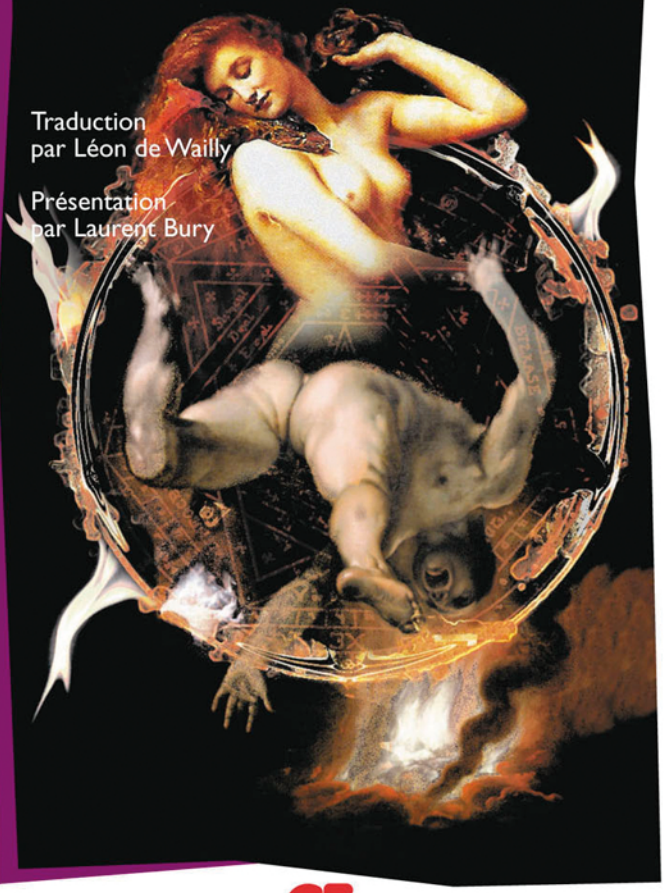
Lewis
Le Moine

Traduction
par Léon de Wailly

Présentation
par Laurent Bury



Extrait de la publication

Lewis
Le Moine

Chef-d'œuvre du roman gothique anglais, *Le Moine* (1796) met en scène la déchéance d'un capucin suprêmement vertueux, pris dans les rets d'une tentatrice diabolique. Péchés de la chair, magie noire, visions infernales, transgression, damnation : rédigé par un jeune homme de vingt ans à peine, ce récit sulfureux, où le fantastique se mêle à l'horreur et où le désir règne en maître, créa le scandale avant d'être érigé en objet de culte par des générations d'écrivains. On ne compte plus les romantiques qui, comme Hoffmann, Coleridge et Victor Hugo, s'en inspirèrent ; Charles Dickens alla jusqu'à acheter le manuscrit aux enchères ; André Breton en fit un modèle pour le surréalisme ; et Antonin Artaud, qui en proposa une réécriture libre, salua l'envoûtante « sorcellerie verbale » de Lewis : « Je continuerai à tenir pour une œuvre essentielle *Le Moine*, qui bouscule cette réalité à pleins bras, qui traîne devant moi des sorciers, des apparitions et des larves, avec le naturel le plus parfait, et qui fait enfin du surnaturel une réalité comme les autres. »

Traduction par Léon de Wailly, révisée par Laurent Bury

Présentation, notes, chronologie et bibliographie
par Laurent Bury

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

GF
Flammarion

11-IX-N

LE MOINE

Extrait de la publication

LEWIS

LE MOINE

Traduction par
Léon DE WAILLY,
révisée par
Laurent BURY

Présentation, notes, chronologie et bibliographie
par
Laurent BURY

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2011
ISBN : 978-2-0812-5561-6

Extrait de la publication

PRÉSENTATION

On n'est pas sérieux quand on a dix-neuf ans… C'est à cet âge que Matthew Gregory Lewis écrivit son chef-d'œuvre, qui reste aussi sa seule véritable création littéraire. *Le Moine* parut en 1796, alors que le roman gothique brillait de ses derniers feux, avant de connaître de nombreux avatars et résurgences par la suite. En s'inscrivant dans ce courant, avec cette histoire de capucin suprêmement vertueux qu'une tentatrice diabolique pousse à commettre successivement tous les péchés, Lewis sut toutefois y apporter une touche personnelle, que l'on pourrait résumer en un mot : l'outrance.

