dire, proposant des modèles herméneutiques forts qui cherchent, par leur méthode insolite, à faire du nouage intertextuel le barycentre (parfois improbable ou inconscient) du triangle instable entre auteur, lecteur et texte.

Dès mon article « **Parody and Displacement of the Gothic in Patrick McGrath's Work** » publié en 2009 dans un volume consacré aux intertextualités plurielles³, j'aborde les diverses modalités d'une écriture néo-gothique intertextuelle en déclinant plusieurs catégories de manipulations textuelles : tout d'abord les effets de pastiche et de parodie, fondamentaux dans les premiers écrits mcgrathiens, qui relèvent conjointement d'un régime ludique qui peut être soit imitatif (dans le cas du pastiche), soit transformatif (dans le cas de la parodie). Ces effets contribuent généralement à une ludification de l'écriture néogothique, participant de son tournant comique, ainsi qu'il a pu être mis au jour par Horner

² Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973.

³ In Georges Letissier (dir.) *Rewriting/Reprising. Plural Intertextualities*. Cambridge Scholars, 2009. **(Recueil: article n° 7)**

et Zlosnik⁴, qui s'accorde notamment très bien avec le grotesque, catégorie esthétique et modalité de l'étrangeté hyperbolique, très présente dans le gothique américain *a minima* depuis Edgar Poe, et particulièrement saillante chez Patrick McGrath⁵. Au crible d'une lecture diachronique de son œuvre, j'y explique comment on peut y observer un passage graduel du pastiche délibéré confinant au grotesque à une méditation historique et méta-discursive qui ne renie toutefois jamais l'héritage du roman gothique (notamment avec *Martha Peake*, texte charnière de l'écrivain, publié en 2000). A ce titre, les analyses théoriques de Margaret Rose sur les potentialités « refunctionalisantes » de la parodie⁶ permettent de dépasser ses simples effets ludiques. Pour Margaret Rose, la parodie a une fonction essentielle en qualité d'outil critique dans l'*episteme* moderne. Comme l'écrit Daniel Sangsue, elle devient un outil métafictionnel qui « met en question la capacité de l'œuvre littéraire à représenter (la réalité) et à imiter (des modèles) »⁷. Comme je l'explique dans les pages de mon article consacré à *Martha Peake*, cette métafiction ne dissout pas pour autant le lien du texte au monde ; elle le disloque dans un premier temps d'un champ référentiel originel pour mieux ensuite le transposer dans un contexte second, celui de la réception, où le texte peut alors dérouler un discours nouveau, chargé d'une historicité nouvelle. Dans un roman historico-fantasmatique tel que *Martha Peake* qui rejoue, sur les modes gothique, monstrueux et incestueux, l'émancipation de la jeune Amérique du joug colonial britannique, intervient alors la notion-clé de « métafiction historiographique » élaborée par Linda Hutcheon dans le sillage de ses travaux sur la parodie⁸. Hutcheon y défend la thèse d'une réinscription de la parodie dans un mouvement potentiellement *politique* de la littérature au second degré, même ludique. Elle écrit :

Parody works to foreground the *politics* of representation. Needless to say, this is not an accepted view of postmodernist parody. The prevailing interpretation is that postmodernism

⁴ Avril Horner et Sue Sloznick, *Sue Gothic and the Comic Turn*, 2005.

⁵ Dont le premier roman s'intitule, très précisément, *The Grotesque* (1989).

⁶ Margaret Rose. *Parody : Ancient, Modern and Postmodern*, 1993.

⁷ Daniel Sangsue, *La parodie*, 1994.

⁸ Cf Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism* (1989) qui fit suite à *Theory of Parody. The teaching of twentieth parody art forms* (1985).

offers a value-free, decorative, de-historicized quotation of past forms and that this is a most apt mode for a culture like our own which is oversaturated with images. Instead, I would argue that postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations. (Hutcheon, 1989 :92)

C'est une problématisation d'ordre similaire, alliée à la question de l'héritage poésque, que je développe dans mon article « **Du Pastiche idéal à la parodie du pastiche : Patrick McGrath et la fin de l'angoisse de l'influence**⁹ », publié dans la dernière section de l'ouvrage collectif *L'Intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise* que j'ai co-dirigé avec Emilie Walezak et publié aux Presses Universitaires de Perpignan à la fin de l'année 2010¹⁰. Dans cette étude, principalement consacrée au récit inaugural de *Ghost Town. Tales of Manhattan Then and Now*, recueil de trois *novellas* publié par McGrath en 2005 et dans lequel il revisite sur un mode imaginaire trois moments historiques critiques de l'île de Manhattan, j'y montre comment le premier récit, « The Year of the Gibbet », sous couvert d'imitation outrancière de contes macabres poésques, est en vérité une voie d'émancipation d'une certaine « angoisse de l'influence », par le travail de l'historiographie dont trois niveaux superposés complexifient l'expérience de lecture et dépassent le caractère ludique des nouvelles de jeunesse de McGrath dont une lecture trop naïve de « The Year of the Gibbet » pourrait la rapprocher. Dans ce récit, malgré une situation narrative initiale située pendant la grande épidémie de choléra qui s'abatit sur New York en 1832, c'est plus précisément l'ombre des tours jumelles effondrées le matin du 11 septembre 2001 qui constitue l'arrière-plan du désastre dans lequel est embarqué le lecteur¹¹. Au-delà des excès rhétoriques et farouchement gothiques d'un narrateur suffisamment régressif mais *lucide* pour expliquer au lecteur que son unique souhait est de se lover auprès de sa mère dans l'espace capitonné de son cercueil, la nouvelle signe de façon plus nette la rupture d'un autre ombilic : celui qui

⁹ **Recueil : article n°11.**

¹⁰ On trouvera le texte introductif à ce volume dans le recueil de travaux (**Recueil : article n°10**).

¹¹ C'est un procédé d'écriture de l'histoire à rebours que l'on retrouvera, avec une amplitude moindre, dans le chronotope principal de *Trauma* du même auteur. Cf. *infra*, p. 80.

reliait la plume de McGrath à l'ombre tutélaire d'Edgar Poe. Contrairement à d'autres nouvelles de jeunesse, ce récit témoigne d'une écriture complexifiée, aux ramifications intertextuelles sur lesquelles Poe, ayant relâché son emprise, se laisse encore deviner par son empreinte. C'est la raison pour laquelle « *The Year of the Gibbet* » se meut en récit émancipateur : « parodie parricide » selon les termes de Daniel Sangsue, elle permet enfin à l'écrivain d'investir un espace où la hantise n'est plus celle de spectres littéraires du passé, mais plutôt celle d'un avenir incertain, où les fantômes les plus obstinés n'appartiennent plus au passé mais à l'avenir de l'Amérique de l'après 11 septembre 2001, pour le dire avec Jacques Derrida¹². La charge hantologique de la littérature n'est certainement pas à négliger, *a fortiori* dans l'espace discursif du gothique, qui de longue date a su faire de la hantise et des fantômes la condition même de son existence et la clef de son succès, des tableaux de familles qui s'animent dans *Melmoth the Wanderer* (1820) à ceux de l'amant perdu dans la chute des tours jumelles dans « *Ground Zero* » de McGrath, ultime récit de sa trilogie *Ghost Town*.

2.2 Essais d'intertextualité sylleptique

La langue anglaise a l'étrange particularité de réserver au vocable « *apparition* » une signification proche du registre fantomatique marquée de l'idée d'un surgissement scandaleux. Cette idée d'apparition, entendue selon sa double acception française et anglaise, est sans doute adéquate pour qualifier le fonctionnement de l'intertextualité comme clef de lecture d'un texte littéraire selon le modèle dit « sylleptique » élaboré par Michael Riffaterre. Ce dernier argue que l'intertextualité, davantage qu'une simple manipulation hypertextuelle, n'est ni plus, ni moins que le *locus* de toute littérarité. Dans sa période de production critique la plus tardive¹³, Riffaterre déclare que l'expérience de lecture ne doit pas céder aux sirènes de « l'illusion référentielle » mimétique – *referential fallacy* – mais qu'il faut plutôt considérer le texte comme un système programmatique susceptible de générer

¹² Jacques Derrida, « Le concept du 11 septembre » (2004).

¹³ Et dont l'ouvrage *Fictional Truth*, rédigé en anglais et publié en 1990 par John Hopkins University Press, est le manifeste le plus abouti, et peut-être aussi le moins consensuel.

lui-même, par ses agrammaticalités et son balisage sémiotique fonctionnant en sous-texte, un *effet* de lecture guidant le lecteur vers son élucidation par le surgissement d'une apparition : celle de l'intertexte enfoui, analogue à un inconscient. Comme l'écrit Riffaterre :

The unconscious of a text cannot be floating in limbo in the sociolect or in the reader's mind (...). It **has to be intertextual**, the intertext being the analogon or reverse face of the text and thus a text or a series of texts selected as referents by the text we are reading. (...) The intertext is hidden like the psychological unconscious and, like that unconscious, it is hidden in such a way that we cannot help finding it. (Riffaterre, 1990 : 95; je souligne)

L'analogie ne manque pas de surprendre ; il est clair que Riffaterre, qui allait même jusqu'à dévoyer une terminologie ouvertement psychanalytique en parlant notamment de réaction de lecture « compulsive » et de « pulsion intertextuelle » dans certains de ses articles¹⁴, savait provoquer. Pour autant, son travail théorique semble très important dans la mesure où il a permis de dépasser l'idée de l'intertextualité comme un simple repérage analytique des rapports fragmentaires entre texte et intertexte en instaurant « la perspective d'une relation sémiotique ternaire¹⁵ ». C'est ainsi que la possibilité d'une « apparition » intertextuelle liée à un décodage sémiotique complexe par le recours à la lecture sylleptique peut se faire jour au-delà de l'inconscient du lecteur et du mirage de celui de l'auteur. Telle a bien été, en tout état de cause, mon *intentio lectoris* lorsque je me suis lancé dans des exercices de lecture intertextuelle sylleptique au cœur de l'œuvre mcgrathienne. La première a été engagée dans l'article « Parody and Displacement of the Gothic in Patrick McGrath's Work » précédemment cité, dans lequel j'expliquais la présence d'un explorateur perdu dans un jardin londonien par le recours à une intertextualité sylleptique renvoyant à *A Handful of Dust* d'Evelyn

¹⁴ Cf. notamment son article « Compulsory Reader Response : The Intertextual Drive » dans *Intertextuality. Theories and Practice*. Eds Worton M. et J. Still. Manchester : Manchester University Press, 1990.

¹⁵ Laurent Milesi, « Inter-textualités: enjeux et perspectives », in Eric le Calvez (dir.). *Texte(s) et intertexte(s)*. Amsterdam : Rodopi, 1997, p. 17.

Waugh. La seconde fut poussée plus avant dans le cadre d'une réflexion sur la question de la relation, littéraire et au-delà, dans le cadre d'un colloque organisé à l'université Paris-Est Créteil à la fin de l'année 2008. Actant, d'une part, le caractère presque monstrueux de l'hydre intertextuelle et, de l'autre, la tentation avouée de lire « hors-piste » dans un élan permettant de « faire éclater la linéarité du texte », selon l'expression de Laurent Jenny¹⁶, j'ai tenté, dans mon article « **Profondeurs intertextuelles dans *Martha Peake* de Patrick McGrath**¹⁷ » de montrer comment certaines scènes du roman mcgrathien pouvaient se prêter à des lectures sylleptiques étayées convoquant, de manière *a priori* incongrue selon la logique diégétique du texte, la figure tutélaire de Joseph Conrad et du voyage de son narrateur Marlowe au cœur des méandres ténébreux du Congo dans *Heart of Darkness* (1899). Tout en restant conscient de ce que des exercices herméneutiques de ce type peuvent avoir d'audacieux voire de scandaleux, il n'en demeure pas moins que le système établi par Michael Riffaterre permet de mieux saisir le caractère « eidétique » de la relation intertextuelle tel qu'il est souligné par Genette et d'apprécier comment, dans la littérature contemporaine en particulier, « la fiction se fait lieu de conflits, de défis et de (ré)conciliations¹⁸ ».

De conflits, il en est précisément question dans *Zone*, roman de l'écrivain français contemporain Mathias Enard paru en 2008, texte ambitieux, formaliste, épique et personnel qui narre, sur le mode du flux du conscience, le trajet apocalyptique d'un narrateur embarqué dans le parcours d'un train lancé entre Milan et Rome. Seul écart vers la littérature générale de langue française dans mon parcours d'angliciste, *Zone* est un texte dense et éminemment « scriptible », pour reprendre la terminologie barthésienne. Ses plongées incessantes dans les maints conflits armés qui ont agité, de la bataille de Lépante à la guerre en Yougoslavie, l'histoire de la Méditerranée, trouvait parfaitement sa place dans le cadre du séminaire du groupe de recherche VECT (Voyages, Echanges, Confrontations,

¹⁶ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, p. 281

¹⁷ *La Relation II*. Colloque organisé par le groupe de recherche IMAGER, sous la direction de Claire Fabre et d'Elizabeth Vialle. (recueil : article n°14)

¹⁸ Jocelyn Dupont et Emilie Walezak, « Introduction », *L'intertextualité dans le roman contemporain de langue anglaise*, PUP, 2010, p.11

Transformations)-*Mare Nostrum* auquel j'appartenais¹⁹, ainsi que dans le séminaire doctoral *Interzones* que j'animais alors à l'université de Perpignan. Proposée une première fois dans le cadre des travaux du séminaire puis affinée pour une présentation simultanément plus rigoureuse et plus insolite dans le cadre d'un colloque ferroviaire²⁰, ma communication « **De l'interZone à l'intertexte (et retour) : le voyage au bout de la nuit de Mathias Enard** » travaillait aussi le texte d'Enard, agité de très nombreuses références intertextuelles (à commencer par *La Modification* de Michel Butor), selon une logique riffaterrienne d'intertextualité syllephtique. J'y montre notamment comment le traumatisme enfoui du narrateur, contraint, dans un combat d'une violence extrême, à décapiter un soldat serbe durant la guerre en Yougoslavie, y est intertextuellement modulé par la résonance du texte avec « soleil cou coupé », célèbre image de Guillaume Apollinaire, tiré, précisément, de son poème *Zone* (1913).

2.3 Du côté de chez Poe

Mes travaux sur l'intertextualité dans la littérature néo-gothique m'ont assez logiquement conduit à m'intéresser à l'héritage d'Edgar Poe dans les formes littéraires contemporaines, que ce soit dans les élucubrations grotesques et les dérives psychotiques des narrateurs mcgrathiens, dans les parodies élégamment castratrices de Joyce Carol Oates²¹ ou bien encore dans les effets de résonance intertextuelle tels qu'on peut les retrouver notamment dans le *Lolita* de Vladimir Nabokov, dont je continue de penser qu'il est à la fois un « roman impossible et le grand roman américain de son époque [qui] n'existerait pas sans le cordon qui le relie à l'ombilic poesque²² ». Plusieurs de mes

¹⁹ Le VECT a désormais été intégré dans l'unité de recherche CRESEM de l'université de Perpignan pour devenir un de ses axes internes, à orientation littéraire et poétique.

²⁰ « *Station to Station* : Colloque nomade » fut un événement insolite organisé par Didier Girard et Jennifer K Dick au début du mois de décembre 2011. Certaines des communications y étaient présentées à l'intérieur de la toute nouvelle rame de TGV reliant Mulhouse à Dijon le jour même de son inauguration. Les actes de ce colloque n'ont malheureusement jamais été publiés.

²¹ « *The White Cat* » reste un exemple canonique des remarquables effets « refunctionalisant » de la parodie. On pourra consulter à ce titre l'article de Françoise Sammarcelli « Crises intertextuelles et transpo(e)sitions : Poe et la littérature américaine contemporaine », in Jocelyn Dupont et Gilles Ménégaldo (dirs.), *Spectres poesques dans la littérature et dans les arts*, p. 313-335.

²² Jocelyn Dupont, « Introduction », *op. cit.*, p. 17.

enseignements à l'université de Perpignan ont d'ailleurs été consacrés à cette question, qu'il s'agisse d'un cours de licence sur les réécritures poésques ou bien d'un cours de CAPES pour la session 2010 consacré à *Lolita* et à son adaptation par Stanley Kubrick, pour la dernière année où ce concours de recrutement de l'éducation nationale bénéficiait d'un véritable programme. C'est dans ce cadre que j'ai publié début 2011, avec mon collègue Paul Carmignani, un petit ouvrage aux contours quelque peu provocateur : ***Ni Ange, ni démon. Figure de la nymphe dans la littérature et dans les arts*** qui ambitionnait de retrouver, au-delà de la seule Annabel Lee²³ et de l'invention du terme par Ronsard, les maintes *Ur-Lolita* peuplant l'horizon culturel anglo-américain (voire au-delà), afin de « fixer une fois pour toute la périlleuse magie des nymphettes », comme l'écrit Nabokov lui-même dans son roman. Au-delà de mon travail de coordination du recueil, ma contribution, sous forme d'un article intitulé « ***Lolit(etc.)a : de quelques nymphettes au cinéma*** »²⁴ s'intéresse à la manière dont le cinéma américain s'est appliqué à modeler tout au long du 20^{ème} siècle et notamment à partir de l'avènement de la *girl-child* hollywoodienne parfaitement incarnée par Shirley Temple, un paradigme de désirabilité décadente rendu possible sinon acceptable par un certain air du temps et, surtout, par l'œil de la caméra porteur d'une scopophilie tout entière régie par le *male gaze*.

Si l'intertextualité poésque n'est présente qu'en filigrane dans ces pages, il n'en va pas de même dans l'article « **Variations odontologiques de « Berenice » à *Twixt*** »²⁵ que je consacre, dans l'ouvrage collectif ***Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts***²⁶ que j'ai lui aussi co-dirigé, à la migration d'un imaginaire fantasmatique dentaire depuis la célèbre nouvelle de Poe parue en 1835 vers le film *Twixt* de Francis Ford Coppola, sorti en 2011. Fondé dans un premier temps sur un régime ludique où la matérialité des dents et les idées qui peuvent leur être associées selon l'imaginaire malsain et grotesque d'Egeus, narrateur de « Berenice », j'y démontre comment le motif dentaire, glissant vers

²³ Rappelons ici que dans *Lolita*, le premier amour fou du narrateur Humbert Humbert se nomme « Annabel Lee », en écho direct au célèbre poème de Poe.

²⁴ **Recueil : article n°12**

²⁵ In *Spectres poésques dans la littérature et dans les arts*, op. cit., pp. 245-260. **(Recueil : article n°45)**

²⁶ L'introduction de ce volume, co-rédigée avec Gilles Ménégald, est disponible dans le recueil de travaux **(article n°44)**

le croc vampirique à la fin du film de Coppola et rappelant alors simultanément ses débuts dans le cinéma de genre auprès de Roger Corman ainsi que son adaptation plus personnelle et plus mature de *Dracula*, se meut aussi, et de manière plus cruciale encore, en méditation algique sur la perte de l'être aimé, qu'il s'agisse de toutes les « mères-mortes » ou autres victimes textuelles de contes poésques et, chez Coppola au travers de son double-protagoniste dans le film (interprété par Val Kilmer), de la perte inconsolable d'un enfant. Ainsi, dans cet exercice intertextuel qui est aussi intermédial, puisqu'il s'agit bien d'une adaptation cinématographique d'un hypotexte – voire de divers hypotextes – littéraire, la reprise de motifs poésques n'est pas voué à un simple exercice de manipulation ludique. Il s'agit bien là d'« hantologie » au sens où les fantômes – ou spectres – de Poe font surgir à la surface du texte des secret inavouables d'un autre et nous rappellent ainsi que la hantise est la source de toute textualité.

Issu d'un colloque qui s'est tenu au château de Cerisy-la-Salle durant l'été 2017, l'ouvrage collectif ***Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*** paru trois ans plus tard, le huitième et dernier en date à mon actif, constitue un point d'étape majeur dans ma carrière et dans ma réflexion universitaire. Issu à la fois d'une passion immémoriale pour cet auteur plus que singulier dans la littérature américaine de la première moitié du 19^{ème} siècle, d'une réflexion sur sa postérité dans la vaste étendue des productions culturelles des deux siècles suivants, postérité qui d'ailleurs ne semble pas montrer le moindre signe d'essoufflement²⁷, ainsi que dans les champs philosophique et psychanalytique, il m'importait de tenter de circonscrire l'héritage poesque au travers d'un ambitieux ouvrage collectif rassemblant des experts venus de plusieurs horizons, qu'il s'agisse de spécialistes de littératures française et américaine, de traducteurs, de chercheurs en études filmiques et même de musicologues. Au final, malgré un titre en écho à la pensée de Jacques Derrida, il s'agissait moins d'engager une réflexion déconstructionniste sur l'œuvre poesque à la manière de ce qui fut fait au tournant du siècle

²⁷ A l'heure où ses lignes ont été écrites, la plateforme Netflix venait de sortir *The Pale Blue Eye* un long métrage de Scott Cooper, lui-même adapté d'un roman de Louis Bayard mettant en scène le jeune Poe lors de ses années à West Point, symptôme d'une persistante « méta-popularité » (M. Niemeyer) de cet auteur fondamental. La mini-série *The Fall of the House of Usher*, créée par Mike Flanagan, sortie à l'automne 2023 sur cette même plateforme, enfonce le clou, pour ainsi dire.

dernier dans le collectif *The Purloined Poe*²⁸ que d'apprécier la force de dissémination de l'œuvre, du mythe et des motifs de Poe, incontestablement devenu après une vie presque entièrement passé dans l'indigence et les moqueries de ses contemporains, « un monument permanent de la culture occidentale²⁹ », selon les termes d'Harold Bloom.

Symptômes évidents de l'héritage d'Edgar Poe au-delà de la sphère littéraire, les motifs poésques ont été mis à l'honneur par la cinémathèque de Toulouse³⁰ à l'automne 2019 qui, au-delà d'une période de programmation spécialement dédiée à la présence poésque dans un vaste corpus filmique, a également organisé une journée d'étude en collaboration avec les acteurs universitaires des départements de cinéma et d'études anglophones de l'université Jean Jaurès. C'est dans ce cadre que j'ai pu proposer une communication intitulée « **Du « Chat Noir » (Poe, 1843) à *Antichrist* (Von Trier, 2009) : La sorcière sous le tapis³¹ » dans laquelle je parviens à démontrer, au travers d'une lecture très serrée du neuvième long-métrage du réalisateur danois controversé, que les sévices infligés au personnage masculin du film (« Lui », interprété par Willem Dafoe) sont en vérité la reprise calibrée de motifs poésques principalement issus de la célèbre nouvelle « Le Chat noir » parue en 1823, dans lequel s'esquisse en filigrane, derrière la démente du narrateur, la figure malveillante de la sorcière, parfaitement actualisée dans le film de Von Trier par le personnage de Charlotte Gainsbourg (« Elle »). M'appuyant sur des effets d'intertextualité sylleptique d'inspiration riffaterrienne aisément transposée au système cinématographique par simple transposition intersémiotique, j'y explique comment le surgissement de motifs poésques *a priori* incongrus (un enterrement prématuré, un corbeau, une clef³² sous les lattes du parquet) permet de balayer les accusations ineptes de sadisme misogyne auquel a dû faire face le réalisateur pour les remplacer par un effet final de « *grotesque***

²⁸ *The Purloined Poe. Lacan, Derrida and Psychoanalytic reading*, J. Muller et W. Richardson (eds), John Hopkins University Press, 1988.

²⁹ Harold Bloom, *Edgar Allan Poe*, Chelsea House, 1999, p.3.

³⁰ Et, dans une moindre mesure, à celle de Perpignan également, sous mon impulsion, à la même période, avec la projection de trois films, une ciné-conférence, et un ciné-concert à partir de *La Chute de la Maison Usher* de Jean Epstein.

³¹ (Recueil : article n°48)

³² Une clef à molette qui se meut assez vite en clef de lecture.

relief », soulagement spectatorial permis *in extremis* par le recours à un intertexte poésique que Von Trier semble néanmoins soucieux de ne point trop exposer, préférant entretenir le malaise spectatorial dans une posture despotique de façade, dont l'insolent réalisateur danois est coutumier.

2.4 Conclusion partielle

En somme, si ma carrière universitaire a *mutatis mutandis* débuté avec une fascination avouée pour l'intertextualité et la revendication d'une expertise afférente pour ses systèmes, ses modalités et ses potentialités, elle ne s'y est pas cantonnée, loin de là. Je n'aurai certainement pas l'orgueil de me considérer comme spécialiste – et encore moins théoricien – de l'intertexte, hormis peut-être, on l'aura compris à la lecture de ce qui précède, pour ce qui concerne l'intertextualité sylleptique promue par Michael Riffaterre. La publication de *A Myriad of Literary Impressions* en 2010, dans l'après-coup du doctorat, était certes un passage réussi qui m'aura permis, en collaboration avec une collègue et amie (Emilie Walezak), d'inscrire les travaux de quatre ans de recherche dans l'édition d'un collectif dont j'aime à penser qu'il est encore aujourd'hui utile à ceux qui s'intéressent à cette question³³ mais cet ouvrage n'était pas pour autant le coup d'envoi d'une carrière en *critical theory* d'inspiration structuraliste voire post-structuraliste. Ce que m'auront surtout appris ma réflexion et mes lectures à ce sujet, c'est que l'intertextualité est une entreprise aussi hasardeuse qu'une excursion dans la vaste bibliothèque borgésienne. Peut-être même est-elle aussi une boîte de Pandore qu'il faut se garder d'ouvrir trop promptement si l'on veut éviter de répandre dans l'espace littéraire tous les maux/mots du monde. Pendant théorique sans doute nécessaire à la figure démiurgique de l'auteur, l'intertextualité est avant tout une voie d'accès à la littéarité et une manière d'acter et de reconnaître « l'incessante circulation des textes sans laquelle la littérature ne vaudrait pas une heure de perdue³⁴ ».

³³ Et il semble bien l'être, eu égard aux bonnes ventes (relativement parlant) de l'ouvrage et aussi grâce au dossier en ligne qui l'accompagne et disponible sur le site « La Clé des Langues » hébergé par l'ENS de Lyon. <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/les-dossiers-transversaux/theories-litteraires/quest-ce-que-lintertextualite> (dernier accès le 20 janvier 23)

³⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 482.

Chapitre 3 : Cinéma, autorité, folie

3.1 L'angliciste fait son cinéma

Bien qu'issu d'une formation littéraire qu'une agrégation et un doctorat en littérature anglophone viennent sanctionner sur le plan institutionnel, une proportion significative de mes activités de recherche relève du champ des études cinématographiques et dans une moindre mesure intermédiaires, du fait de plusieurs travaux, communications et articles consacrés à l'adaptation cinématographique de textes littéraires¹. Je souhaite néanmoins préciser que ce domaine des études audiovisuelles et transmédiales ne constitue pas à proprement parler un axe fort de mes activités de chercheur, tant le champ des *adaptation studies* s'est perfectionné dans les dernières années, affinant sa méthodologie et ses modèles herméneutiques, évoluant aussi vers des supports nouveaux tels que ceux de la série « télévisée », dont je serais bien en peine de me revendiquer expert au regard des activités remarquables de certains de mes collègues de la 11^{ème} section du CNU, spécialisés dans ce sous-domaine précis, incontestablement en plein essor.

Sans doute puis-je avancer qu'une cinéphilie assumée, un brin surannée et sans doute symptomatique d'un héritage attaché à l'idée que l'on peut se faire d'un jeune « khâgneux » métropolitain de la fin du

¹ Citons ainsi la publication d'une analyse intermédiaire aux ramifications plurielles du « Tell-Tale Heart » de Poe dans mon texte « **Le démon du pervers-son dans *The Tell-Tale Heart* (2005) de Raul Garcia** » in *Adaptation Littéraire et courts métrages d'animation*. J. Dutel (dir.) publié chez L'Harmattan en 2020, ou plus récemment ma communication « **Culture, Corruption and their Post-Wildean Variations** » présentée lors du congrès de la SERCIA de septembre 2022 à l'université de Clermont-Auvergne. On pourra aussi relever deux publications en lien avec les programmes de l'agrégation externe d'anglais qui, traditionnellement, mettent en regard une œuvre littéraire avec son hypertexte filmique, comme « **Le grotesque comme salut pour la violence dans *No Country for Old Men*** » publié dans un collectif dirigé par Julie Assouly en 2021 déjà cité et, quelques années auparavant, « **Dignité des corps et rectitude du cadre dans *The House of Mirth* (Wharton, 1905, Davies, 2000)** », étude comparative des motifs contradictoires que sont l'ovale et l'anguleux entre les versions littéraire et filmique de *The House of Mirth* d'Edith Wharton, publié sous la direction de Marc Amfreville en 2013. (**Recueil : article 23**)

vingtième siècle, a toujours irrigué ma manière de travailler et de penser les films. Bien qu'originaire de Lyon, la ville des frères Lumière, et même si j'ai eu l'honneur d'enseigner dans l'université qui porte leur nom, je n'ai jamais suivi de formation universitaire en études filmiques si bien que ma façon de lire les textes cinématographiques est avant tout le fruit d'une heuristique du plaisir étayée par des savoirs narratologiques dérivés de la littérature – et donc partiellement inadéquats. Je dois admettre que j'ai appris à « lire » les films en les appréciant d'abord, en les comprenant ensuite, et en les interprétant enfin, grâce notamment à des outils (souvent narratologiques et ou stylistiques) empruntés au champ de la littérature et, partant, des *adaptation studies*. Il m'est parfois aussi arrivé d'emprunter, sans élan dogmatique, quelques outils au champ psychanalytique, détaillés dans le prochain chapitre de cette synthèse.

De toute évidence, je ne suis pas, ni ne serai jamais un théoricien du cinéma, ni un professeur d'études filmiques *stricto sensu* au sens où cela peut s'entendre au sein de département universitaires d'études cinématographiques et audiovisuelles. Pourtant, avec vingt publications et un numéro de revue en lien direct avec le septième art, plus d'une dizaine de mémoires de recherche dirigés sur le cinéma anglo-américain ou des questions connexe de transmédiabilité dans le cadre de mes fonctions de maître de conférences, un projet de monographie inédite tout entier consacré à la manière dont le cinéma de fiction américain interroge la psychopathologie, une codirection de collection dédiée au septième art en plein essor aux Presses Universitaires de Perpignan en collaboration avec la Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo, sans compter les nombreuses activités de vulgarisation et valorisation de la recherche qui m'ont amené à fréquenter divers publics non-universitaires dans le cadre de rencontres cinématographiques variées, je pense pouvoir affirmer aujourd'hui que mon travail en études filmiques constitue un segment conséquent de mes activités de chercheur au sein de la section d'études anglophones du Conseil National des Universités. En outre, mes projets de recherche futurs ambitionnent de donner une place particulièrement à l'image filmique, en la faisant notamment rencontrer l'univers psychiatrique dans une démarche scientifique interdisciplinaire relevant incontestablement des humanités médicales.

Dans le troisième chapitre de cette synthèse des travaux, je souhaite esquisser un parcours récapitulatif de ce pan de mon travail scientifique², en revenant tout d'abord à une figure tutélaire originaire, celle de Stanley Kubrick (1928-1999), avant de proposer quelques éléments de réflexion quant à la pertinence de parler aujourd'hui encore de « cinéma d'auteur » au sens où l'avait entendu la critique cinématographique française dès la fin des années 1950, et de conclure sur la question du rapport des images cinématographiques avec la problématique de la psychopathologie et ses représentations fictionnelles à l'écran telle que je l'ai abordée jusqu'à ce jour.

3.2 Stanley Kubrick : l'auteur en majesté

Le choix d'effectuer, au début des années 2000, à l'issue de mon obtention du concours de l'agrégation, un mémoire de DEA sur l'adaptation de *Barry Lyndon* (1975) par Stanley Kubrick relevait davantage d'une admiration pour l'art – et la manière – de ce cinéaste que d'un intérêt réel pour le roman de l'écrivain victorien William Thackeray (1844), dont j'appris toutefois à reconnaître et à apprécier les maintes qualités, à commencer par celles qui l'inscrivent dans la pure tradition intertextuelle du pastiche et de la réécriture ludique imitative³. Et s'il est difficile de tirer un bilan d'un travail universitaire de prime jeunesse, effectué il y a plus de vingt ans désormais, je dois bien constater que mon intérêt initial pour cet auteur cinématographique majeur n'a pas été sans incidence sur la suite de mes recherches et de ma production scientifique.

D'une part, la question complexe de l'auctorialité à l'œuvre dans l'écriture dite « cinématographique » a toujours été présente dans mes recherches. Si cette problématique était relativement discrète au sein d'une première publication consacrée à Kubrick, « **La mise en lumière du masque dans *Barry***

² Sans doute y aurait-il beaucoup à dire, ailleurs que dans les pages de cette synthèse à vocation scientifique, sur les enseignements de cinéma et de culture audiovisuelle qu'au fil des années, j'ai contribué à inscrire dans les maquettes d'enseignement du département de LLCER à l'université de Perpignan, en licence et en Master recherche et MEEF, depuis le début des années 2010.

³ Bien que publié durant la période victorienne, *The Luck of Barry Lyndon* reprend les codes du récit picaresque et des mémoires en vogue durant le 18^{ème} siècle, en se basant notamment sur la vie rocambolesque du roué Andrew Robinson Stoney (1747-1810).

Lyndon⁴ » pour un numéro de la revue *CinémAction* coordonné par Penny Starfield, qui relevait principalement d'une lecture esthétique au sein de laquelle je m'employais à détailler les stratégies de déguisement, de travestissement et surtout d'esthétisation de la mise en images du périple biographique du personnage éponyme, j'ai assez vite été amené à m'interroger sur les multiples facettes d'une écriture complexe en mettant au jour, au cours de mes recherches, l'étonnant travail de scénario original réalisé par Kubrick lors de la préparation de son film. En effet, j'avais dès le printemps 2002 découvert, en consultant un exemplaire du scénario de pré-production inédit de *Barry Lyndon* conservé au *British Film Institute* de Londres un texte radicalement différent du scénario de postproduction et du film dans sa version parfaite tel que la connaissent les spectateurs. Truffé de rebondissements, de répliques goguenardes et de situations comiques plus ou moins graveleuses, il était évident que le premier projet esquissé par Kubrick n'orientait aucunement son film vers le résultat que l'on connaît, mais plutôt vers un cinéma picaresque, dans la tradition du *Tom Jones* de Tony Richardson (1963) voire du *Casanova* de Fellini (1976), sorti sur les écrans à peu près en même temps que *Barry Lyndon*. Cette découverte, négligée par l'ensemble de la critique kubrickienne autant que par les biographes, peut-être symptomatique des excès de déférence qui prévalaient encore vis-à-vis d'un cinéaste-auteur⁵ « sérieux », étranger au régime de la comédie, fut importante à plus d'un titre. D'une part, elle m'a permis de comprendre, très tôt dans ma carrière, qu'il était bel et bien possible pour un chercheur, aussi jeune soit-il, de « trouver » quelque chose qui, malgré la notoriété du réalisateur et le succès de ce film considéré comme paradigmatique du film historique⁶, n'avait jusque-là pas été mis au jour et méritait incontestablement de faire l'objet d'une publication à caractère scientifique. Ceci fut finalement fait avec mon texte « **Écritures de Barry Lyndon** », chapitre

⁴ *CinémAction* n° 118, « Masques et Lumière » janvier 2006. (**Recueil : article n°1**)

⁵ A cet égard, la publication en 2002 par les éditions Taschen de *The Stanley Kubrick Archives*, sous la direction d'Alison Castle, a plus ou moins mis le roi à nu, sans pour autant lui retirer sa majesté. Comme les *Archives*, l'exposition rétrospective de la Cinémathèque consacrée à Kubrick à l'hiver 2011 comportait des feuillets exposés, mais non commentés, du scénario très original de *Barry Lyndon*.

⁶ *Barry Lyndon* est très régulièrement repris comme exemple par des cinéastes-auteurs dont la posture auctoriale peut rappeler celle de Kubrick : ainsi de Lars Von Trier qui, dans *Dogville*, reprend la voix narrative extradiégétique qui nappe le récit d'une ironie distanciée ou de Yorgos Lanthimos qui, dans *The Favourite* (2018), rend un hommage stylistique appuyé au film de Kubrick.

de l'ouvrage *Kubrick : Les Films* dirigé par Brigitte Gauthier⁷, à l'issue d'un colloque organisé à l'université d'Evry en 2011 en lien avec une exposition à la Cinémathèque Française et la mise au programme de l'agrégation de *Lolita* (livre et film). D'autre part, le grand écart entre le matériau profilmique et le produit cinématographique final m'invitait à réfléchir à la manière dont la composition d'un film se structurait. Dans le cas de Kubrick, photographe de formation, il était manifeste que c'était le passage par l'image qui constituait le *locus princeps* de l'écriture de ses films, une intuition qui fut d'ailleurs confirmée un peu plus tard par mon travail sur l'adaptation de *Lolita* (1962), notamment discuté dans l'ouvrage ***Ni ange, ni démon. Figure de la nymphette dans la littérature et dans les arts.*** S'il est évident qu'avec *Barry Lyndon*, Kubrick, travaillant seul à l'écriture de son scénario, cas unique dans toute sa carrière, était dans une situation de licence créative bien plus confortable qu'avec la présence auctoriale très forte d'un Vladimir Nabokov⁸, la conclusion était la même : c'est lors de la composition filmique d'images-mouvements qu'émerge véritablement la force stylistique kubrickienne, dont il est incontestable que *poïétique* est jalousement cinématographique, plutôt que logée dans les effets de circulation dialectique et intersémiotique entre hypotexte littéraire et hypertexte filmique.

Si ma relation avec l'œuvre de Kubrick n'a évidemment rien de comparable à celle d'un critique de formation universitaire comme Michel Ciment, dont le nom est définitivement attaché à celui de l'auteur de *A Clockwork Orange*, il faut néanmoins reconnaître que le travail de ce cinéaste, parangon du cinéaste-auteur, m'a inspiré de manière assez significative, avec même quelques publications qui égrènent le cours de ma carrière, notamment dans les premiers temps de celle-ci, et dont certaines méritent d'être citées. C'est ainsi que dans mon article « **The Rogue and the Monarch** » publié en 2008⁹, je démontre comment le cinéaste britannique Nicholas Hytner, réalisateur de *The Madness of*

⁷ « Écritures de *Barry Lyndon* » dans *Kubrick : Les Films*. Ed. Brigitte Gauthier. Séries SCRIPT. Montpellier, L'Entretemps, 2012. 99-113. **(Recueil : article n°21)**

⁸ Tout comme ce fut le cas avec d'autres collaborations houleuses entre écrivain et cinéaste dans des films tels que *2001. A Space Odyssey* (1968) ou bien *A Clockwork Orange* (1970).

⁹ « The Rogue and the Monarch ». *Cinéma et histoire/ Cinema and History*. Eds. Melvyn Stokes et Gilles Ménégaldo. Editions Michel Houdiard, 2008. 205-217. **(Recueil : article 3)**. Issu du colloque de la SERCIA de

King George (1994) s’empare de situations dramatiques directement empruntées à *Barry Lyndon* pour les repositionner au sein de son film, lui conférant ainsi une mémoire filmique dont le statut, entre imitation ludique et plagiat mal dissimulé, peut poser question dans la mesure où les emprunts à *Barry Lyndon* chez Hytner, absents de la pièce originale de Alan Bennett, sont non marqués et dépassent par leur longueur le seul effet citationnel¹⁰. En outre, ce travail consacré à une lecture comparative de *Barry Lyndon* et de *The Madness of King George* a significativement, et peut-être même à mon insu (ce qui n’est pas la moindre des surprises) ouvert la voie à mon intérêt pour l’exploration de la question de la folie au cinéma. Bien qu’elle ne fût nullement alors l’objet de mon analyse, la thématique de la folie est bel et bien présente dans le film de Hytner, de manière tout à fait explicite. Enfin, j’aborde dans cet article la question du chef-décorateur (*production designer*) puisque Hytner avait, très symptomatiquement, employé les services de Ken Adam (1921-2016), collaborateur attitré de Kubrick depuis *Dr Strangelove*, et dont le travail sur les décors historiques a même valu à *The Madness of King George* de recevoir l’Oscar des meilleurs décors, la même récompense que, vingt ans plus tôt, Ken Adam s’était vu octroyer pour le même rôle dans *Barry Lyndon*.