Monk Lewis

Matthew Gregory Lewis (1775-1818) est l'aîné des quatre enfants de Matthew Lewis, haut fonctionnaire au ministère de la Guerre et propriétaire de terres en Jamaïque, près de Savanna-la-Mar. Alors qu'il n'a que six ans, sa mère s'éprend du maître de musique des enfants et quitte avec lui le foyer conjugal. La demande en divorce ayant été refusée, les parents Lewis restent officiellement mariés mais vivent séparés. Matthew Gregory Lewis fait ses études supérieures à Oxford de 1790 à 1797 ; parce qu'il se destine à une carrière diplomatique, il est régulièrement envoyé en Europe pour perfectionner sa maîtrise des langues vivantes.

Il séjourne ainsi à Paris en 1791, et à Weimar en 1792-1793.

Grâce aux sept mois qu'il passe en Allemagne, il s'initie à une culture germanique encore méconnue de ses compatriotes. Ce séjour outre-Rhin lui permet de se familiariser avec le romantisme allemand, à travers le mouvement Sturm und Drang : il rencontre le poète Wieland, dont il traduit l'épopée *Oberon*, et découvre surtout le *Schauerroman* (« roman de frayeur ») que pratique Christian Heinrich Spiess (1755-1799), ainsi que diverses œuvres d'inspiration fantastique, comme *Le Visionnaire* de Schiller. Le personnage de la « femme fatale », créature fascinante et dangereuse, est une invention de la littérature allemande, que Lewis introduira en Angleterre en créant dans *Le Moine* le personnage de la tentatrice Matilda. Le jeune homme est aussi présenté à Goethe, dont le *Faust* n'existe encore qu'à l'état de fragments ; si la notion de pacte avec le diable est présente dans *Le Moine*, elle est sans doute plutôt inspirée du *Faust* de Klinger (1791).

Alors que Lewis est encore étudiant, c'est vers le théâtre que le poussent ses ambitions littéraires. Entre 1791 et 1794, il écrit plusieurs œuvrettes, une farce, un opéra, une comédie, sans parvenir à les faire représenter sur aucune scène. De mai à décembre 1794, il travaille à La Haye comme attaché à l'ambassade britannique. Il y côtoie l'aristocratie française en exil, mais n'apprécie guère la population locale. Pour tromper son ennui, mais aussi parce qu'il a besoin d'argent – la somme annuelle que lui verse son père ne lui permet pas de mener grand train et de répondre aux fréquentes demandes de fonds que lui adresse sa mère –, il se lance dans la rédaction du *Moine*. Dix semaines plus tard, le roman est terminé. Lewis devra néanmoins attendre près d'un an et demi avant de voir son livre publié.

En 1796, quand paraît *Le Moine* (*The Monk*, en anglais), le succès auprès du public est immédiat, même si la critique se montre plus réservée. Le livre devient indissociable de son auteur, qui est bientôt surnommé « Monk Lewis ».

Extrait de la publication

Alors qu'il vient d'atteindre sa majorité et d'obtenir un siège au Parlement – siège qu'il occupera jusqu'en 1802, sans jamais y prononcer un seul mot ! –, il encourage le débutant qu'est encore Walter Scott et devient l'ami des poètes Shelley et Byron.

Le triomphe du *Moine* permet à Lewis de s'imposer comme auteur dramatique : entre 1797 et 1812, il écrira en moyenne une pièce par an, tragédies, mélodrames, bouffonneries et opéras-comiques – donnés sur les plus grandes scènes londoniennes –, et publiera également diverses traductions : grâce à sa maîtrise de la langue allemande, Lewis put faire office de passeur entre le romantisme européen et la culture britannique. Pourtant, aux yeux de la postérité, il reste l'homme d'un seul livre, *Le Moine* étant son seul texte à avoir réellement survécu.

Après la mort de son père en 1812, il hérite de la propriété en Jamaïque. Il se rend aux Antilles à deux reprises afin de superviser la gestion du domaine, et meurt de la fièvre jaune au cours du voyage de retour, en 1818. Son *Journal d'un propriétaire des Indes occidentales*, rédigé en 1815, lors de son premier séjour, ne sera publié qu'à titre posthume : certains y voient son œuvre la plus importante après *Le Moine*.

Histoire d'un scandale

Entre mars 1796 et février 1798, *Le Moine* connut pas moins de quatre éditions. La première, anonyme, ne suscita aucun commentaire critique avant le mois de juin 1796, et la plupart des comptes rendus – généralement hostiles – diffusés par la presse ne parurent que l'année suivante. En revanche, dès la deuxième édition, lorsqu'on sut que ce roman était l'œuvre d'un jeune homme de la bonne société, membre du Parlement de surcroît, des voix indignées s'élevèrent pour en dénoncer l'immoralité. La controverse éclata

Extrait de la publication

en juillet 1797, quand l'érudit et satiriste Thomas James Mathias publia un virulent poème satirique : alors que Coleridge avait salué un roman de génie malgré son indécence et son impiété, Mathias déclarait que *Le Moine* était l'œuvre putride d'un être monstrueux, un texte obscène, véritable éloge de la luxure. Il s'en prenait particulièrement au chapitre VII, où la Bible est présentée comme une lecture dangereuse, à ne pas mettre entre toutes les mains. Face à la menace de poursuites judiciaires brandie par Mathias, Lewis préféra pratiquer l'autocensure.

Sous un titre différent (*Ambrosio, ou Le Moine*), la quatrième édition annonçait donc « des ajouts et modifications considérables ». Lewis traqua tous les termes jugés indécents (« luxure », « jouir », « jouissance », « incontinence », etc.). Il supprima presque toutes les références à l'amour physique et toute mention des plaisirs de la chair. Les scènes inconvenantes ou blasphématoires furent gommées, des paragraphes et des pages disparurent dans leur intégralité : le dialogue où Leonela exprime l'idée qu'une demoiselle doit rester ignorante de la différence entre les deux sexes (chapitre I) ; l'évocation des sentiments que la poitrine de Matilda inspire à Ambrosio ; les rêves voluptueux du moine, le baiser qui l'unit à Matilda et sa première chute (chapitre II ; dans la nouvelle version, Ambrosio lutte contre la tentation puis succombe sans que le lecteur obtienne aucun détail) ; sa nuit d'amour avec Matilda et la satiété que lui vaut l'excès de plaisir (chapitre VI) ; le passage qui considère que la Bible est pour une jeune fille une lecture plus dangereuse que celle des romans galants ; la scène où Antonia se déshabille pour se baigner (chapitre VII) ; celle où elle dort nue (chapitre VIII) ; les joies qu'Ambrosio se prépare à obtenir d'elle (chapitre IX) ; et enfin la longue scène du viol dans les caves du couvent (chapitre XI). Ces transformations semblent avoir donné satisfaction, et les poursuites contre Lewis furent abandonnées. Le scandale valut pourtant au roman une publicité des plus appréciables…