Au-delà de l’anecdote, aussi prestigieuse soit-elle en termes d’industrie du cinéma, cette invitation à dépasser l’idée évidemment fallacieuse mais commode pour l’exégète selon laquelle un film peut être lu comme la projection d’une seule intention d’auteur sur l’ensemble de sa texture allait me permettre de mieux penser le texte filmique dans la diversité de ses qualités. Avec le recul, je pense que sans ce travail sur le rôle du chef-décorateur « emprunté » par Nicholas Hytner à Stanley Kubrick, je n’aurais pas creusé celle du chef-opérateur dans mon article « **Les nuits américaines de Mihail Malaimare** » publié en 2020 dans un numéro de la revue angliciste *Miranda*¹¹ consacré aux modalités multiples de des mises en scène de la « nuit américaine ». Dans ce texte, j’explique comment la trilogie « intime »

Londres, ce texte est le résultat de mes travaux dans le cadre de mon premier projet de doctorat, qui fut finalement abandonné.

¹⁰ C’est notamment le cas de la séquence d’interruption scandaleuse d’un concert de musique de chambre, objet principal de mon étude.

¹¹ « Les nuits américaines de Mihail Malaimare », *Miranda* n°20 (2020), « *Staging American Nights. Représentations de l’intime et mises en scènes de la nuit dans les Amériques* ». eds. Candice Lemaire, D. Bousquet & al. < <https://journals.openedition.org/miranda/22874> > (recueil : article n°46)

de Francis Ford Coppola réalisée entre 2007 et 2011 trouve une luminescence chromatique allogène et singulière, mais paradoxalement nouée à l’imaginaire et au passé *personnels* du réalisateur au travers d’une écriture de la lumière qui passe *de facto* par le travail d’un autre, en l’occurrence Mihail Malaimare, directeur de la photographie venu d’horizons fort différents de ceux du célèbre réalisateur italiano-américain. Cette médiation par la lumière permet non seulement un travail de composition iconique et esthétique de surface, mais également une décomposition qui rend possible l’accès à un passé enfoui ou barré par un R/réel trop douloureux pour espérer y faire un retour direct, comme c’est par exemple le cas dans *Tetro* (2009), récit de hantise traumatique intergénérationnelle sur lequel nous reviendrons ultérieurement¹².

3.3 Signatures cinématographiques

A bien y réfléchir, l’ombre portée par Stanley Kubrick qui surplombe, depuis plus de vingt ans, mes recherches en études filmiques mérite peut-être d’être vue de la même manière que celle d’Edgar Poe pour ce qui est du versant littéraire de mes travaux, qu’il s’agisse de son influence sur le genre gothique mais aussi sur les effets d’intertextualité détaillés dans les chapitres qui précèdent. Bien installé sur son trône en qualité d’auteur impérieux, et lui aussi sans doute devenu, comme Poe, « monument permanent de la culture occidentale », Kubrick incarne un cas-limite de la figure d’une autorité inébranlable mais néanmoins bienveillante, un « Oui-du Père » qui s’érige contre le mythe de la mort de l’auteur, littéraire ou filmique.

Un regard rétrospectif confirme assez aisément cette hypothèse : qu’il s’agisse de David Lynch, Brian de Palma, Gus Van Sant, Lars Von Trier, Francis Ford Coppola, autant de cinéastes maniéristes, peu avarés de *stylistic showmanship*, auxquels je me suis intéressé de près, tous sont à même de côtoyer

¹² Cf. *infra*, p 87.

Stanley Kubrick dans la vaste galerie des auteurs cinématographiques. Il est également assez aisé de constater qu'un article que j'ai consacré à la pratique du *remake* voire de l'auto-remake remobilise, du côté de l'écriture cinématographique, la dialectique entre intertextualité et autorité, celle-là même qui était au cœur de mon travail de doctorat. Ainsi, dans « **Play it again, Brian. De Palma et la c/douleur du remake** »¹³, je me penche sur les stratégies de répétition et de ressassement mises en œuvre par Brian de Palma dans deux films de guerre réalisés à près de vingt ans d'écart et portant sur deux conflits armés pourtant distincts (*Casualties of War* (1989) qui traite d'un crime de guerre survenu durant le conflit au Vietnam et *Redacted* (2007) situé pour sa part durant la guerre en Irak) mais néanmoins étrangement similaires, arguant que la même colère d'un seul homme peut déborder sur plusieurs de ses productions filmiques, quitte à mettre en péril le régime des images (comme c'est le cas dans *Redacted*) et, partant, la carrière tout entière du réalisateur. A ce titre, il est intéressant de noter que De Palma, dont la filmographie s'est grandement essoufflée depuis les années 2000, notamment suite à l'affront filmique qu'a été *Redacted*, manifeste au vitriol contre la guerre en Irak, se soit à nouveau tourné vers le remake avec *Passion* (2012), dans une veine du genre thriller plus conventionnelle, qui réécrit *Crime d'amour* d'Alain Corneau (2010), en remobilisant certains tropes caractéristiques du cinéaste tout en délaissant les effets hitchcockiens dont le réalisateur d'*Obsession* (1976), *Dressed to Kill* (1980) et de *Body Double* (1984) avait fait une signature de seconde main.

Plus récemment, certains de mes travaux m'ont conduit à m'intéresser à des cinéastes représentatifs d'une génération postérieure à celle du Nouvel Hollywood aujourd'hui vieillissant, tels Robert Eggers, Todd Philips, ou Andrew Dominik, autant de réalisateurs dont les aspirations auctoriales bien réelles semblent se heurter à de nouvelles réalités du système, que ce soit par la montée en force des plateformes de diffusion en *streaming*, un système de production comme celui de Netflix qui rappelle le temps des studios triomphants de l'âge classique hollywoodien, ou encore par une certaine

¹³ « Play it again, Brian. De Palma et la c/douleur du remake », *Représentations*, « Bis repetita placent ? « Remake et technologie dans le cinéma et les séries télévisées anglophones », mis en ligne décembre 2015. <URL : http://representations.u-grenoble3.fr/IMG/pdf/4-dupont_depalma_def.pdf> (Recueil : article n°34)

normalisation des tropes et effets stylistiques qui laissent penser que, de l'idée d'un cinéma d'auteur indépendant, on glisse peu à peu vers un formatage cinématographique, un cinéma d'« expert », donc, plutôt qu'un cinéma d'auteur. Telle est en tout cas l'une des thèses que j'ai souhaité avancer dans mon article sur « *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford : Manifeste pour un western hypnagogique*¹⁴ » paru en 2015 aux presses universitaires de Rennes et issu d'un colloque consacré aux mythes et aux formes nouvelles de ce genre si fondamentalement américain¹⁵. Malgré une démarche ouvertement esthétisante visant à pousser le film western au-delà du crépusculaire, il n'est pas certain que *The Assassination* échappe à certains écueils d'une production trop savamment calibrée. Le succès en demi-teinte du film *Blonde* du même Dominik, sorti sur Netflix fin 2022 et pourtant très attendu, témoigne peut-être d'une certaine impasse de la création cinématographique d'auteur dans le champ cinématographique actuel. Parallèlement, Robert Eggers, dont le remarquable premier long-métrage *The Witch. A New England Folk-Tale* (2015), à la frontière entre film d'époque et d'épouvante, revisitant avec inspiration les contes gothiques de la Nouvelle-Angleterre de Nathaniel Hawthorne, semble ne pas avoir tout à fait tenu ses promesses de liminalité telles que j'ai pu les aborder dans une communication intitulée « **Peurs Liminales et Terreurs Ancestrales : *The Witch* de R. Eggers et 'The Sisterhood of the Night' de S. Millhauser** » proposée dans le cadre d'un colloque à l'université de Pau en juin 2021 dont la problématique fédératrice était celle des Frontières et de la

¹⁴ « *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* d'Andrew Dominik: Manifeste pour un western hypnagogique » in *Le western et les mythes de l'ouest*. Dir. L. Guillaud et G. Ménégald, Rennes, PUR, 2015. 65-77. (Recueil : article n°22)

¹⁵ Même si ma participation à ce colloque s'explique *a priori* davantage par des affinités de personnes que par un intérêt réellement singulier pour ce genre filmique que je connaissais très mal il y a encore dix ans, il faut constater que l'exploration de l'histoire, des formes et de l'esthétique du western, de John Ford jusqu'à nos jours, a depuis quelque peu coloré mes activités secondaires d'enseignant-chercheur, avec un certain nombre de publications en lien avec le genre, et la mise en place de plusieurs enseignements (en L2 et en M2) à la clef. Mon travail sur la figure mythique de Jesse James dans le film de Dominik a fait ainsi l'objet d'une autre publication que celle mentionnée plus haut pour la revue *Cycnos* (« **Jesse James assassiné ou le crépuscule d'une idole** » dans *Le cinéma américain face à ses mythes*, *CYCNOTOS*, vol. 28, n°2). En outre, l'inclusion du genre western au programme de civilisation américaine de l'agrégation d'anglais de 2017 à 2018 m'a permis de consacrer un nouvel article à ce genre, dans lequel j'explore les trajectoires filmiques de deux figures mythiques de l'*outlaw* westernien: « **Brigands bien-aimés ou « bêtes brutes » ? Billy le Kid, Jesse James et la violence filmique dans le genre western** », publié dans un collectif pour les éditions Ellipses dirigé par P.-F. Peirano et publié en 2017. (Recueil : article n°36)

Peur dans l'espace américain¹⁶. Bien que mon propos principal se concentre sur la figure ambivalente et chargée d'angoisse érotique de la jeune adolescente soupçonnée de sorcellerie dans le film d'Eggers et dans la nouvelle de Millhauser, j'esquisse aussi la possibilité de voir chez Eggers une grammaire filmique nouvelle, apte à dépasser certains écueils gouvernés par les pré-requis du genre ou, plus largement, de l'industrie. Force est de constater que l'échec cuisant de son film *The Northman* (2022), objet filmique maladroit, dévoré par l'*hubris* de son réalisateur d'un côté et mutilé par les conventions de l'autre, semblent à ce jour faire obstacle à l'émergence pourtant souhaitable d'un cinéma d'auteur singulièrement renouvelé.

Sans doute est-ce davantage vers les marges qu'il faut se tourner pour trouver des formes de créativité, même quand elles jouent dans des espaces génériques aussi bien balisés que ceux du road-movie américain. Dans mon article « **Sur la route... avec maman: *Walk away, Renée* de Jonathan Caouette¹⁷** » issu d'une communication présentée à l'université de Bourgogne en 2016 sur les formes nouvelles du genre inauguré en 1969 par *Easy Rider*, j'essaie de montrer comment le réalisateur Jonathan Caouette, entre film documentaire, « home movie » et autofiction, réinvente un parcours œdipien en filmant, avec une fausse objectivité granuleuse, les errances de sa mère, personnalité *borderline* en marge de la société américaine contemporaine. Après le coup d'éclat sublimatoire de *Tarnation* (2003) où Caouette, tel un Antonin Artaud *queer* muni d'un caméscope et d'un logiciel de montage numérique, reconstituait le roman audiovisuel familial tout en le faisant voler en éclats, *Walk away, Renée* échoue à proposer une exploration de l'espace intérieur chaotique de la mère de Caouette autrement que par le recours à quelques conventions appuyées, un brin mélodramatiques, et une répétition simulée des effets de fulgurance tels qu'on les trouvait, à l'état brut, dans *Tarnation*. Incontestablement, comme Narcisse pris dans les rets de son propre reflet, Caouette, dans son second

¹⁶ Colloque organisé par Françoise Buisson avec le soutien du pôle Sud-Ouest de l'Institut des Amériques fin juin 2021. L'organisatrice m'a confirmé en octobre 2023 qu'une publication des actes de ce colloque aux Presses Universitaires de Pau est prévue d'ici la fin de l'année calendaire.

¹⁷ « Sur la route... avec maman: *Walk away, Renée* de Jonathan Caouette » in *Sur la route. Quand le cinéma franchit les frontières*. B. Bernard, J. Michot et I. Schmitt (dirs.), Dijon, Editions Universitaires de Bourgogne, 2018. 109-119. (Recueil : article n°39)

long métrage, semble contraint par quelque injonction à la reproduction un peu gauche d'une signature auctoriale, incapable de s'apposer à la marge de son texte filmique autrement que par la recherche d'un effet formaté davantage par les attentes des producteurs du film que par la créativité de son auteur.

Cet article, qui est également à ce jour le seul que j'ai consacré à une écriture documentaire, même si elle doit être vue comme imparfaite (nous sommes avec Caouette davantage du côté de l'autofiction assumée que de la neutralisation recherchée de la subjectivité à la Wiseman), m'inviterait, pour les années à venir, à creuser ce sillon un peu plus profondément, notamment dans le champ du rapport entre images filmiques et psychopathologie, où le documentaire, qu'il soit institutionnel ou d'auteur, a toute sa place. Un film comme *Of Men and War* du documentariste Laurent-Bécue Renard (2014), consacré à la réhabilitation de soldats américains ayant combattu en Irak, peut en effet trouver toute sa place aux côtés d'un film aussi esthétiquement « signé » que *Redacted* de Brian de Palma dont il a été question plus tôt. Incontestablement, une plongée dans l'univers du documentaire psychiatrique états-unien, depuis *The Titicut Follies* (Wiseman, 1967) jusqu'à ses manifestations les plus récentes dont *Tarnation* (quoique vieux de vingt ans aujourd'hui) reste l'un des coups d'éclat les plus étourdissants, mériterait de constituer une direction nouvelle dans le cadre d'une recherche en études filmiques pour les années à venir¹⁸. Car pour l'heure, c'est presque exclusivement dans le champ du cinéma de fiction que je me suis intéressé à la problématique de la maladie mentale et à sa projection sur grand écran.

¹⁸ Incidemment, le récent succès international du documentaire de Nicolas Philibert *Sur l'Adamant* (2023), ours d'Or du festival de Berlin, semble pointer une appétence réelle de l'institution cinématographique pour la question de la représentation du désordre mental à l'écran.

3.4 Peur, folie, images

Le lien de causalité qui, au cours de mes années à l'université en tant qu'enseignant-chercheur, m'a fait progressivement glisser d'une spécialisation en littérature gothique vers la représentation filmique par le truchement de la fiction de l'institution psychiatrique et de ceux qui la hantent est assez évident à déceler. Au-delà du drame familial entièrement fondé sur la question de la psychopathologie que constitue *Shining* de Stanley Kubrick (film que, pour une raison qui m'échappe encore, je n'ai à ce jour pas encore abordé dans le cadre de mon travail universitaire), mon intérêt pour l'inscription de la folie dans la toile du récit cinématographique plutôt que littéraire a, de toute évidence, été initié par l'adaptation de *Spider* par David Cronenberg précédemment citée. Une fois de plus, l'orientation de mes recherches se voit raccordée à l'œuvre mcgrathienne. Toutefois, depuis plus d'une décennie, mes travaux ont pris un tournant très fortement cinématographique en tâchant d'appréhender la manière dont le cinéma de fiction a pu, lui aussi, s'emparer de l'étrangeté psychique pour en faire une modalité nouvelle d'un cinéma de fiction à la lisière entre registres gothique et psychopathologique.

C'est sans conteste en 2011, avec la publication de mon article « **Qui a peur du grand méchant fou ? Psychopathologie et cinéma** »¹⁹ dans un numéro de la revue *Interfaces* coordonné par Sophie Chiari que j'ai effectué le premier rapprochement entre le gothique comme mode esthétique et véhicule privilégié de récits de terreur et la question de la représentation visuelle de la folie. Dans cet article-charnière, qui propose une amorce de réflexion sur la sémiologie iconographique de la folie depuis l'ère proto-cinématographique (notamment les planches anatomiques de Charles Bell en Angleterre au début du 19^{ème} siècle) jusqu'à l'émergence du cinéma primitif avec le film « documentaire » *La Nevropatologia* de Roberto Omegna (1908)²⁰ j'élabore une système d'éléments constitutifs d'une

¹⁹ « Qui a peur du grand méchant fou ? Psychopathologie et cinéma » in *Interfaces. Image, Texte, Langage*. N°31 : *Images of Fear/ Les images et la peur*. éd. Sophie Chiari, février 2011. 99-108. (**recueil : article n°15**)

²⁰ Film qui sera d'ailleurs analysé par Emmanuelle André à la même période comme un élément fondamental permettant de saisir l'émergence d'un rythme « hystérique » et d'une iconographie afférente dans l'instauration du cinéma plus moderne qui allait suivre. Cf. *Le choc du sujet: de l'hystérie au cinéma. XIXe-XXIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

caractérisation cinématographique d'images de la folie qui demeurent attachés au registre gothique de la terreur.

Il est vrai que depuis *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1921) de Robert Wiene jusqu'à *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese, la peur que peut susciter la folie s'allie efficacement à des tropes issus du gothique, qu'il s'agisse de récits trompeurs où les « images-cristal », selon l'expression de Gilles Deleuze, favorisent la création d'espaces hallucinatoires²¹, ou bien, plus conventionnellement peut-être, d'asiles psychiatriques mués en imposantes forteresses au sein desquelles semblent se jouer des drames asilaires aux résonances gothiques les plus effroyables, comme dans certaines séquences paroxystiques de *The Snake Pit* d'Anatole Litvak (1948), sans doute le premier grand film asilaire du cinéma américain, bien qu'il n'échappe pas – mais comment pourrait-il en être autrement ? – à certaines réductions stéréotypées, notamment dans la caractérisation des malades et des soignants.

Si cet article est à mes yeux particulièrement important, c'est aussi parce qu'il m'a permis de modifier ma posture exégétique en éloignant quelque peu ma lorgnette, sans doute un peu réductrice, jusqu'alors rivée presque exclusivement sur les récits fallacieux portés par des narrateurs plus ou moins gothiques et plus ou moins grotesques (la faute sans doute à des habitudes d'explication de textes littéraires), pour porter un regard plus surplombant, visant à appréhender la sémiologie générale de la maladie mentale au sein des arts visuels. M'intéresser ainsi à la *monstration* de la folie m'a permis de dépasser un niveau peut-être trop restreint à la question de la duplicité narrative pour accéder à une réflexion plus sociétale, historique et philosophique, sur ce qui constitue l'élaboration d'un paradigme consensuel de ce qui, *in fine*, fait le fou aux yeux de l'autre (c'est-à-dire nous-mêmes, qui sommes naturellement enclins à nous définir comme « sains »). Ceci m'a donc amené à une réflexion élargie qui me faisait passer de l'*effet* rhétorique de la folie à son modèle iconographique – plus précisément cinématographique – et, de fait, à sa construction idéologique et anthropologique,

²¹ « Il y a les espaces cristallisés, quand les paysages deviennent hallucinatoires dans un milieu qui ne retient plus que des germes cristallins et des matières cristallisables. » Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 169.

régie par des archétypes stéréotypiques, facteurs indispensables de différence ontologique et existentielle, « bouclier que nous opposons à ces craintes cachées qui gisent au cœur de notre être²² » et permettent ainsi d'élaborer un absolu d'altérité dans lequel les introjecter .