Extrait de la publication

LE MOINE ET LE ROMAN GOTHIQUE

Genèse d'un genre

Le succès du *Moine* s'explique d'abord par le genre auquel il se rattache, très en vogue dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : celui du roman gothique. En ce « siècle des Lumières » qui célèbre le triomphe de la raison, on voit en effet se manifester une véritable fascination pour tout le contraire : les ténèbres de la folie. Loin de l'optimisme exprimé par les tenants d'un monde parfait créé par un Dieu nécessairement bon, l'Angleterre des années 1740 donne naissance tout d'abord à l'école poétique « du cimetière » : cette poésie de la nuit et de la mélancolie morbide est représentée par Edward Young, auteur de *La Complainte, ou Pensées nocturnes sur la vie, la mort et l'immortalité*, et surtout par Thomas Gray, à qui l'on doit l'*Élégie écrite dans un cimetière de campagne*. C'est le meilleur ami de Gray, un aimable dilettante nommé Horace Walpole (1717-1797), qui invente ce qu'on appelle le roman gothique, caractérisé notamment par un retour au Moyen Âge. En 1764, Walpole publie un court récit de fiction, *Le Château d'Otrante*, en rupture avec le roman picaresque ou réaliste alors dominant. Il ne s'agit plus de se borner à dépeindre la réalité : libre cours est donné à l'imagination, ce qui permet l'exploration des zones les moins rassurantes de l'esprit humain. En même temps, Horace Walpole se fait construire un petit manoir pseudo-médiéval, Strawberry Hill, à une quinzaine de kilomètres de Londres. C'est bien sûr un Moyen Âge purement fantasmatique que proposent Walpole et ses successeurs dans leurs romans gothiques. Présenté comme la traduction d'un texte italien prétendument écrit au début du XVIe siècle, *Le Château d'Otrante* dépeint un Moyen Âge imaginaire, et les incidents racontés par Walpole, qui seraient survenus à l'époque des croisades, relèvent entièrement du surnaturel. Le « château » du titre se prête aux phénomènes les plus

Extrait de la publication

inexplicables, et tout est bon pour faire peur au lecteur : morts subites, meurtres sanglants, prodiges insensés (on voit successivement apparaître le casque, la jambe, le gant de fer et le sabre d'un géant), statues et portraits animés, squelettes surgis de nulle part…

Ainsi fut inauguré un nouveau courant littéraire. Walpole fit d'abord principalement des émules parmi les femmes de lettres : moins sensibles aux possibilités qu'offrait le genre en matière de fantastique, ces romancières mettent davantage en avant le pathétique des situations, où des héroïnes infortunées sont la proie de noirs desseins de toutes sortes. Il faut néanmoins attendre un quart de siècle après *Le Château d'Otrante* pour qu'apparaisse un auteur susceptible de hisser le genre à de nouveaux sommets : en 1789 est publié le premier roman d'Ann Radcliffe (1764-1823). Son chef-d'œuvre, *Les Mystères du château d'Udolphe* (1794), est bientôt suivi de *L'Italien, ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1797), dernière œuvre publiée de son vivant.

Horreur ou terreur ?

Tout en voulant écrire « dans le style du *Château d'Otrante* [1] » de Walpole, Lewis avait entrepris la rédaction du *Moine* après avoir lu *Les Mystères du château d'Udolphe*, de Mrs. Radcliffe, « un des livres les plus intéressants qui aient jamais été publiés [2] ». Pourtant, par-delà leur appartenance au genre gothique, tout oppose ces deux auteurs. Ann Radcliffe, peu ravie d'avoir inspiré un tel successeur, a elle-même théorisé la différence entre son œuvre et *Le*

1. M.G. Lewis, Lettre à sa mère, 1793, *The Life and Correspondence of M.G. Lewis*, Londres, Henry Colburn, 1839, p. 65. Sauf indication contraire, les textes cités dans cette présentation sont donnés dans notre traduction.