A compter de là, mon champ opératoire et méthodologique allait s'élargir à l'histoire des arts et des représentations de l'altérité, notamment grâce à la découverte des travaux cruciaux pour les études visuelles de Sander L. Gilman et, d'autre part, à ceux de chercheurs anglo-américains renommés quoique méconnus en France, à l'instar d'Andrew Scull ou de Martin Halliwell, qui tous deux abordent la question de la folie dans une perspective de *social historians*, avec chez Halliwell une prédilection assez nette pour les productions culturelles cinématographiques, tandis que Scull est davantage un historien de la psychiatrie au sens plus conventionnel du terme. Leurs travaux sont évidemment informés de la thèse foucaldienne qui vise à définir le geste psychiatrique et les politiques qui l'accompagnent comme symptomatiques d'une volonté de pouvoir, de contrôle politique et d'exclusion, mais ils n'y sont certainement pas assujettis et n'hésitent pas, notamment pour Scull, à en proposer une critique assez appuyée. Ceci semble important d'être souligné dans la mesure où le travail de ces penseurs, sans qu'ils entrent pour autant dans un débat idéologique trop polémique, m'a aidé à sortir d'une certaine posture antipsychiatrique rejetant d'emblée l'institution que d'aucuns, à commencer par l'historien français Claude Quétel dénonce comme un dogme, presque un « évangile²³ ». C'est ainsi que, dans cette perspective un peu nouvelle, j'ai pu publier, grâce à mes collègues Elodie Chazalon et Danièle André, une ébauche de ce qui allait au cours des années suivantes devenir mon projet de monographie inédite, dans un article assez ambitieux intitulé « **Shifting Paradigms in the Popular Representation of Madness on Screen** »²⁴ au sein duquel j'esquisse une trajectoire filmique de la figure du malade mental dans le cinéma américain, des années 1940 aux années 2010, avec des passages obligés – et sans doute un peu contraints – par le tropisme

²² Sander L. Gilman, *L'autre et le moi. Stéréotype occidentaux de la Race, de la Sexualité et de la Maladie*. Paris, PUF, 1996, p. 12.

²³ Claude Quétel, *Histoire de la folie de l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.

²⁴ *Contemporary Popular Cultures on the Move in the United States: Miscellanies*. Dir. Danièle André et Elodie Chazalon, Paris, Michel Houdiard, 2017. 73-82. (Recueil : article n°33)

antipsychiatrique, de *Shock Corridor* (1963) jusqu'à *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975). Relisant ce texte, j'observe que l'élève du gothique que j'étais semble presque y céder la place à un civilisationniste que je ne suis pas, logé entre histoire du cinéma et *cultural studies* ; une approche qui ne me sied guère mais qui, avec le recul, m'apparaît aujourd'hui comme nécessaire.

La coordination des *Ecrans de la déraison*²⁵, un numéro de *CinémAction*²⁶ dont je me suis vu confier par les rédacteurs en chef au cours de l'année 2014 (le numéro bouclé paraîtra en juillet 2016), entièrement consacré à la problématique de la maladie mentale à l'écran, constitue un point nodal dans ma carrière. Cette direction de numéro marque sans conteste l'évolution la plus nette d'une activité jusqu'alors équitablement répartie entre littérature et cinéma américains à un travail plus résolument cinématographique et parallèlement ouvert à des horizons non-anglophones. C'est ainsi que, au-delà de la coordination des nombreuses contributions – pas moins d'une vingtaine – composant le volume, de la rédaction de son préambule et autres tâches éditoriales afférentes (traduction des contributions en anglais, élaboration de la bibliographie) j'ai été amené à rédiger un premier article consacré à la représentation du corps hystérique spectacularisé, dans un corpus qui incluait notamment deux films français contemporains, à savoir *Augustine* (A. Winocour, 2012) et *Vénus noire* (Kéchiche, 2010), tout en faisant retour sur le documentaire d'Omegna précédemment cité. Dans cette contribution, intitulée « **La spectacularisation cinématographique de l'hystérie du XIXe au XXIe siècles** »²⁷, j'utilise la thèse d'Emmanuelle André pour expliquer comment l'hystérie permet d'insuffler à chacun de ces deux films, (ainsi qu'à *A Dangerous Method* de D. Cronenberg), une dynamique singulière, une arhythmie qui n'est pas non plus dénuée d'un soupçon érotique – de la même manière que n'en était pas non plus dénuée, dès l'origine, l'« invention » de l'iconographie de hystérie par Charcot ainsi que l'a bien montré, entre autres, George Didi-Hüberman²⁸. Bien qu'il soit

²⁵ Jocelyn Dupont (dir.), *CinémAction* N°159, « Les écrans de la déraison », Paris, Editions Corlet, 2016.

²⁶ *CinémAction* était une revue importante (ensuite devenue collection) des cercles universitaires et cinéphiles français depuis les années 1970. Confrontée à un déclin de son lectorat et à des temps nouveaux auxquels elle n'a pas vraiment réussi à s'adapter, la revue s'est interrompue au tout début des années 2020.

²⁷ **Recueil : article n°31.**

²⁸ George Didi-Hüberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

a priori consacré à un épisode historique de l'évolution de la psychiatrie en prise avec la plus grande « névrose » du 19^{ème} siècle, mon article explore avant tout les processus d'esthétisation à l'œuvre dans la représentation des corps de ces patientes plus ou moins malades, et, dans l'œil de la caméra, plus ou moins désirables selon la logique plus ou moins perverse d'un *male gaze* mâtiné d'un désir d'emprise clinique.

C'est une collusion du même ordre, entre réalité historique et desseins artistiques, que j'inscris au cœur de la seconde contribution incluse à ce numéro de *CinémAction*, intitulée, de manière délibérément provocatrice, « **Esthétique de l'électrochoc** »²⁹. Traitement de choc paradigmatique dont l'image demeure incontestablement associée à une psychiatrie lourde, délétère et souvent malveillante, confinant à la *furor sanandi* de certains psychiatres « fous » imaginaires ou parfois célèbres, comme le redoutable Walter Freeman (1895-1972) dont les avatars filmiques sont assez nombreux, l'électroconvulsivothérapie (ECT), aujourd'hui plus communément appelé sismothérapie, avait fait l'objet de certaines études diachroniques plaidant en faveur ou non de son utilisation³⁰, mais jamais, à ma connaissance, d'une analyse stylistique. A travers l'étude de cinq séquences de films de fiction psychiatrique réalisés entre 1948 et 2001, j'entreprends précisément de déceler l'esthétique qui découle de la mise en scène de telles séquences, en m'intéressant avec minutie aux cadrages, mouvements de caméras et autres effets de montage qui, *in fine*, confèrent aux séquences d'ECT une fonction particulière et souvent paroxystique au sein des films qui les mobilisent. Fondant mon analyse sur la toute première séquence de l'histoire du cinéma de fiction figurant le recours à ce protocole thérapeutique (dans *The Snake Pit*, de Litvak en 1948) j'en conclus que les effets dramatiques inhérents à une certaine grammaire filmique initialement mis au service d'une thérapie de choc mais dont l'issue demeure positive, ont par la suite été dévoyés pour servir un discours farouchement antipsychiatrique³¹ autour duquel se sont régulièrement greffés des effets d'effroi visant à les réduire

²⁹ **Recueil : article n°32.**

³⁰ On citera notamment dans ce domaine les travaux synthétiques d'Andrew McDonald et Garry Walter, « The Potrayal of ECT in American Movies » (2001) et « Hollywood and ECT » (2009).

³¹ On peut penser, entre autres, au film de Jane Campion *An Angel at My Table* (1990), d'après le récit autobiographique de Janet Frame.

à la simple illustration d'un sadisme parfaitement destructeur – et par la même occasion, extrêmement réducteur. Comme je l'explique également dans la section de ma monographie où je reviens sur cet élément récurrent de la grammaire du film asilaire, il semble que par des effets de distorsion délibérées effectués par le cinéma de fiction dans la culture populaire s'est opéré un glissement de registre entre cinéma de fiction psychiatrique (voire *torture porn* pour les cas les plus extrêmes) et cinéma d'horreur, générant des contresens assez regrettables en termes de réalité thérapeutique.

Si les analogies symboliques – et le plus souvent fallacieuses – entre les murs de l'asile et ceux de la forteresse gothique sont analysées dans la première partie de ma monographie inédite, la question du récit psychopathologique transposé au cinéma a pour sa part déjà trouvé voie de publication dans certaines de mes productions scientifiques qui, une fois encore, explorent l'alliance entre le gothique et la psychose par l'entremise de narrations faillibles. Ainsi, dans mon texte « **Delusion and Hallucinations in Some Contemporary Hollywood Films** »³² issu d'un remarquable colloque consacré à la question des « narrateurs fous » organisé par l'université Bordeaux-Montaigne, j'essaie de montrer, en m'appuyant, d'une part, sur l'imposant *Traité des hallucinations* du psychiatre français Henry Ey (1973) et, d'autre part, sur les théories de Dominique Chateau à propos de la subjectivité au cinéma, comment des effets de dys-narration au prisme de subjectivités trompeuses imposent au spectateur la représentation non seulement d'un monde mental mais « du monde comme mental »³³, aussi délirant soit-il, et permettent ainsi l'émergence d'images hallucinatoires, dont le statut, quoique simple en apparence, demeure éminemment problématique. C'est une version étoffée de ce texte qui, trois ans plus tard, sera publié dans le volume collectif *Mental Illness and Popular Culture*³⁴ dirigé

³² « Delusion and Hallucinations in Some Contemporary Hollywood Films », *Mad Narrators/ Les narrateurs fous*. Eds. N. Jaëck, C. Mallier, A. Schmitt et R. Girard, Bordeaux, MSHA, 2014, 335-346. **(Recueil: article n°35)**

³³ Dominique Chateau, *La subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 128.

³⁴ Sharon Packer (dir.), *Mental Illness and Popular Culture*, Santa Monica, Praeger, ABC CLIO, 2017. **(Recueil: article n°35)**

par Sharon Packer, psychiatre et psychanalyste américaine, spécialiste de la manière dont la folie s'inscrit dans la culture visuelle populaire aux Etats-Unis.

Les enjeux de la représentation filmique et fictionnelle de la maladie mentale à l'écran sont nombreux, et touchent aussi bien à des stratégies de spectacularisation, de dramatisation, de subjectivation et parfois même de sublimation. Tout comme mon exploration de la littérature gothique, aux frontières du fantastique, s'attelle à ne pas basculer dans l'excès monstrueux, mon approche des fictions filmiques mettant en scène la psychopathologie par le biais de la fiction s'efforce pour sa part d'évacuer les manifestations les plus hyperboliques de la maladie mentale comme facteur de violence, celles qui transforment, comme l'a bien écrit Joshua David Bellin, les métaphores de la maladie en purs spectacles de violence hyperboliques et sur-inflationnistes³⁵. C'est ainsi que j'ai choisi de ne pas m'intéresser aux tueurs psychotiques effrayants et sanguinaires, laissant de côté les *psycho-killers* les plus effrénés comme Patrick Bateman dans *American Psycho* ou, sur un mode infra-verbal, les maintes réincarnations de Michael Myers dans la franchise *Halloween*, ainsi que ses multiples succédanés peuplant l'univers des *serial killers* que l'on retrouve dans l'univers des romans noirs, du polar et des récits d'horreur, littéraires et filmiques.

A mes yeux, ces constructions stéréotypiques de tueurs criminels tout entier agis par leur folie meurtrière, bien qu'elles puissent être analysées comme des symptômes sociétaux d'une Amérique d'après-guerre en proie avec l'horreur de la seconde guerre mondiale³⁶, relèvent avant tout de stratégies de l'effroyable qui manquent de prendre en compte la réalité algique de la maladie mentale et la souffrance psychique qui la caractérise immanquablement. Si la fiction filmique a quelque légitimité à chercher à ouvrir une brèche affective dans la muraille subjective de la psychose, en apparence imprenable voire impensable, elle doit le faire en prenant acte de la problématique de la

³⁵ Joshua David Bellin, *Framing Monsters: Fantasy Films and Social Alienation*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005, p. 141.

³⁶ Comme a pu le faire Benoît Tadié dans ses nombreux travaux sur le genre polar et la question de l'identité de ses protagonistes. A titre d'exemple, on peut citer son récent article intitulé « L'invention du tueur psychopathe, entre polar et psychiatrie » in *Les folies meurtrières. Approches psychanalytiques et création artistique*, Delaplace J., Tadié B. et Trichet Y. (dirs), Rennes, PUR, 2023, 35-52.

souffrance psychique. Cette gageure est, à l'évidence, au cœur des films qui cherchent le plus justement à créer, selon les mots de Mieke Bal, « un espace affectif (...), un espace d'intensité où l'indicible pourra se dire et sinon, se montrer : où l'audiovisuel peut intervenir là où la parole seule ne peut être³⁷ » ni véritablement audible, ni véritablement efficace.

Ces films qui, d'une certaine manière, déjouent les impasses de la psychose tout en jouant avec les artifices de la fiction, sont ceux qui sont au cœur de mon analyse dans l'article « **La schizophrénie à l'écran. Processus de subjectivation et de verbalisation dans *Spider* (D. Cronenberg, 2001) et *Clean, Shaven* (L. Kerrigan, 1994)³⁸** » paru dans la *Revue française d'études américaines* en 2015, dans un numéro sur les récits morbides coordonné par Pascale Antolin³⁹. Très souvent mal comprise et réduite à des effets de dissociation de personnalité conjoints à des accès de violence sanguinaire, la schizophrénie est exemplaire des approximations, réductions et contresens qui construisent l'image du psychotique aux yeux du grand public,. Dans les deux films à l'étude dans cet article se déploie une gamme d'effets filmiques qui refuse d'emprunter des voies canoniques tracées par des représentations trop brutalement caricaturales du malade schizophrène. Le film de Lodge Kerrigan en particulier⁴⁰, affranchi des conventions génériques, parvient littéralement à donner *voix* au protagoniste tout en maintenant un coefficient d'étrangeté rugueuse à la maladie dont il souffre. Le personnage principal du film, père et fils erratique, évolue de manière précaire au sein de l'ordre diégétique du film, et symbolique du monde. Bien qu'en dernier lieu il ne survive pas à une « réalité » trop impitoyable pour lui être supportable, son personnage demeure le porteur d'une subjectivité malade, douloureuse, mais à laquelle les stratégies filmiques de subjectivation ont permis toutefois de

³⁷ Mieke Bal, « Folie et déraison créatrice », *Le Coq-Héron* n°211, « Cinéma et psychanalyse », p. 117

³⁸ **Recueil : article n°29.**

³⁹ *Revue française d'études américaines* n°143, *Ecritures du morbide. Writing Illness*, Pascale Antolin (dir.), 2^{ème} trimestre 2015.

⁴⁰ Ainsi que *Keane* (2004), qui suivra dans la filmographie de ce réalisateur indépendant et demeuré en marge du système hollywoodien.

donner accès, par le biais d'un processus intersubjectif complexe, l'incorporation de la différence de l'autre plutôt que sa relégation en qualité de stéréotype et d'altérité infranchissable.

Cet engagement éthique du spectateur rendu possible par le truchement de la fiction me semble crucial pour comprendre ce que j'entends par un regard « juste » sur la folie. Prenant garde de parcourir cette ligne de crête où l'étrangeté psychique doit éviter de s'abîmer dans la caricature du sentimentalisme (*Girl, Interrupted* ou *Frances*), le voyeurisme du documentaire (*A la folie*), les explosions de violence gratuite (*Split*) ou encore dans les effets de spectacularisation assujettis aux conventions génériques (*The Silence of the Lambs*, *Fight Club*), je tente d'esquisser la possibilité d'un cinéma de fiction qui pourrait, paradoxalement, livrer une certaine vérité de la psychose, tout comme, chez Riffaterre, une certaine « vérité de la fiction » peut se faire jour là où l'on ne l'attendait pas forcément. Si, comme a pu l'écrire Paul-Claude Racamier, le psychotique ne cesse d'écrire « sa vie en hiéroglyphes sur un écran qui ne prend pas l'encre »⁴¹ et si, comme l'écrit Lacan, « la captation du sujet par la situation donne la formule la plus générale de la folie »⁴², alors n'est-il pas envisageable que le cinéma puisse, par projection inversée, permettre une certaine inscription de la folie sur la toile de l'écran ? Et n'est-il pas certain que cet imaginaire puisse également être porteur de vérité ? Nous pensons que la fiction a ce rôle potentiel qui permet, au cinéma précisément, « le développement de la pensée théorique à travers l'intimité imaginée et imagée⁴³ » ; en somme, que l'imaginaire de la psychose a décidément quelque chose à nous dire sur sa vérité, peut-être davantage encore que la psychanalyse, discipline des (dys)fonctionnements de l'esprit et des mécaniques contradictoires du désir, domaine d'un savoir mouvant dont les affinités avec la littérature et le cinéma sont si nombreuses qu'il eût été pour le moins regrettable de ne pas s'en rapprocher, à défaut peut-être de l'avoir pleinement l'embrassé.

⁴¹ Paul-Claude Racamier, *Les Schizophrènes* (1980). Petite bibliothèque Payot, 2001, p. 192

⁴² Jacques Lacan, *Ecrits*, p. 99.

⁴³ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 118.

Chapitre 4 : Psychanalyse(s)

Une carrière universitaire dans le domaine des Arts, Lettres et Langues placée sous l'égide de la psychopathologie, de l'imaginaire et de la textualité morbide dans la littérature et le cinéma anglophones pouvait difficilement faire l'économie d'un outillage psychanalytique, à tout le moins d'une posture exégétique soucieuse de ne pas négliger cette discipline singulière, à la croisée des discours scientifiques, littéraires, sociétaux et médicaux, fondée par Sigmund Freud au tournant du 20^{ème} siècle avec la postérité, les polémiques et les débordements que l'on sait. Pourtant, rien ne semblait à l'origine me prédisposer à adopter une méthodologie de cet ordre, dont je dois toutefois me hâter de préciser qu'elle ne constitue qu'une partie de mon bagage théorique, certes suffisamment significative pour que je la revendique comme l'un de mes champs de compétence, mais insuffisante néanmoins pour faire de moi un adepte de l'interprétation rigoureusement psychanalytique des textes.

4.1 Réticences et inter-dit

Sans remonter à un discours paternel dogmatiquement comtien, où tout excès de subjectivité se voyait vite taxé d'égarement vers la déraison, et où il n'était pas peu fréquent d'entendre dire que l'inconscient (qui de toute façon n'existe pas) n'était qu'une invention de charlatan, je dois convenir que, dans un premier temps, la fréquentation étonnée de textes littéraires où la folie semblait magistralement « contrôlée » par les instances narratives – et donc, pensais-je, imperméable à l'intrusion de forces inconscientes contradictoires – par l'auteur, me laissait croire que, d'une certaine manière, je me trouvais dégagé de toute obligation analytique à l'égard d'écrivains dont l'extra-lucidité des narrateurs et la capacité de contrôle semblaient à même de confiner l'inconscient et la folie, sinon de les abolir totalement.

Il est fort probable que ma réticence initiale à aborder les textes sous l'angle psychanalytique dérive d'une certaine confusion originelle entre l'anormal, le pathologique, et la problématique de leur représentation, *a priori* échafaudé par un esprit « sain », ou du moins considéré de manière consensuelle comme « normal », suffisamment du moins pour trouver sa place dans la respectable galerie des « auteurs ». Sans doute souffrais-je alors d'un biais dichotomique qui m'empêchait de prendre toute la mesure des potentialités de l'« anomal », notion développée par Georges Canguilhem¹ puis reprise par Gilles Deleuze dans *Mille Plateaux*, extrêmement féconde lorsqu'il s'agit de dépasser tous les clivages pour mieux subsumer les singularités des dysfonctionnements. D'autre part, il me semblait questionnable d'appliquer une grille de lecture psychanalytique aux textes qui permettrait, pensais-je, d'en extraire la vérité du sujet écrivant, et peut-être même de l'écrivain. Apprendre à mieux distinguer le sujet de l'auteur de l'Autre, c'est-à-dire de la réalité de la circulation du désir dans la toile du texte, a été sans conteste pour moi la manière la plus probante d'inscrire la méthodologie psychanalytique dans mon champ de compétences. En cela, j'ai été notamment aidé par les modèles pragmatico-herméneutiques développés par Jean-Jacques Lecercle², eux-mêmes en partie inspirés des travaux sémiotiques d'Umberto Eco et ses tentatives à poser un cadre rationnel aux limites de l'interprétation. Ces lectures théoriques non psychanalytiques ont été pour moi essentielles dans la mesure où elles m'ont permis de bien comprendre que les *différences* entre la psychanalyse et la littérature sont tout aussi fondamentales que leurs ressemblances, et que parler d'un texte littéraire ou filmique dans lequel se déploie l'inconscient sous les leurres de la représentation ne revenait nullement à faire l'équivalent à la vérité d'un sujet parlant ou écrivant depuis une situation de non-fiction.

¹ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 81

² Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, Palgrave MacMillan, 1999.

Il est pourtant assez évident que le choix d'un corpus tel que le mien, au sein duquel prévalent des effets de dysfonctionnement psychiques, d'affects négatifs souvent extrêmes, des récits d'obsession, de hantise, de déréalisation voire de basculement psychotique allait devoir convoquer le champ disciplinaire le plus immédiatement connexe pour ce qui concerne les errances de l'esprit à travers le langage, à savoir la psychanalyse. En outre, depuis l'avènement de la pensée psychanalytique au tournant du 20^{ème} siècle, la littérature gothique n'a eu de cesse qu'elle se nourrisse de concepts ou de notions apportées ou du moins popularisées par la psychanalyse, à commencer bien entendu par la notion d'*Unheimlich* ou « inquiétante étrangeté » (selon la traduction de Marie Bonaparte) à partir de 1919, nouvelle modalité de la peur notamment développée dans l'émergence de récits de doubles, ainsi que je l'explique dans la section dédiée de ma monographie, mais également d'autres types de modèles psychanalytiques, comme le fantôme (d'après les travaux d'Abraham et Torok) ou l'expérience subjectifiante de la hantise, qui ont, conjointement avec la popularisation de certains concepts et mécanismes psychanalytiques vulgarisés par le cinéma hollywoodien depuis le milieu des années 1940, permis de muer le gothique « internalisé » du 19^{ème} siècle en « gothique psychanalytique », selon l'expression de Stephen Bruhm³.

C'est ainsi que la psychanalyse se trouvait *de facto* inféodée aux mécaniques narratives souvent teintées de psychopathologie qui caractérisent mon corpus. Cette remarque vaut aussi d'ailleurs pour les textes relevant de la période qui précède l'avènement de la psychanalyse et de la psychiatrie moderne. C'est en partie ce que j'ai tenté de montrer dans mon article « **Traduire l'étrangeté psychique de Poe à Baudelaire** »⁴, paru en 2011 aux Presses universitaires de Saint-Etienne dans le cadre d'un colloque consacré à l'« étrangeté des langues ». M'appuyant sur la thèse de l'étrangeté psychique développée par Ponnau, j'y explique comment certaines des modulations lexicologiques opérées par Baudelaire dans ses célèbres traductions des *Tales* de Poe en *Histoires extraordinaires*

³ Stephen Bruhm, « Contemporary Gothic: why we need it », *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁴ « Traduire l'étrangeté psychique de Poe à Baudelaire » in *L'étrangeté des langues*. Eds. Y. Clavaron, J. Dutel et C. Lévy. Saint-Etienne, PUSE, 2011. 181-191. (**recueil : article n°13**)

composent subrepticement une petite musique de la folie, plus aiguë dans sa version française que dans l'originale. Même si cet article n'est pas à proprement parler psychanalytique dans sa méthode, il cherche néanmoins à mettre au jour la manière dont la lettre (en l'occurrence, la lettre surimposée du traducteur) travaille le texte pour l'orienter de l'étrangeté « anormale » vers une version plus brutale du pathologique. Bien que le travail de Baudelaire soit antérieur à l'avènement de la pensée freudienne, on peut aisément y identifier ce « défaut de traduction » comparable, selon Shoshana Felman, à l'essence même du refoulement⁵. Si bien qu'il s'agit, « en passant d'une langue à l'autre, en franchissant la limite entre langues, non pas tant (et non pas simplement) de traduire, que de se traduire à l'altérité des langues. Parler de la folie, c'est parler de la différence entre langues. »⁶

Bien qu'à ce jour, ma production scientifique universitaire ne m'ait pas conduit à pousser plus avant la réflexion sur le rapport entre la traduction littéraire et la circulation du désir *et* de la folie au sein des glissements interlinguistiques inhérent à la pratique de la traduction, je peux en revanche affirmer que l'expérience bien réelle de traduction de deux romans de Patrick McGrath – *Trauma* et *The Wardrobe Mistress* pour les éditions Actes Sud, respectivement réalisées en 2010 et 2018 – m'ont permis d'apprécier, en mon for intérieur de traducteur, les effets puissants de cet « inter-dit », d'où émerge une signification différentielle.

⁵ « L'essence du refoulement se définit pour Freud comme un « défaut de traduction », c'est-à-dire comme la barrière même qui nous sépare d'une langue étrangère. Or, si la folie comme la chose littéraire sont régies par cela même qui les refoule, par cela même qui les inter-dit dans la langue, si elles procèdent en quelque sorte l'une et l'autre, chacun à sa manière, d'un « défaut de traduction », le projet de les lire doit nécessiter un passage de limites entre langues. » (Felman, *op. cit.*, 18)

⁶ *Ibid.*, p. 19

4.2 Jeux de désir et logiques fantasmatisques

Cela étant, mes réticences initiales à introduire dans ma fréquentation des textes un outillage psychanalytique furent assez vite contrecarrées par la découverte progressive – mais pas forcément précoce – des mécanismes subtils de l'inconscient, des logiques du désir et du travail du fantasme dans *toutes* les formes et figures de l'écriture littéraire ou filmique (et donc pas seulement celles qui faisaient de la psychopathologie leur terreau diégétique), ce qui faisait *ipso facto* de mon champ d'étude spécifique un domaine privilégié pour son expression et son utilisation dans une optique exégétique critique voire métacritique.

A ce titre, mon article consacré à *Eyes Wide Shut* (1999), le dernier long métrage de Stanley Kubrick, est assez exemplaire de la démarche qui m'a fait progressivement glisser, pour ainsi dire, du fantasme de l'auteur à l'autorité du fantasme. Dans ce texte, précisément intitulé « **Rêve et fantasme dans *Traumnovelle* et *Eyes Wide Shut*** »⁷ paru en 2013 dans un numéro spécial du *Journal of the Short Story in English* consacré aux adaptations filmiques de récits courts, je montre comment l'écriture d'Arthur Schnitzler, contemporain viennois de Freud, explore avec audace les mécanismes imaginaires de la circulation du désir et la tentative désespérée de chacun (à commencer par Fridolin, le personnage masculin de la nouvelle) de s'emparer du « désir de l'autre », à savoir Albertine, son épouse, dont il découvre, désarmé, la débordante vivacité libidinale. A ces effets littéraires du travail fantasmatisque à l'œuvre dans la nouvelle de Schnitzler, Kubrick répond par un travail virtuose de déréalisation iconique, que ce soit en happant le spectateur dans un voyage halluciné aux contours hypnagogiques⁸ lors des séquences les plus spectaculaires du film, mais aussi par une mise en scène cinématographiquement assez complexe du fantasme de Bill (Tom Cruise), littéralement happé par les images qu'a fait surgir à son esprit le récit d'Alice (Nicole Kidman) sa femme qui l'aura, pour le temps d'un rêve presque éveillé,

⁷ « Rêve et fantasme dans *Traumnovelle* et *Eyes Wide Shut* », *Journal of the Short Story in English* n° 59, « Nouvelle et Cinéma », 2013. 127-138. (Recueil : article n°25)

⁸ La nature proprement hypnagogique du fonctionnement du cinéma me semble être une réalité, que j'avais déjà eu l'occasion d'explorer dans mon travail sur le biopic de Jesse James signé par Andrew Dominik. Je m'appuie pour ce faire sur le remarquable ouvrage de Raymond Bellour *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalité* Paris, P.O.L, 2009, dans le premier chapitre duquel il développe cette notion.

les yeux grands fermés – *eyes wide shut* – fait traverser le miroir dans lequel elle se mire dans les tout premiers plans du film, en pied, le dos offert et le regard refusé au spectateur.

Bien évidemment, la *Traumnovelle* de Schnitzler et son adaptation filmique sont des textes qui, par la nature même de leur diégèse, mobilisent de façon ostentatoire les matières premières de la psychanalyse (rêve, désir, fantasme, inconscient). Ils appellent presque spontanément la mobilisation d'un appareillage critique idoine, tout comme le font, dans un autre registre, les films de David Lynch qui n'ont de cesse qu'ils explorent, selon l'esthétique de la volute propre à ce réalisateur, les fluctuations de l'inconscient nimbées d'un aura de perversion. Dans une contribution publiée en 2008 à un numéro de *CinémAction* et intitulée « **Ces étranges objets du désir : la femme chez David Lynch** »⁹, j'analyse la manière dont certains personnages féminins lynchéens, mères fatales ou filles mortes en particulier, permettent de mettre à mal les mécaniques complexes et souvent perverses du regard du spectateur masculin, proposant de manière surconsciente un « voyage au cœur de l'inconscient oedipien » comme l'écrit Laura Mulvey¹⁰ au sujet de *Blue Velvet* dans une démarche néo-gothique assumée qui sait s'emparer de la psychanalyse pour mieux explorer, sur un mode calibré, réflexif et postmoderne, la manière dont la symptomatologie névrotique voire psychotique peut être mise au service de l'élaboration de nouveaux récits pervers.

Il est intéressant de noter que la rédaction de cet article remonte précisément à la période où je fréquentais avec assiduité, curiosité et conviction le séminaire lacanien dirigé par Josiane Paccaud à l'université Lumière Lyon 2 où j'enseignais alors, tout en terminant la rédaction de mon doctorat. Ce séminaire, qui rassemblait des collègues de littérature anglophone aussi éminents que Jacques Aubert ou Michel Cusin, ainsi que des psychanalystes et psychologues cliniciens, m'a été d'une immense utilité pour dépasser une lecture trop restrictivement freudienne voire psychologisante des textes, en m'apprenant alors à mobiliser certains des concepts élaborés par Lacan, dont la pensée critique était

⁹ « Ces étranges objets du désir : la femme chez David Lynch », *Cinémaction* n°129, octobre 2008, 48-62. **(Recueil : article n°5)**

¹⁰ Mulvey, Laura. « The Gothicism of Blue Velvet ». *Modern Gothic: A Reader*. Manchester, Manchester University Press, 1996. 38-57

alors incontestablement plus en vogue qu'elle ne l'est aujourd'hui, et d'appliquer aux textes littéraires et filmiques des concepts utiles pour accéder sinon à leur vérité, du moins à la manière dont la lettre y travaille sous l'emprise du désir et du fantasme pour élaborer un système symbolique et sémiotique singulier, seul à même de s'opposer au Réel dans toute sa crudité idiote¹¹.

Plus récemment, au mois de mars 2020, dans « **Les diableries d'Antichrist (Von Trier, 2009)** », une communication présentée dans le cadre d'un colloque à l'ENSAV à Toulouse intitulé « L'Effet au risque du genre »¹² dont on peut espérer que les actes paraîtront un jour, je me suis presque surpris à remobiliser avec vigueur un arsenal farouchement lacanien dans le texte de ma présentation consacré aux effets d'*Antichrist* de Lars Von Trier. Aidé par une lecture secondaire très engagée du personnage féminin du film¹³, j'explique comment *Antichrist* nous invite, par la multiplication de ses effets (spéciaux, photographiques, sonores, mais aussi hallucinatoires et psychologiques) à embrasser le basculement vers la psychose du personnage de Charlotte Gainsbourg et, partant, du film tout entier dans une démarche qu'il convient finalement de qualifier de bataillenne, où l'excès, le débordement, la violence, la souillure et *in fine* la folie furieuse ne sont qu'au service d'une jouissance « hétérologique ». La sexualité mortifère de ce film renvoie à celle que l'on trouve dans les pages les plus puissantes de *Madame Edwarda* ou *Histoire de l'œil* de Georges Bataille, penseur et écrivain qui, on le sait, malmenait aussi bien les formes établies que la morale ou la pensée rationnelle gouvernée par le Logos, et entretenait un rapport ambigu voir un peu coupable avec la psychanalyse¹⁴. Il y a, chez Georges Bataille comme chez Lars Von Trier, un élan irrépressible vers l'excès comme mû par un vent psychotique, au moins pour ce qui concerne les personnages féminins (Elle dans *Antichrist*, Simone

¹¹ « Le réel, c'est ce qui se retrouve toujours à la même place (...) c'est le culmen à la fois kantien et sadiste de la chose, ce en quoi la morale devient, d'un côté, pure et simple application de la maxime universelle, de l'autre, pur et simple objet » Jacques Lacan, *Le séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 85.

¹² Colloque organisé par Isabelle Labrouillère et Frédéric Tabet.

¹³ Teresa Pinto, « La femme du démon comme figure du pousse-à-la-femme : à propos d'*Antichrist* de Lars Von Trier ». *Recherches en psychanalyse* 2010/1 n°9.

¹⁴ Rappelons ainsi que Bataille, qui consultait l'analyste freudien Adrien Borel (1886-1966) mit brutalement fin à sa psychanalyse au moment où il termina *Histoire de l'œil* et surtout, son étrange appendice autobiographique qu'il intitule significativement *Réminiscences*. Par ailleurs, c'est Borel qui remit à Bataille la photo de Fu-Chu-Li, le supplicié chinois, qui allait par la suite hanter de manière aussi féconde qu'obsessionnelle l'œuvre bataillenne.

dans *Histoire de l'œil*). Ainsi que l'a bien montré Julia Kristeva dans *Pouvoir de l'horreur* (1980), qui rapproche la psychanalyse lacanienne de la pensée transgressive bataillienne, le *locus* de la jouissance, telle qu'on la trouve par exemple à l'œuvre dans *Antichrist*, constitue un moment d'abjection, « une jouissance donc dans laquelle le sujet s'engloutit mais dans laquelle l'Autre, en revanche, l'empêche de sombrer en la lui rendant répugnante »¹⁵. En comparaison avec le travail presque innocent du fantasme et du désir dans l'article consacré à Schnitzler et Kubrick mentionné plus haut, on voit ici combien la structure psychotique des personnages et du récit rend l'approche psychanalytique périlleuse, tant la psychose fait pression sur les actants du texte, ses mécanismes narratifs, et toutes les subjectivités (y compris celle du lecteur ou spectateur) qui se sont compromises dans l'expérience textuelle.

4.3 Approcher la psychose

Si l'inconscient avait déjà pu trouver, comme l'écrit Jacques Rancière, dans les œuvres d'art et la littérature en général « un domaine d'effectivité privilégié¹⁶ » au-dehors du champ clinique, alors il semble évident qu'un second tour d'écrou, si l'on peut dire, peut être donné pour ce qui concerne les fictions reposant précisément sur les fêlures semblables à celle qui lézarde la façade de la Maison Usher, ainsi que les effondrements et dysfonctionnements radicaux de l'esprit selon le régime tyrannique de la psychose, bien que ce dernier champ, à la frontière du symbolique, constitue néanmoins une pierre d'achoppement pour l'investigation psychanalytique, en tout état de cause un espace d'investigation plus délicat que celui de la névrose¹⁷.

¹⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 17

¹⁶ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. ii.

¹⁷ Il s'agit évidemment de nuancer. Psychose et névrose ont été différenciées dès la fin du 19^{ème} siècle mais ne sont pas des catégories étanches. La psychose semble relever surtout d'une rupture assez lourde avec l'idée même de réalité, quand on l'entend par exemple comme le fait Sophie Mijolla-Mellor comme « catégorie nosographique qui désigne la perte des limites du Moi et une altération marquée de l'appréhension de la réalité », alors il semble bien difficile d'extirper, par le recours au langage de la cure, le sujet psychotique des abîmes de l'a-symbolie. Pour autant, on sait que Freud, et après lui Lacan, avaient un intérêt fort pour l'investigation psychanalytique de la psychose. En outre, des psychiatres comme François Tosquelles, Jean Oury

Contrairement à ce que les édifices textuels savamment capitonnés d'un Poe ou d'un McGrath, reposant précisément sur une méthode de simulation supposée exacte de la mécanique de la psychose avaient pu dans un premier temps me laisser penser, il m'est apparu que la *mimesis* de la folie n'était de toute évidence pas chose si simple, et qu'il ne suffisait pas de s'énoncer fou – ou sain d'esprit – pour garantir que le lecteur se convainque du contraire. Comme l'écrit justement Liliane Abensour¹⁸, la psychose n'est pas réductible à une négation de la réalité, mais doit plutôt être entendue comme une interrogation à son propos, un appel à pénétrer, au risque de s'y perdre, au cœur de l'énigme qu'elle constitue. C'est partiellement ce que j'ai voulu montrer en prenant appui sur certains des contes psychopathologiques les plus célèbres de Poe au travers d'une approche partiellement stylistique dans mon article « **'Mad am I not' ...or am I : Poe's voices of madness** »¹⁹ publié en 2010 sous la direction de Sandrine Sorlin. Il apparaît dans cette analyse que si « la folie part toujours d'une absence de texte, qui fait obstacle à sa transmission, et qui n'est pas refoulé, mais retranché », comme l'écrit Jean-Max Gaudillère²⁰, cette absence peut néanmoins se résoudre par l'émergence d'un discours poétique paradoxal (le discours « retranché », donc), au sein duquel le démembrement de la syntaxe poésque effectue une torsion du langage sur lui-même et fait de ce qui reste de lisible le symptôme d'un illisible²¹, effet de l'inconscient au travail dans le texte. C'est par exemple ce que l'on observe tout au long du récit de la gouvernante narratrice du *Turn of Screw* chez James, ou encore dans les confessions contradictoires et morbides de certains narrateurs mcgrathiens, comme le Dr Haggard dans *Dr Haggard's Disease* (1993), Gin dans *Port Mungo* (2004), ou encore Constance dans le roman éponyme (2013).

ou Paul-Claude Racamier en France, ont tâché d'ouvrir des voies importantes pour faire entendre, d'une certaine manière, la voix à la psychose. Aux Etats-Unis, le travail de Frieda Fromm-Reichmann et de ses collègues à la clinique de Chestnut Lodge est un exemple paradigmatique de l'approche psychanalytique de patients psychotiques. Le roman *I Never Promised You a Rose Garden* de Joanne Greenberg, adapté à l'écran par Anthony Page en 1977, en est un témoignage très important.

¹⁸ Liliane Abensour, *La tentation psychotique*. Paris, PUF, 2001.

¹⁹ **Recueil : article n°9.**

²⁰ Jean-Max Gaudillère, *Leçon de la folie. Séminaires I-VII*, Paris, Hermann, 2020, p. 105

²¹ Cf. Wladimir Kryszynski et Raili Mikkanen, « The Mimesis of Madness and the Semiotics of the Text », *Substance*, Vol. 8, n°22 (1979), p. 5

De Patrick McGrath et de ses contemporains, Max Duperray avait vite identifié la défiance que l'écrivain s'applique à entretenir avec les soi-disant « sciences » de l'âme humaine : psychanalyse, psychologie clinique voire « psychiatrie » pure et dure (n'était-ce pas là, après tout, la profession de Patrick McGrath père ?). Sur fond de pathologie mentale aggravée, l'écrivain parvient à esquisser, par « les dérives grotesques du discours psychotique²² », des arabesques complexes où des mécanismes comme l'angoisse, le refoulement, la hantise, la répétition compulsive, le trauma (nous y reviendrons), sont mis au service de la composition de récits où la folie peut se laisser entr'apercevoir par le prisme de ces fictions, indispensables en ce qu'elles agissent en dernier ressort « comme un double de la parole folle²³ ». Ces manipulations de tropes empruntés aux registres cliniques ancrés dans des situations de psychopathologie radicale sont exemplaires d'une culture de la réflexivité accrue, et permettent, par un étrange effet de redoublement, de mettre la psychanalyse au service de la littérature, plutôt que l'inverse. Tel a ainsi été l'objet principal de mon travail autour de la pulsion de mort au travail dans les récits mcgrathiens, objet d'une publication intitulée « **L'impasse : en sortir ou pas. Récits malades et pulsions de mort chez Patrick McGrath²⁴** ». Dans cet article, fruit d'un séminaire annuel organisé par le VECT, mon équipe de recherche initial au sein de l'université de Perpignan, je détaille avec minutie les mécanismes opératoires de la pulsion de mort telle qu'elle a été théorisée par Freud dans *Au-delà du Principe de Plaisir* (1920).

Texte fondamental dans l'évolution de la pensée de Freud, *Au-delà du Principe de Plaisir* introduit la notion de pulsion de mort – *Todestriebe* – qui semble intuitivement contradictoire à l'élan libidinal qui gouverne l'élaboration d'un récit de fiction littéraire, même rétrospectif et/ou algique, comme c'est souvent le cas chez McGrath. J'y explique comment l'échafaudage narratif de certains romans de l'auteur, fondé en grande partie sur la duplicité et la paralipse, conduisent le lecteur vers une expérience de lecture paradoxale où s'entremêlent stase, claustration mentale et réticence narrative

²² Max Duperray, *op. cit.*, 186.

²³ Gaudillère, *op. cit.*, p. 67

²⁴ « L'impasse : en sortir ou pas. Récits malades et pulsions de mort chez Patrick McGrath » in *L'impasse*. Textes réunis par Nathalie Solomon. *Cahiers de l'université de Perpignan n° 41*. Perpignan, PUP, 2012. 163-173. (**recueil : article n°20**)

qui résultent en des récits qui malgré tout progressent, mus par une dynamique de la négativité. Bien qu'il n'ait sans doute pas bénéficié d'une grande visibilité eu égard à son caractère local, j'estime que cet article constitue un jalon important dans l'élaboration de ma réflexion sur ce qui compose un récit malade, notion esquissée pour la première fois dans mon travail sur l'écriture de l'obsession chez McGrath²⁵. C'est cette même pulsion de mort que j'ai pu identifier dans un texte consacré à une adaptation cinématographique de *The Pit and The Pendulum* d'Edgar Poe par le cinéaste d'animation Jan Švankmajer, réalisé en 1983²⁶. A travers une analyse précise des rouages du récit du narrateur qui l'entraînent inlassablement, alors que se referme le piège diégétique, l'entraînant vers l'abolition irrémédiable de son propre sujet, je montre comment Poe a su avoir l'intuition d'une pulsion de mort qui, à l'image de la Mort Rouge, parvient à étendre son empire sur l'ensemble du texte. Bien que cet article ait été publié dans un ouvrage collectif principalement consacré à l'adaptation d'œuvres littéraires en courts-métrages d'animation, il me semble incontestable que sa pertinence relève surtout de l'exploration de la mécanique psychanalytique « négative » élaborée par Freud dans ses théories sur la pulsion de mort.

Dans une démarche assez similaire à celle qui vient d'être détaillée, consistant à analyser, dans le cadre d'une fiction littéraire, la mise en œuvre d'une notion psychanalytique précise, je me suis attelé à explorer, au sein de plusieurs nouvelles de l'écrivaine américaine Joyce Carol Oates, le travail paradoxalement productif de l'*Hilflosigkeit* – concept difficilement traduisible en français du fait de l'absence de suffixation privative – au sein de récits à orientation traumatique. Dans « **L'écriture de *Hilflosigkeit* chez Joyce Carol Oates** »²⁷, texte qui constitue à ce jour mon article le plus freudien par sa méthodologie, j'essaie de rapprocher cette condition de détresse extrême du sujet face à une situation traumatique (en l'occurrence, des situations de viol, *topos* de l'écriture de la violence de cette

²⁵ Cf *supra*, p. 23

²⁶ « **Le Puits, le Pendule et l'Espoir (Švankmajer, 1983) : Les machines infernales du récit** » in *Adaptation Littéraire et courts métrages d'animation*. J. Dutel (dir.). Paris, L'Harmattan, collection Cinémas d'animation, 2020, 179-189. **(Recueil : article n°43)**

²⁷ « **L'écriture de l'*Hilflosigkeit* chez Joyce Carol Oates** » in *Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ?* Dir. F. Abel, M. Delbraccio, M. Petit, Paris, Hermann, 2015. 49-64. **(Recueil : article n°27)**

écrivaine hors-normes) d'un travail littéraire qui cherche à circonscrire l'inarticulable, l'impossible, l'indicible, au travers de stratégies d'effacement, d'ellipse, de non-dits et de la recherche stylistique d'une écriture qui deviendrait presque muette. L'œuvre de l'écrivaine Joyce Carol Oates, par ses thèmes et son écriture, explore sans relâche, depuis plus d'un demi-siècle, la question de la violence, notamment sexuelle, et sa possible symbolisation par la littérature, qui devient le réceptacle symbolique au creux duquel, par l'expérience intersubjective de la lecture, elle peut se transmettre et, ainsi symbolisée, se faire supportable. Ce n'est pas pour autant que la lecture des récits oatsiens doit être vue comme cathartique ; à vrai dire, ce serait plutôt l'inverse. Oates propose à ses lecteurs une invitation à l'expérience d'une violence qui jamais ne s'exorcise mais s'inscrit au plus profond de la mémoire, comme imprimée, à l'image de la peau de la jeune fille tatouée de son roman *The Tattooed Girl* (2003). Comme je l'explique dans cet article, Oates échafaude des récits qui peuvent être aussi courts que paroxystiques, méthodiquement construits sur le registre de l'expérience traumatique. Le texte, littéralement, fait effraction dans l'esprit du lecteur comme le corps des violeurs dans celui de Teena McGuire, au cœur de *Rape : A Love Story* (2003). Comme dans *Beasts*, autre texte à l'étude dans l'article, les effets y sont très calibrés et fondés sur l'élaboration stylistique et narrative d'une situation de détresse totale, une *Hilflosigkeit* dont l'écrivaine fait, sans concession, le fonds de sa démarche créative. Le réel de l'affect n'est pas tolérable ni aisément symbolisable, et le récit s'y construit comme une tension vers la possibilité de sa subjectivation par les protagonistes des deux *novellas* analysées. A la limite du supportable, ces textes jouent sur l'élaboration d'un récit alors que l'annihilation initiale d'un sujet en position d'*Hilflosigkeit* extrême semble en contrecarrer la possibilité. D'où les figures paradoxales de l'écriture qui en émergent : silences, effacements, blancs, non-dits, fragmentation, ruptures chronologiques – autant de tropes qui inscrivent ces deux textes dans la catégorie de la fiction traumatique, elle aussi pertinente pour une approche psychanalytique et à laquelle les dernières pages de cette section sont consacrées.

Chapitre 5 : La question du trauma

Au cours de la première décennie des années 2000, le trauma, notamment dans l'aire nord-américaine, semble s'être imposé comme un nouveau modèle culturel, métadiscours chargé d'une portée éthique incontestable qui modèrerait *de facto* la course un peu folle de la machine postmoderne. Le paradigme traumatique en est même venu à échafauder ce que de nombreux chercheurs nord-américains, à la croisée des discours historiques, artistiques, sociologiques et psychiatriques, tels Judith Herman (1992), Kai Erikson (1994), Dominick LaCapra (2001), Jeffrey Alexander (2004) ou encore E. Ann Kaplan (2005) ont pu qualifier de « *trauma culture* », un processus de construction identitaire collective rendu possible par un socle communautaire gouverné, inconsciemment ou non, par la persistance mémorielle d'un ou plusieurs événements traumatiques fondateurs.

Toutefois, la nature intime du trauma, son travail lancinant dans la psyché, lieu primitif de la blessure mentale, demande qu'on le considère avant tout à l'échelle de l'individu. Où, sinon au creux du sujet au sein duquel l'événement traumatique a fait effraction peut-il se structurer en une expérience rendant possible son appropriation ? C'est bien en ce sens que le trauma relève, selon une optique psychanalytique post-freudienne, d'une affliction mentale liant l'expérience d'un choc impensable à l'identité psychique et intime du sujet en souffrance. C'est précisément cet angle d'approche, qui jamais ne perd de vue la manière dont « la psychanalyse conceptualise un mode de relation à l'être et aux choses qui affleure toujours déjà dans l'écriture littéraire » et permet ainsi, par la lettre et l'écrit algues, de saisir les « fondamentaux du trauma »¹, qu'a choisi de privilégier Marc Amfreville, professeur de littérature américaine à la Sorbonne, psychanalyste, traducteur littéraire, spécialiste du gothique américain des origines, collègue dont la pensée et la posture intellectuelle aussi exigeante

¹ Marc Amfreville, *Ecrits en souffrance*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 14.

qu'intransigeante ont significativement influencé une partie de mes recherches, et tout particulièrement ma réflexion sur la problématique post-traumatique.

Dans cette dernière sous-partie, je détaille la manière dont mon travail autour de la question du trauma, envisagée comme relevant principalement de la psychanalyse du fait de sa collusion avec ses processus de symbolisation par l'entremise des langages littéraire et cinématographique, a donné lieu à plusieurs travaux et publications qui ont rapproché mon travail universitaire des *trauma studies* et permis d'enrichir significativement ma réflexion au sujet de questions de cette psychopathologie et de sa représentations.

Notons en outre que la problématique traumatique n'est pas sans lien avec la question du gothique, dont elle constitue peut-être bien une ramification contemporaine ; on retrouve en effet le registre d'un surnaturel horrifique mâtiné de gothique dans un certain nombre de fictions traumatiques, ainsi qu'on a pu s'en rendre compte, notamment, dans le chapitre précédent et l'étude des écrits néo-gothiques de Joyce Carol Oates sous-tendus par des phénomènes psychiques tels que la détresse et l'angoisse paroxystiques. Comme le note Roger Luckhurst dans *The Trauma Question*, il est assez fréquent que les registres de l'effroi gothique se voit mobilisé pour articuler, dans des récits littéraires ou filmiques, des effets post-traumatiques². En outre, par effet de dialogisme, un certain registre relevant de la terreur gothique se retrouve parfois mobilisé dans le discours scientifique, qui l'avait pourtant longtemps banni :

The language of the supernatural, banished for three hundred years from scientific discourse, still intrudes into the most sober attempts to describe the psychological manifestations of chronic childhood trauma.³

² Cf. Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres, Routledge, 2008, p. 98

³ Judith L. Herman, *Trauma and Recovery. From Domestic Abuse to Political Terror* (1992) New York, BasicBooks, 2001, p. 96

Ainsi, au-delà de ses liens avec la psychanalyse, le trauma constitue-t-il un point nodal important dans mon travail. Etant donné qu'il rassemble simultanément un certain répertoire gothique appliqué à la psychopathologie plutôt qu'au surnaturel, les récits fictionnels qui en découlent entrent pleinement dans la catégorie de l' « étrangeté psychique » telle qu'elle a été précédemment discutée. En outre, les phénomènes d'excès, de débordement et de sidération psychique qui lui sont associés permettent de toucher à une certaine forme de sublime, bataillien de nature, ou plutôt « hétérologique », dans la mesure où l'écriture du trauma est aussi celle des limites de la représentation, du choc d'un Réel trop violent pour être symbolisé. Mais avant de recroiser le nom de Georges Bataille au fil de ces pages, revenons un instant sur la dimension psychanalytique du trauma, et commençons par un retour vers Freud.

5.1 (Traumatiques)

Si la carrière de Sigmund Freud – et par la même occasion celle de la psychanalyse – débuta comme celle d'un médecin « neurologue » soucieux, à l'instar de nombre de ses contemporains, de percer le mystère de l'hystérie et de ses maintes déclinaisons névrotiques au tournant du 20^{ème} siècle, sa rupture la plus nette avec les organicistes de son temps, à l'instar d'un Charcot ou d'un Wagner-Jauregg, fut la géniale intuition (ou s'agit-il d'une découverte ?) que, ainsi qu'il l'écrit à la fin de la première des *Cinq Leçons de Psychanalyse*, « les hystériques souffrent de réminiscences. Leurs symptômes sont les résidus et les symboles de certains événements (traumatiques) »⁴. Convenons que rarement parenthèse aura été si riche de potentialités.

Cette proposition inaugurale, qui rapprochait Freud d'un Pinel ou d'un Esquirol qui cherchaient une cause à la folie qui fût plus « morale » qu'organique, faisait de la mémoire blessée, ou plutôt de la blessure de la mémoire, le *locus* d'une lutte entre les meurtrissures inconscientes et le reste de

⁴ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la Psychanalyse*. « Première leçon » (1909), Payot, 2001, p. 18

l'appareil psychique pour empêcher le retour à la conscience d'un matériau trop algique, menaçant de détruire l'intégrité mentale du sujet. Ayant fait effraction dans l'esprit de façon trop brutale pour être maîtrisée, le trauma s'inscrit dans la mémoire tel un résidu mnésique toxique :

A psychological trauma is something that enters the psyche that is so unprecedented that it cannot be processed or assimilated by normal mental processes. We have, as it were, nowhere to put it, and so it falls out of our conscious memory, yet is still present in the mind like an intruder or a ghost⁵.

Partant, les mécanismes défensifs du refoulement, de la crypte et du fantôme – modèles psychanalytiques notamment explorés par Nicolas Abraham et Maria Torok dans leur ouvrage de référence *L'écorce et le noyau* (1978) – se trouvent aux premières loges de l'ensemble des processus psychiques qui, transposés à la littérature et au cinéma, allaient permettre d'embarquer les représentations sur les eaux sombres de la « névrose traumatique », et de ses appellations ultérieures. Ainsi qu'a pu l'expliquer Geoffrey Hartman, le trauma et surtout son noyau d'indicibilité ont pour corollaire une « figuration perpétuelle » – *perpetual troping* – dans l'après-coup d'un événement resté hors-sens, qui tente de rapprocher le symbolique d'un Réel qui l'avait trop violemment évacué. En littérature comme au cinéma, espaces de représentation symbolique et précisément, de *figuration perpétuelle*, le trauma s'est imposé dans les dernières décennies du 20^{ème} siècle, avec un élan renouvelé dans la sphère états-unienne, notamment dans l'après-coup de la guerre du Vietnam et du choc des attentats du 11 septembre 2001 contre les tours du World Trade Center à New York. Il est devenu une problématique majeure, à la fois intimement liée à la structure psychique d'un sujet singulier et impliquée dans un réseau de circulation de discours plus vaste, où se mêlent individu, société, mémoire individuelle et collective, générant une crise de la représentation.

⁵ Roger Luckhurst, "Mixing Memory and Desire : Psychoanalysis, Psychology and Trauma Theory", *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (ed.), Oxford University Press, 2006, p. 499.

Comme cela a été indiqué plus haut, une part importante de mon parcours universitaire a été marquée par la problématique du trauma, qui a occupé une place centrale de mes intérêts à partir de la fin de mes années de doctorat et jusqu'au milieu des années 2010, pour plusieurs raisons. La première est, une fois de plus, liée à l'œuvre de Patrick McGrath qui publiait au début de l'année 2008 un roman assez succinctement intitulé *Trauma*⁶ et dans lequel il est question du parcours erratique d'un psychiatre spécialisé dans le traitement des vétérans de la guerre du Vietnam à la fin des années 1970. Le principe de ce roman très new-yorkais mais simultanément parcouru d'un réseau d'images gothiques assumées, repose sur la mécanique cryptique du trauma psychique et sur la possibilité du retour incontrôlé de la réminiscence. Charlie Weir, son narrateur homodiégétique, n'est pas seulement un nouvel avatar du « psychiatre fou » comme avait pu l'être son prédécesseur Peter Cleave dans *Asylum* (1996), monstre moral et modèle de perfection pervertie du regard clinique, tel que j'avais déjà pu l'expliquer dans un autre article⁷. Dans *Trauma*, roman imparfait car trop soucieux d'aller puiser dans le terreau psychanalytique des effets de fonctionnement psychiques appliqués en littérature de façon un peu trop didactique, le narrateur se retrouve inconsciemment agi par des forces internes qui, malgré sa proximité revendiquée avec le syndrome, finissent par lui échapper complètement. *Trauma* devient un édifice narratif à plusieurs niveaux de lecture mais aussi un piège qui lentement se referme sur son protagoniste narrateur, contraint non seulement de composer avec les fantômes des autres, mais surtout avec les siens, ceux qui ont écrit son terrible roman familial et attestent, comme l'ont si bien écrit Abraham et Torok, le « travail dans l'inconscient du secret inavouable d'un autre »⁸.

C'est cette collusion entre le récit homodiégétique biaisé issu de la tradition néo-gothique du narrateur non fiable et les fluctuations des mécanismes psychiques associés au trauma et à ses manifestations que j'analyse dans mon article « **Living with other people's ghosts: Patrick McGrath's *Trauma*** »

⁶ Le huitième roman de Patrick McGrath est aussi le premier que j'ai traduit en français pour Actes Sud, ce qui a, pour le moins, fait de sa lecture un travail renouvelé et répété, parfois jusqu'à l'obsession.

⁷ Cf. *supra*, p. 23

⁸ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Ecorce et le Noyau* (1978). Paris, Flammarion, 2001, p. 391

présenté dans un colloque international organisé par l'université de Zaragoza en 2010 et publié l'année suivante⁹. Ce colloque, qui s'intéressait plus précisément aux liens entre écriture du trauma et éthique de la littérature – du côté des écrivains aussi bien que de celui des lecteurs – fut l'occasion pour moi de saisir l'actualité brûlante des *trauma studies*. Ce champ interdisciplinaire, très concerné par la question du *récit* et de ses (im)possibilités, a émergé dès la dernière décennie du vingtième siècle, notamment sous l'impulsion de l'école de Yale et de théoriciens engagés à l'instar de Shoshana Felman et Dori Laub avec leur livre essentiel sur la question de la valeur du témoignage dans les récits de survivants de la Shoah¹⁰, ou encore des travaux de Cathy Caruth qui, dans *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*¹¹ s'intéresse de près, dans une perspective érudite mêlant littérature, philosophie, psychanalyse et théorie critique, aux questions cruciales de la transmission du récit traumatique et de son inscription paradoxale dans la mémoire, individuelle, collective et textuelle.

5.2 Le 11 septembre 2001 : événement et représentations

La question du trauma semble avoir trouvé un net regain d'intérêt dans les premières années du 21^{ème} siècle aux Etats-Unis suite aux attentats du 11 septembre 2001, littéralement surgis '*out of the blue*'¹². Le 11 septembre fut d'ailleurs assez spontanément qualifié de « traumatisme national ». Les attaques contre le World Trade Center, événement traumatique venu frapper l'Amérique au cœur de son « logocentrisme » triomphant et de toute la symbolique de pouvoir dont les deux tours étaient l'emblème le plus évident, ont fait l'objet d'un nombre important de romans et de « réponses »

⁹ "Living with other people's ghosts: Patrick McGrath's *Trauma*". In *Between the Urge to Know and the Need to Deny. Trauma and Ethics in Contemporary Narratives in English*. Eds. Sonia Baleo and Dolores Herrero. [Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg](#), 2011. 185-195. (Recueil: article n°17)

¹⁰ Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Londres, Routledge, 1992.

¹¹ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

¹² Une expression idiomatique qui soudain, se littéralisait. A noter que c'est le titre qu'a choisi Kristiaan Versluys pour son ouvrage paru en 2009 à Columbia University Press, spécifiquement consacré aux romans de l'après-11 septembre.

artistiques, littéraires, graphiques ou audiovisuelles. De *Incredibly Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer (2005) à *The Good Life* de Jay McInerney (2006) et au *Falling Man* de Don de Lillo (2007), en passant par *Terrorist* de John Updike (2006) et *Let the Great World Spin!* de Colum McCann (2009), pour ne citer que quelques titres de ce qu'il convient sans doute d'appeler le sous-genre du *09/11 novel*¹³, il n'est pas indu de penser que l'événement du 11 septembre, si largement débattu, a généré la prise de conscience de la nécessité d'une représentation *littéraire* de la catastrophe pour en déjouer les excès sidérants en lien avec sa nature spectaculaire et délibérément cinématographique, ainsi que l'a souligné Slavoj Zizek¹⁴, nature que le cinéma a d'ailleurs été, jusqu'à ce jour, bien en peine d'égaliser.

Si, comme a pu l'écrire Robert McCrum, jamais, au cours des dernières décennies le besoin de romanciers ne s'était fait sentir de manière aussi pressante qu'au lendemain des attaques¹⁵, il n'en demeure pas moins que lesdits romanciers avaient fort à faire, éthiquement, symboliquement et subjectivement, devant l'immensité de l'onde de choc et la magnitude de la destruction. Ainsi, dans *Falling Man*, Don DeLillo, fait le choix de « rapporte[r] la conscience de cette indescriptible violence à de l'intrapsychique rigoureusement compris »¹⁶ selon une répartition calibrée entre les différents protagonistes du roman. Il diffuse et répercute, par des procédés narratifs, stylistiques et symboliques, « le choc d'évidence (...) [de] la réalité d'un trauma dont les traces vont dès lors se répandre dans le roman entier »¹⁷. De plus, David Janiak, le personnage-acrobate qui donne (en partie) son titre au roman, figure quelque peu pathétique, rejoue sur le mode de la performance la chute mortelle de ceux qui ont choisi de sauter des tours plutôt que d'y périr brûlés. Outre le rapport de cette chute répétée

¹³ Comme j'ai pu le voir affiché, dans une librairie indépendante de Chelsea à Manhattan, au mois d'avril 2010.

¹⁴ "For the great majority of the public, the WTC explosions were events on the TV screen, and when we watched the oft-repeated shots of frightened people running towards the camera ahead of the giant cloud of dust from the collapsing tower, was not the framing of the shot itself reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies (...) – the 'terrorists' themselves did not do it to provoke real material damage, but for the *spectacular effect of it.*" Slavoj Zizek, *Welcome to the Desert of the Real*, New York, Verso, 2002, p. 11

¹⁵ Robert McCrum, « The Need for Novelists », *The Guardian*, 23 septembre 2001. Article consultable à l'URL: <<http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/23/september11.society>> (dernière consultation le 1^{er} avril 2023)

¹⁶ Marc Amfreville, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷ *Ibid.*, p. 132

avec la compulsion de répétition symptomatique du trauma et l'analogie qu'elle construit avec la répétition obsessionnelle des images qui saturèrent les réseaux de télévision des mois entiers après l'événement, *Falling Man* explore, dans ses dernières pages, le motif de la chute, libre, comme le symbole contre-intuitif d'une liberté retrouvée, fugace mais sublime, logée entre l'envol et l'impact de la chute¹⁸.

C'est précisément la nature suspensive de la chute que j'ai voulu explorer dans une communication proposée au printemps 2011 dans le cadre d'un colloque intitulé *Beyond Trauma* organisé par le groupe de recherche en littérature anglophone contemporaine de l'université de Zaragoza, sous la direction de Susana Onega. Dans « **The Poetics of Falling in Aesthetic Responses to 09.11** », j'explore la manière dont la représentation poétique de la chute, littéraire chez DeLillo et cinématographique dans un court métrage d'Alexandro G. Inarritu¹⁹ font écho à un modèle théorique comparable à celui de la *différance* derridienne, détaillé par Cathy Caruth dans l'analyse qu'elle propose du concept d'« impact de la référentialité » initialement élaboré par Paul de Man dans un texte datant de 1986²⁰, que Caruth, dans le quatrième chapitre de *Unclaimed Experience*, place en miroir avec une nouvelle d'Heinrich Von Kleist²¹. Bien que le texte de cette communication, pour des raisons regrettables, n'ait jamais été publié, il constitue à mes yeux un travail important dans ma recherche dans la mesure où il parvient, je pense, à cerner la manière dont le trauma, alors même qu'il demeure hors-sens, peut être circonscrit voire opposé par des effets littéraires, poétiques, antigravitationnels et *in fine* rédempteurs par le travail conjoint d'un faisceau de textes tous signifiants bien que très différents.

C'est une démarche du même ordre, liée une fois encore à la problématique de la représentation littéraire des attentats contre les Tours jumelles de Manhattan, que j'expose dans mon

¹⁸ "Headlong, free fall, she thought. And this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a fallen angel and his beauty was horrific." Don De Lillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, p. 282

¹⁹ Court-métrage réalisé en 2002 et sorti dans la compilation de 11 courts intitulée *11'09'1*, produite par Alain Brigand. Ce film expérimental est principalement composé d'images d'archives des *falling men* entrecoupées d'écran noir sur fond de bruit blanc.

²⁰ Paul De Man. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

²¹ Cf. Caruth, "The Falling Body and the Impact of Reference", *op. cit.*, pp 69-89

article « **Backward building in Patrick McGrath's *Trauma* and Colum McCann's *Let the Great World Spin*** »²² publié dans un collectif, dirigé par Sophie Vallas et Sylvie Mathé, qui avait fait suite à un colloque international organisé à Aix-en-Provence, pour interroger une décennie de production discursive depuis les attentats. Dans cet article, je mets en regard deux romans contemporains en lien avec les attaques pour montrer comment chacun d'entre eux échafaude un récit à rebours qui permet d'opposer à l'après-coup du trauma un « avant-coup ». En effet, les deux romans à l'étude, situés partiellement au début des années 1970 – période que ni McCann ni McGrath, new-yorkais d'adoption, n'ont connu sur place – se déroulent durant la prime jeunesse des tours jumelles qui semblent ainsi rayonner de leur innocence triomphante. Pourtant McGrath et McCann construisent des récits qui ne peuvent relever que d'une lecture de l'effet *postérieur* aux attaques, si bien que l'échafaudage « antériorisé » de leurs romans ne permet, au mieux, que de lancer un regard nostalgique vers une période (celle des années 70) qui n'était de toute évidence pas si innocente que cela et, au pire, d'acter la prédiction de Jacques Derrida qui, dans *le concept du 11 septembre*, explique que, du fait de cet événement : « Le traumatisme est produit par *l'avenir*, par la menace du pire à venir plutôt que par une agression passée et finie. »²³

Il est enfin assez surprenant de constater que le cinéma n'a pas été le médium le plus adéquat pour répondre à l'effarante irruption des images des attentats dans nos réalités. Comme a pu l'écrire Jean Baudrillard, les perpétrateurs du 11 septembre, en imposant au regard du monde le « terrorisme du spectacle », ont su jouer de l'ambiguïté de l'image précisément en *sur*-imposant, dans la mise en scène des attaques, « la magie blanche du cinéma, et la magie noire du terrorisme. La lumière blanche de l'image, et la lumière voire du terrorisme »²⁴. Malgré des appels nombreux, au début des années 2000,

²² "Backward building in Patrick McGrath's *Trauma* and Colum McCann's *Let the Great World Spin*" in *European Perspectives on the Literature of 9/11*. Dir. Sylvie Mathé et Sophie Vallas. Paris, Michel Houdiard, 2014. 59-69. **(Recueil : article n°26)**

²³ Jacques Derrida et Jürgen Habermas. *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York avec Giovanna Borradori*. Paris: Galilée, 2004, p. 148-9.

²⁴ Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*. *Le Monde*, 6 mars 2007. Disponible à l'URL : https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/03/06/l-esprit-du-terrorisme-par-jean-baudrillard_879920_3382.html (dernière consultation le 4 avril 2023)

à trouver des formes de récits filmiques nouvelles pour déjouer un traumatisme qui avait de toute évidence pris racine dans un vaste terreau fantasmatique, la réussite spectaculaire de l'événement, aussi bien réelle que symbolique, n'a pas encore à ce jour généré de véritable changement majeur dans les formes, les discours et les effets cinématographiques. Bien que des modulations génériques aient pu s'effectuer çà et là, notamment dans le cinéma de science-fiction²⁵, force est de constater que le cinéma de fiction n'a su à ce jour trouver ni les ressources, ni les élans créatifs dont, à l'inverse, se sont saisis les romanciers. Le cinéma de l'après-11 septembre reste peut-être encore à inventer²⁶.

5.3 Trauma, cinéma, Coppola

Le constat d'une telle incapacité formelle et discursive est d'autant plus surprenant qu'on sait que le cinéma s'était saisi de longue date²⁷ d'un arsenal stylistique efficace pour aborder les fluctuations traumatiques à l'écran par le prisme de l'image-mouvement et du récit filmique. Dès la seconde moitié des années 1970, un certain cinéma américain a contribué à façonner activement, auprès d'un vaste public, la manière dont le syndrome post-traumatique affecte la psyché sur un mode iconique. On pense, entre autres, aux longues séquences analeptiques de *The Deer Hunter* de Michael Cimino (1978) ou des retours intrusifs d'images mentales de destruction à l'esprit du sergent Willard (Martin Sheen)

²⁵ On pense au film *Cloverfield* de Matt Reeves (2008), premier *blockbuster* reposant sur le principe de l'invasion extraterrestre à Manhattan revendiquant ouvertement un positionnement post-11 septembre. Pour une étude plus large de la question du cinéma de SF dans l'après-coup des attaques, on pourra notamment consulter le n°172 de *CinémAction*, co-dirigé par Sébastien Lefait et Lori Maguire, précisément intitulé *Le Cinéma de science-fiction post-11 septembre*, paru en 2019.

²⁶ Je dois préciser ici que plusieurs années de travail sur cette question auprès d'étudiants de Licence 3 à travers un cours de culture audiovisuelle précisément intitulé « *Post 09/11 filmic responses* » m'ont permis de faire un vaste tour de la question. Un projet de monographie inédite avait même été un temps considéré, mais incontestablement, hormis quelques remarquables courts métrages expérimentaux – *Flesh* d'Edouard Salier, ou *Just Like the Movies* de M. Kosakowski – et une poignée de documentaires – *09/11* des frères Naudet et *Footprints* de Sarah Newen – le corpus semble décidément trop réduit pour parler de l'émergence de nouvelles formes filmiques aptes à déjouer le trauma « cinématographique » du 11 septembre, événement qui aujourd'hui semble s'inscrire davantage dans un processus de mémorialisation, d'historicisation et de représentations filmiques conventionnelles.

²⁷ Au moins depuis les années 1940 grâce aux thrillers psychologiques d'Alfred Hitchcock comme *Spellbound* et aux films noirs tels *The Killers* (R. Siodmak, 1946) ou *The Blue Dahlia* (G. Marshall, 1946).

dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979). Plus récemment, ainsi que le note Roger Luckhurst²⁸, du cinéma « post-classique » d'un Christopher Nolan ou d'un Atom Egoyan en glissant progressivement vers des formes filmiques contemporaines plus conventionnelles encore, le cinéma a su développer des conventions et outils formels liés à la fragmentation des récits, à la révélation de secrets traumatiques et à des effets de duplicités et de retournements invitant à une restructuration des histoires traumatiques pour mieux les comprendre et les entendre, paradoxalement, en les « voyant ». Pour autant, cette tendance à l'intégration et à l'appropriation excessive des modalités d'inscription du récit traumatique par le filmique font courir le risque d'une standardisation formelle et de son corollaire inévitable : l'édulcoration et la banalisation de la nature intime et douloureuse du trauma.

Il arrive néanmoins que le rapport du cinéma à la question du trauma dépasse celui de la simple illustration ou performance conventionnelle, réduite le plus souvent à quelques effets de boucle narrative, *jump cuts* analeptiques ou autre illumination de dernière minute entraînant une réévaluation rétrospective des indices parsemés dans le film. C'est en tout état de cause ce que j'ai cherché à démontrer dans mon article intitulé « **Incandescence du traumatisme dans *Tetro* de Francis Ford Coppola** », publié dans la revue *Sillages critiques* en 2015²⁹, mais issu d'une présentation proposée au printemps 2012 au séminaire d'Atelier de Recherche sur le Trauma et ses Ecritures (ARTE), en Sorbonne, fondé et animé par Marc Amfreville. Dans ce texte j'explique comment le travail très intime de ce film plutôt récent dans la filmographie de l'auteur creuse un sillon algique au cœur même de l'expérience autobiographique de Coppola lui-même et revisite, sous couvert d'un exotisme argentin filtré en noir et blanc, certaines pages parmi les plus sombres du roman familial du réalisateur.

²⁸ "Cinema has been particularly effective at developing formal conventions in which the disordering of narrative presages, the revelation of a traumatic secret, one that retrospectively reorders the fractured elements of plot into a new kind of story." Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres, Routledge, 2008, p. 178

²⁹ « Incandescence du traumatisme dans *Tetro* de Francis Ford Coppola », *Sillages critiques* [En ligne], 19 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2015. URL: <http://sillagescritiques.revues.org/4341> (Recueil : article n°28)

Tetro est un film qui explore les questions de la hantise transgénérationnelle, de la transmission du secret indicible, et de la mort – symbolique et réelle – du père. Tous ces éléments s’articulent autour d’un protagoniste initialement disloqué, mais qui, selon la logique subtile de l’après-coup et de la « zone d’incandescence qui fait retour dans la répétition³⁰ » au rythme calibré des flashbacks qui ponctuent le film, retrouve « cette part de non-constitution de soi³¹ » qui lui faisait défaut. Loin des effets conventionnels associés à une grammaire du récit filmique traumatique devenue conventionnelle, *Tetro* parvient simultanément à composer un récit fondateur et rédempteur qui illustre aussi, sur un mode lumineux et poétique, la théorie de la *flashbulb memory* développée par des psychologues américains dans le cadre de travaux datant de 1977, en pleine période de structuration du syndrome de stress post-traumatique, qui sera finalement inclus dans le DSM-III à partir de 1980, avec le succès, les dérives et les exagérations que l’on sait³².

5.4 Georges Bataille, Hiroshima et le trauma comme « hétérologie »

Le dernier jalon de ce parcours initiatique à la problématique du trauma et de ses explorations littéraires passe une fois encore par la Sorbonne et le séminaire ARTE, mais, par un étrange jeu de circulation géographique et critique, me ramène aussi à l’université de Perpignan, et plus précisément au noyau théorique du Master « Hétérologies ». Ce master de recherche en mention LLCER anglais, qui exista à l’UPVD entre 2005 et 2011, avait été échafaudé par trois collègues du département d’anglais (Paul Carmignani, Didier Girard et Jontahan Pollock) au milieu des années 2000, notamment dans le

³⁰ Bernard Toboul, « Remarques introductives à la question du trauma », *Figures de la psychanalyse*, 2003/1 (n°8), p. 11

³¹ *Ibid.*, p. 13

³² La catégorie nosologique du PTSD dans le registre psychiatrique remonte à la période de la guerre du Vietnam et à la question épineuse de la figure du vétéran, réactivée dans les années 2000 par le retour de nombreux soldats envoyés se battre en Irak affectés de ce syndrome. C’est ce qu’a notamment très bien montré le psychiatre Robert J. Lifton dans la préface de la quatrième édition à son ouvrage *Home from the War* (1974), publiée en 2004. Il est clair que le discours entourant les soldats américains de retour d’Irak ainsi que les productions littéraires ou cinématographiques qui leur sont associées doivent être lues en miroir avec le spectre de la seconde moitié des années 1970.

cadre de la participation active de l'université de Perpignan au consortium européen Erasmus Mundus *Crossways in Cultural Narratives*. Fondé sur certains écrits théoriques de Georges Bataille et sur un certain nombre de problématiques associées à son œuvre, l'approche ouvertement hétérologique affichée par mes collègues perpignanais visait à déstabiliser les habitudes de lecture et d'approche des textes. « Dire l'excès et penser ce qui excède la possibilité de penser », telle était « l'entreprise subversive et paradoxale³³ » d'une démarche universitaire hors-norme et particulièrement séduisante pour le nouveau collègue que j'étais alors. Mes problématiques de recherche, qui concernaient l'effroi gothique, l'écriture de la folie ou les tentatives filmiques des représentations de la psychose entraient en vérité toutes dans cette catégorie d'un savoir qui reposait, précisément, sur l'impossibilité de savoir et rejetait avec fougue l'apparente rigidité du Logos. Voilà qui faisait de moi une sorte de M. Jourdain de l'hétérologie, heureux d'avoir été accueilli au sein d'une équipe de collègues chercheurs qui brandissaient Georges Bataille comme leur figure tutélaire.

La pensée complexe, provocatrice et souvent transgressive de Georges Bataille n'avait cessé de m'accompagner depuis mes années de khâgne où un programme de philosophie ardu concernant la religion m'avait fait lire *L'expérience intérieure* (1943) sans que je n'y comprenne à vrai dire grand-chose. Et si son nom est absent de ma bibliographie de doctorat et de celles de la plupart de mes autres publications universitaires, j'eus un plaisir certain à le voir réapparaître, discrètement mais stratégiquement logé au cœur du recueil collectif édité par Cathy Caruth *Trauma: Explorations in Memory*³⁴, ouvrage justement considérée comme l'une des pierres d'angle de la *trauma theory*.

A vrai dire, il ne faisait guère de doute que le trauma entrainait avec « la violence, la démesure et le délire, phénomènes qui ont tous en commun d'être inassimilables », comme l'écrit Michel Surya³⁵, dans la vaste catégorie des champs de (mé)connaissance gouvernés par le principe d'incertitude hétérologique. Sans doute un écart chronologique trop important entre la mort de Bataille (1982) et

³³ Groupe H3, *Hétérologies. Pour une dé-neutralisation de la critique littéraire*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p. 79.

³⁴ Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.

³⁵ Cité dans *Hétérologies*, p. 99

l'émergence de la problématique traumatique, ainsi qu'une relégation de la pensée bataillienne à l'arrière-plan de la *French Theory*, loin derrière ses grands noms (Barthes, Deleuze, Foucault, Kristeva, Lacan, Lyotard) qui pourtant lui sont tous quelque peu redevable, expliquent-ils un désintérêt relatif pour l'auteur de *L'Erotisme* ou de *La Part maudite* dans le champ des études anglophones, en France comme au Royaume-Uni ou en Amérique du Nord³⁶. Nonobstant, le choix très judicieux fait par Caruth d'inclure dans *Explorations in Memory* un chapitre entier consacré à Bataille raccrochait, pour ainsi dire, le train traumatique à la pensée hétérologique, m'invitant à y embarquer avec le plus grand enthousiasme.

Ce fut chose faite au cours de l'année 2014, lors d'une saison du séminaire ARTE, durant laquelle l'ensemble des participants étaient invités à se pencher sur l'ouvrage collectif de Cathy Caruth. Pour ma part, je m'empressais de me concentrer sur le chapitre (en traduction) rédigé par Bataille et consacré à la catastrophe d'Hiroshima. Plus précisément, l'article en question était un essai philosophique publié dans la revue *Critique* (dont on sait qu'il fut le rédacteur-en-chef historique) du récit *Hiroshima*, compilation de témoignages agencée par le journaliste américain John Hersey, suite à une enquête sur le terrain de la catastrophe nucléaire au cours de l'année 1946. Les réflexions développées par Georges Bataille dans ce texte dépassent très largement les témoignages des *hibakushas* que Hersey avait pu, non sans mal, glaner. Très vite, il apparaît que la pensée bataillienne excède l'horreur d'Hiroshima comme lieu d'une destruction militaire de vies humaines pour en mesurer l'ombre portée en termes d'éthique et de perspective post-traumatique. Nous étions en 1947, et l'humanité commençait à découvrir l'horreur des camps de la mort et à sentir poindre l'angoisse de la possible destruction de la terre par l'apocalypse nucléaire. Dans mon article « **The Violence of Hiroshima : Hersey, Bataille, Caruth** »³⁷ paru dans *Sillages Critiques* en 2017, je tente d'expliquer

³⁶ J'eus ainsi la surprise de constater, lors d'une conférence plénière donnée en octobre 2013 à l'université de Guelph (Ontario, Canada), où j'étais invité comme *visiting scholar* dans le cadre d'un échange européen, que le nom de Georges Bataille était très peu connu - pour manier l'euphémisme - comme effacé derrière ceux des théoriciens dont il vient d'être fait mention.

³⁷ « The Violence of *Hiroshima* : Hersey, Bataille, Caruth », *Sillages critiques* [En ligne], 22 | 2017, mis en ligne le 5 juillet 2017. URL : <https://sillagescritiques.revues.org/4906> (dernière consultation le 6 avril 2023) (**Recueil : article n°37**)

comment la lecture de John Hersey par Georges Bataille, relu à son tour (en traduction, qui plus est) par Cathy Caruth que je relisais enfin moi-même constituait une chaîne de transmission narrative post-traumatique³⁸ visant à permettre le passage d'un récit impossible, hétérologique, intimant au lecteur de devenir le témoin de l'impossible (la destruction immédiate, et instantanée, de 180 000 vies humaines) et de prendre la mesure d'une nouvelle ère, celle où « l'homme est à la mesure du tout possible, ou plutôt l'impossible est sa seule mesure »³⁹.

Cet article diffère assez largement du reste de ma production scientifique dans la mesure où il ne s'agit guère d'y étudier les mécanismes propres à un texte de fiction – car de fiction d'Hiroshima, il n'y en a précisément pas, même chez Hersey. Sa valeur est à la fois exégétique, critique et philosophique ; il prend même ici un tour méthodologique. Au final, « The Violence of *Hiroshima* : Hersey, Bataille, Caruth » me semble assez important pour conclure la dernière sous-partie de cette synthèse de travaux de recherche qui, on l'aura compris, de l'altérité des langues à l'étrangeté gothique, en passant par l'hétérogénéité des représentations du désordre mental en littérature et au cinéma, avant de terminer sur l'aporie paroxystique des éclats de conscience traumatique, n'ont jamais cessé de s'intéresser à la question fondamentale de notre désir de l'Autre.

³⁸ Rappelons aussi que le livre de Hersey est lui-même constitué de témoignages rapportés (6 en tout).

³⁹ Georges Bataille, *Hiroshima* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. XI, p. 185.

CONCLUSION

Au terme du cheminement universitaire qui vient d'être exposé dans ces pages d'une façon que j'espère aussi synthétique qu'analytique, il apparaît en premier lieu que l'œuvre de Patrick McGrath accompagne mon parcours académique depuis l'origine, et que mon nom est aujourd'hui très fortement associé au sien, que ce soit en qualité d'expert universitaire¹ ou bien de traducteur. Bien que ma dernière publication dédiée à l'œuvre de McGrath commence à dater quelque peu, et même si en mai 2019, alors que je terminais à peine la traduction en français de *The Wardrobe Mistress*, j'ai pu présenter une communication sur le travail de la hantise dans ce roman intitulée « **Skeletons in the Wardrobe or ; Spectrality and Enduring Ghosts in Patrick McGrath's *The Wardrobe Mistress* (2017)** » lors d'une journée d'étude², j'ambitionne de pouvoir continuer à mener des activités de recherche à son sujet. J'envisage ainsi d'engager prochainement, avec l'aide du Centre National du Livre et de l'*International Centre for Gothic Studies* de l'université de Stirling en Ecosse³, un projet de traduction et d'édition critique de *Dr Haggard's Disease* (1993), son troisième roman, inédit en français, dont les effets historiographiques et la problématisation de questions d'identité de genre s'ajoutent aux stratégies gothiques d'écriture de la transgression et de la folie pour en faire un objet d'étude aussi trouble que remarquable. J'ai en outre récemment été sollicité par une jeune collègue agrégée qui avait rédigé son mémoire de Mastère sur l'œuvre de McGrath dans la perspective d'un doctorat sous

¹ L'ouvrage *Patrick McGrath: Directions and Transgressions* que j'ai dirigé et publié en 2012 pour Cambridge Scholar Publishers est à ce jour le seul collectif consacré à cet écrivain. Je suis régulièrement sollicité par des chercheurs à son propos. J'ai aussi été invité à siéger à un jury de doctorat à l'université de Louvain au début du mois de septembre 2017 pour une soutenance de doctorat consacré en partie à cet auteur. La très heureuse naissance de ma fille Cléa exactement à ce moment-là a fait que je n'ai pu y assister.

² *The Life of Forgetting: Enduring Ghosts in British Fiction*. Journée d'étude organisée par Sylvie Maurel et Adèle Cassigneul. Le texte de cette communication, pour des raisons extra-universitaires dont je suis seul responsable, n'a malheureusement jamais été publié.

³ L'université de Stirling est dépositaire de l'ensemble des archives de McGrath, dont il a été fait docteur *honoris causa* en juin 2018.

ma direction ; j'espère que celui-ci pourra se concrétiser et marquer ainsi, en France du moins, l'avènement d'une seconde génération de chercheurs qui s'intéressent à cet auteur singulier, héraut d'un gothique internalisé qui a su donner voix à la folie, quel que soit le côté de la relation entre patient et soignant où elle se situe⁴.

Cette présence tutélaire d'un écrivain contemporain en masque aussi une autre, à savoir celle d'Edgar Allan Poe, auteur qui a souvent été au cœur de travaux de recherche que j'ai pu mener, ou encore superviser auprès d'étudiants de Master. Bien que je doive avouer que la publication du collectif *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts* à l'automne 2020 ait marqué une sorte d'aboutissement dans ma recherche de traces et d'échos poésques disséminés au gré de métamorphoses intermédiaires et transmédiales contemporaines, j'ai peine à croire que mes travaux sur cet auteur majeur et iconique s'arrêtent là. Comment en effet ne pas avoir envie d'aller avec Poe « jusqu'au bout de la prose », pour paraphraser Henri Justin⁵, et même au-delà ?

S'est également esquissée, depuis le début des années 2020, la possibilité de creuser davantage encore le sillon de l'altérité et du Mal, et de pousser plus loin le curseur bataillien sur la question. Ce projet d'exploration thématique, philosophique et esthétique, à contre-courant d'un tournant idéologique qui semble récemment s'être emparé de l'université suite à un emballement des discours « déconstructionnistes »⁶, a partiellement été initié par un questionnement sur la sorcière comme figure du Mal, héritage d'un regard phallocratique et totalitaire mais dont la nature liminale et transgressive peut inviter, selon une perspective qui s'inscrirait en faux avec une certaine tendance actuelle à sublimer la sorcière dans une optique écoféministe, à lui réattribuer un coefficient d'étrangeté et d'altérité gothiques. Que les choses soient bien claires : il n'est pas question ici de

⁴ Les travaux récents de très bonne facture de Nicolas Boileau sur *Asylum* nous ont aussi donné envie d'organiser en 2026 un événement conjoint entre le CRESEM de l'UPVD et le LERMA d'AMU pour marquer les trente ans de ce roman, incontestablement le plus célèbre de l'œuvre de McGrath.

⁵ Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 2009.

⁶ Voir à ce propos Jean-François Braunstein, *La philosophie devenue folle. Le genre, l'animal, la mort*. Paris, Grasset, 2019.

ressortir « Le marteau des sorcières⁷ », pas plus que l'ouvrage de Jules Michelet sur la question (1862)⁸, mais d'interroger la manière dont la perversion assumée du *male gaze* (c'est bien le cas chez Von Trier, un peu aussi chez Eggers) dans certains textes post-féministes à l'instar des *Sorcières d'Akelarre* (Pablo Agüero, 2020) jouent habilement sur l'ambiguïté d'une figure chargée d'érotisme, soumise aux manipulations des rôles et à une séduisante torsion du désir. A ce jour, outre mon travail sur *Antichrist*, deux communications consacrées à cette figure, d'une part « **Peurs Liminales et Terreurs Ancestrales : *The Witch* de R. Eggers et 'The Sisterhood of the Night' de S. Millhauser** » déjà mentionnée et « **Grandir sorcière à l'ombre des forêts de Nouvelle-Angleterre : *The Witch* de R. Eggers (2015)** »⁹ ont posé les premiers jalons de ce qui pourrait assez aisément devenir un projet de recherche futur et s'intégrer aux réflexions interdisciplinaires menées au sein de l'atelier « Poétique et Perception » du CRESEM, voire constituer un thème fédérateur pour un séminaire à venir.

Deuxièmement, ma participation en mai 2019 à un colloque international organisé à l'université de Bangor au pays de Galles (R-U) pour célébrer les quarante ans d'*Alien* de Ridley Scott m'a permis de reprendre goût à l'érotisme noir de Georges Bataille en effectuant une lecture croisée et comparative du film de Scott avec *l'Histoire de l'œil*, dans une communication intitulée : « ***Alien* and Georges Bataille's *Eroticism*** ». Ce texte, qui n'a pas trouvé encore voie de publication¹⁰, m'a permis de mesurer combien la pensée bataillienne de l'érotisme, mentionnée d'ailleurs par Barbara Creed dès les premières pages de son ouvrage de référence *The Monstrous Feminine* (1994) demeurait aussi pertinente qu'opératoire pour des analyses contemporaines des enjeux philosophiques et métaphysiques de l'angoisse, de la mort, et de la sexualité.

⁷ Traduction en français du titre de célèbre traité latin *Malleus Maleficarum* de 1486, dont Lars Von Trier explique s'être largement inspiré pour la construction du personnage féminin interprété par Charlotte Gainsbourg dans *Antichrist*.

⁸ Il suffira de renvoyer aux pages délicieuses que lui avait consacrées Roland Barthes en 1959 dans la préface qu'il avait rédigée à l'ouvrage, republiée dans ses *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 112-124.

⁹ Communication présentée à l'UPVD le 7 octobre 2022 dans le cadre du séminaire inter-site *HumanEnvie*, coordonné par l'université Paul Valéry.

¹⁰ Les organisateurs du colloque nous ayant aimablement indiqué *a posteriori* que seuls les textes consacrés à *Alien* et la culture populaire et à la franchise désormais propriété de Disney seraient considérés pour publication.

En octobre 2021, l'université de Lausanne organisait un premier colloque international consacré à Hans Ruedi Giger, artiste graphique et créateur des décors et du xénomorphe dans *Alien*. Ma présentation « **Histoire de l'œuf : Giger, Bataille (et Scott)** », dont le texte, accepté pour publication, devrait paraître au premier semestre 2024 dans un ouvrage collectif important coordonné par Philippe Kaenel et Marc Attalah, poursuivait, en français, la réflexion amorcée à Bangor deux ans plus tôt à propos des liens entre érotisme bataillien, monstruosité et altérité¹¹. A bien y réfléchir, ces pistes ne sont pas franchement nouvelles (le corpus, en revanche, l'est peut-être davantage). Elles demeurent invariablement attachées à la tentation qui est depuis longtemps la mienne de toucher, par la pensée académique, « au point d'égarement, de non-sens au cœur de l'homme »¹².

Ce point aveugle est enfin logé au cœur de ce qui constitue à ce jour le volet de ma recherche universitaire le plus important depuis la fin de mon doctorat, à savoir le questionnement des rapports entre imaginaires cinématographiques et réalité psychique de la psychose. A ce titre, ma monographie encore inédite va m'aider, je pense, à apporter de solides éléments de réflexion à la problématique de la représentation des troubles mentaux dans le cinéma de fiction, notamment américain. La question de la création d' « un espace poétique hors de toute objectivation quand la parole défaille »¹³ mais que les images demeurent est, je pense, une interrogation fondamentale pour mieux apprécier notre rapport à l'altérité mentale.

Au-delà de la seule fascination qu'exerce l'énigme de la folie et des titillements suscités par les mystères gothiques qu'on imagine se jouer derrière les hauts murs des hôpitaux psychiatriques¹⁴, il m'importe de réfléchir à la manière dont les défaillances de l'esprit peuvent s'*imaginer* mieux et plus

¹¹ A noter que l'élan enthousiaste qui a accompagné ce colloque m'a conduit, avec le professeur Carlos Arena de l'université de València (Espagne), spécialiste de Giger, de développer le projet d'un second colloque consacré cette fois-ci aux rapports de Giger et des surréalismes, qui se tiendra à l'université de Perpignan au mois d'avril 2024.

¹² Groupe H3, *op. cit.*, p. 82.

¹³ Gaudillère, *op. cit.*, p. 178

¹⁴ L'expression est d'Andrew Scull, historien de la psychiatrie : "The image of the madhouse and the gothic fantasies about what transpired behind its high walls and barred windows acquired an ever greater hold over the public imagination", *The Insanity of the Place/The Place of Insanity*. Londres, Routledge, 2006, p. 19.

justement, selon une approche qui ne serait pas l'apanage de la psychiatrie organiciste ou des neurosciences mais qui demeurerait solidement ancrée dans le domaine des humanités. Il me semble qu'un tissage interdisciplinaire serait possible avec des collègues experts en santé mentale, en développant par exemple des liens avec les Masters de Psychopathologie clinique de l'université Paul Valéry de Montpellier dans le cadre de formations initiales ou diplômes universitaires en psychiatrie, voire des projets de recherche de type ANR avec les UFR de médecine de Montpellier, de Lyon et le Centre National Audiovisuel en Santé Mental de Lorquin (CNASM), avec lequel j'ai des rapports étroits depuis une dizaine d'années.

C'est également en ce sens que la pensée irriguée de littérature comparée, de psychanalyse, d'histoire de l'art et de la psychiatrie et si profondément humaniste d'un penseur tel que Sander L. Gilman demeure pour moi un modèle autant qu'un horizon de réussite intellectuelle. Même si j'ai bien conscience que mes travaux sur l'iconographie filmique de la folie demeureront toujours infiniment moins pertinents que ceux qu'il a exposés depuis *Seeing the Insane* publié il y a déjà plus de quarante ans, j'espère néanmoins apporter ma pierre, aussi modeste soit-elle, au sein du vaste champ des humanités médicales, à un édifice discursif bâti autour de la problématique de l'image de la folie et de la folie des images, loin des querelles dogmatiques et des maux si nombreux, qui chaque jour fracturent davantage notre ordre social et notre santé mentale.

Perpignan, décembre 2023.

BIBLIOGRAPHIE

- Abensour, Liliane. *La tentation psychotique*. Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- Abraham, Nicolas et Maria Torok, *L'Ecorce et le Noyau* (1978). Paris, Flammarion, 2001.
- Amfreville, Marc. *Ecrits en souffrance*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- . « American Gothic Romance as Trauma in *Port Mungo* » in *Patrick McGrath, Directions and Transgressions*, Jocelyn Dupont (ed.), Cambridge Scholars Publishers, 2012, p. 103-115.
- André, Emmanuelle. *Le choc du sujet: de l'hystérie au cinéma. XIXe-XXIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Armitt, Lucie. "The Gothic and Magical Realism" in *The Cambridge Companion to the Gothic*, Jerrold Hogle (ed.), Cambridge University Press, 2014, p. 224-239.
- Badiou, Alain. *Cinéma*, Paris, Nova Editions, 2010.
- Bal, Mieke. « Folie et déraison créatrice », *Le Coq-Héron* n°211, « Cinéma et psychanalyse », p. 117-123.
- Bataille, Georges. *Histoire de l'œil* (1928). Paris, Gallimard, 1979.
- . *L'érotisme*. Paris, Minuit, 1957.
- Baudrillard, Jean. *L'esprit du terrorisme*, Paris, Gallilée, 2002.
- Bellin, Joshua David. *Framing Monsters: Fantasy Films and Social Alienation*, Cabondale, Southern Illinois University Press, 2005.
- Bellour, Raymond. *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalité* Paris, P.O.L, 2009.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence* (1973). Oxford, Oxford University Press, 1997.
- . *Edgar Allan Poe*, Chelsea House, 1999.
- Braunstein, Jean-François. *La philosophie devenue folle. Le genre, l'animal, la mort*. Paris, Grasset, 2019
- Bruhm, Stephen. « The Contemporary Gothic: why we need it », *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Canguilhem, Georges. *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Caruth, Cathy (ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.
- Chateau, *La subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- Cioran, Emil. *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1994.
- De Lillo, Don. *Falling Man*, New York, Scribner, 2007,

- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Delaplace J., B. Tadié et Y. Trichet (dirs). *Les folies meurtrières. Approches psychanalytiques et création artistique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2023.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris, Minuit, 1985
- . *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Minuit, 1991.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archives*. (1995) Paris, Galilée 2008.
- et Jürgen Harbermas. *Le concept du 11 septembre. Dialogues à New York avec Giovanna Boradori*. Paris, Galilée, 2004.
- Didi-Hüberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- Duperray, Max. *La folie et la méthode. Essai sur la déréalisation en littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Dupont, Jocelyn (dir.) *Patrick McGrath, Directions and Transgressions*, Cambridge Scholars Publishers, 2012.
- . (dir.), *CinémAction N°159, « Les écrans de la déraison »*, Paris, Editions Corlet, 2016.
- et Emilie Walezak (dirs.). *A Myriad of Literary Impressions. L'intertextualité dans le roman anglophone contemporain*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2011.
- et Paul Carmignani (dirs). *Figure de la nymphe dans la littérature et dans les arts*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Collection « Cahiers de l'Université » n°38, 2011.
- et Anne Chamayou. *La décomposition. Dynamiques et Horizons*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2016.
- et Gilles Ménégaldo (dirs). *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*. Le Visage Vert, 2020.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- et Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Londres, Routledge, 1992.
- Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la Psychanalyse*. « Première leçon » (1909), Payot, 2001,
- . *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Paris, Payot, 2010.
- Gaudillère, Jean-Max. *Leçon de la folie. Séminaires I-VII*, Paris, Hermann, 2020.
- Gilman, Sander L. *L'autre et le moi. Stéréotype occidentaux de la Race, de la Sexualité et de la Maladie*. Traduit de l'anglais par Camille Fort-Montoni, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Groupe H3, *Hétérologies. Pour une dé-neutralisation de la critique littéraire*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery. From Domestic Abuse to Political Terror* (1992) New York, BasicBooks, 2001.
- Horner, Avril et et Sue Sloznick, Sue *Gothic and the Comic Turn*, Londres, Palgrave MacMillan, 2005.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1989.

- . *A Theory of Parody. The teaching of twentieth parody art forms*, University of Illinois Press, 2000.
- . *A Theory of Adaptation*, Londres, Methuen, 2012.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1992
- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique* n°27, 1976.
- Justin, Henri. *Poe dans le champ du vertige*, Paris, Klincksiek, 1991.
- . *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des idées », 2009.
- Kristeva, Julia (dir.). *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*. Paris, Seuil, 1979.
- . *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Krynski Wladimir et Raili Mikkanen, « The Mimesis of Madness and the Semiotics of the Text », *Substance*, Vol. 8, n°22 (1979), p.1-15.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- . *Le séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *Interpretation as Pragmatics*, Londres, Palgrave MacMillan, 1999.
- Lefait, Sébastien et Lori Maguire (dirs.). *CinémAction N°172, Le Cinéma de science-fiction post-11 septembre*, Paris, Editions Corlet, 2019.
- Lifton, Robert Jay. *Home from the War. Learning from Vietnam Veterans*. (1973). New York, Other Press, 2005.
- Lloyd Smith, Adam et Victor Sage. *Modern Gothic : A Reader*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*, Londres, Routledge, 2008.
- . « Mixing Memory and Desire : Psychoanalysis, Psychology and Trauma Theory », *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (ed.), Oxford University Press, 2006, p. 478-501.
- McGrath, Patrick et Bradford Morrow. *The Picador Book of the New Gothic*, New York, Picador, 1991.
- McGrath, Patrick. « « Transgression and Decay » in C. Grunberg (dir.), *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, Londres, MIT Press, 1998, p. 158-3.
- Mellier, Denis. *L'écriture de l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Milesi, Laurent. « Inter-textualités: enjeux et perspectives », in Eric le Calvez (dir.). *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 12-21.
- Muller J. et W. Richardson (eds), *The Purloined Poe. Lacan, Derrida and Psychoanalytic reading*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1988.
- Mulvey, Laura. « The Gothicism of Blue Velvet ». *Modern Gothic: A Reader*. Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 38-57.

- Oates, Joyce Carol. « Afterword: Reflections on the Grotesque » in *Haunted. Tales of the Grotesque*, Plume Books, 1994, p. 304-308.
- Patoine, Pierre-Louis. *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk, Lyon, Editions de l'école normale supérieure, 2015.
- Ponnau, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, éditions du CNRS, 1987.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000.
- Quétel, Claude. *Histoire de la folie de l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.
- Racamier, Paul-Claude. *Les Schizophrènes* (1980). Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001.
- Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho* (1794), Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Rancière, Jacques. *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.
- . « Compulsory Reader Response : The Intertextual Drive » dans *Intertextuality. Theories and Practice*. Eds Worton M. et J. Still. Manchester : Manchester University Press, 1990.
- Rose, Margaret. *Parody : Ancient, Modern and Postmodern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Rosset, Clément. *Notes sur le Cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Sangsue, Daniel. *La parodie*, Paris, Hachette, 1993.
- Scull, Andrew. *The Insanity of the Place/The Place of Insanity*, Londres, Routledge, 2006.
- Tadié, Benoît. « L'invention du tueur psychopathe, entre polar et psychiatrie » in *Les folies meurtrières. Approches psychanalytiques et création artistique*, Delaplace J., Tadié B. et Trichet Y. (dirs), Rennes, PUR, 2023, 35-52.
- Toboul, Bernard. « Remarques introductives à la question du trauma », *Figures de la psychanalyse*, 2003/1 (n°8), p. 6-11.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Versluys, Kristiaan. *Out of the Blue. September 11 and the Novel*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Zizek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*, New York, Verso, 2002.