2. M.G. Lewis, Lettre à sa mère, 18 mai 1794, *ibid.*, p. 123.

Extrait de la publication

Moine dans un texte qui fut publié en 1826, à titre posthume, « Du surnaturel en poésie » :

> La terreur et l'horreur sont si opposées que la première favorise l'expansion de l'âme et éveille les facultés à un plus haut degré de vie ; l'autre les contracte, les gèle et les anéantit presque. Je pense que ni Shakespeare ni Milton dans leurs fictions, ni Mr. Burke dans son raisonnement, ne considéraient l'horreur véritable comme une source du sublime, alors qu'ils admettent tous que la terreur en est une, et des moins négligeables ; et en quoi réside la grande différence entre l'horreur et la terreur, sinon dans l'incertitude et l'obscurité, qui accompagnent la seconde quant au mal redouté [1] ?

Selon Ann Radcliffe, Lewis est adepte de l'horreur, tandis que, pour sa part, elle ne cherche qu'à susciter la terreur, en laissant à l'imagination le soin de compléter ce que l'école de l'horreur décrit à grand renfort de détails atroces. Il semble bien que ce soit en réaction au succès du *Moine* qu'elle écrivit son dernier grand roman, *L'Italien*, dont le héros est également un religieux malfaisant – mais celui-ci n'est pas gouverné par des pulsions qui le détruiront, ses crimes ne sont pas l'œuvre du démon ; surtout, une grande différence entre Radcliffe et Lewis est que *Le Moine* n'offre pas une fin heureuse aux pures héroïnes : les plus malfaisants sont damnés, mais non sans avoir fait bien des victimes innocentes.

Chez Ann Radcliffe, donc, les spectres et autres apparitions, si terrifiantes qu'elles aient d'abord paru, se révèlent toujours, en fin de compte, n'avoir été que des mortels déguisés ou des illusions habiles. Le surnaturel et l'horreur n'ont pas leur place dans ses romans. À l'inverse, dans *Le Moine*, rien ne semble pouvoir être « obscène » au sens pre-

1. Ann Radcliffe, « On the Supernatural in Poetry », *Gothic Readings : The First Wave, 1764-1840*, éd. Rictor Norton, Londres, Continuum International, 2005, p. 315. Dans son *Enquête philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Edmund Burke est l'un des premiers à définir ces catégories esthétiques.

Extrait de la publication

mier du terme : tout peut être montré, rien ne doit être relégué hors scène, en coulisses, comme le voulait l'une des règles du théâtre classique. Alors que chez Ann Radcliffe, les meurtres et les tortures restent à l'état de projet ou appartiennent à une époque antérieure au début de la narration, chez Lewis, rien n'est assez horrible pour devoir être caché. Viol, inceste, matricide, scènes chargées d'une violence ou d'une sexualité exacerbées, tout peut être soumis aux yeux du public.

Cette opposition entre deux conceptions du gothique est d'ailleurs soulignée par l'un des premiers Français à s'être intéressés au *Moine*. Dès 1799, dans la préface qu'il donne à son recueil de nouvelles *Les Crimes de l'amour*, le marquis de Sade fait allusion à « ces romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à peu près tout le mérite, en plaçant à leur tête *Le Moine*, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de Radcliffe [1] ». Et Sade de signaler les écueils propres à ce genre, illustrés par chacun des deux romanciers britanniques : « De deux choses l'une, ou il faut développer le sortilège, et dès lors vous n'intéressez plus [comme le fait Radcliffe avec son « surnaturel rationalisé »], ou il ne faut jamais lever le rideau, et vous voilà dans la plus affreuse invraisemblance [comme Lewis] [2]. »

S'il faut en croire le divin marquis, le contexte historique suffit à expliquer l'engouement pour ce genre, « fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait [3] ». Et, si la naissance du roman gothique est antérieure à la Révolution française, cette littérature ne s'en prend pas moins aux deux principaux symboles de l'autorité sous la monarchie : le château et l'église.

1. Sade, « Idée sur les romans », *Les Crimes de l'amour*, Zulma, 1995, p. 28.
2. *Ibid.*, p. 29.
3. *Ibid.*

Le décor gothique du Moine

Avant de devenir une catégorie littéraire, le terme « gothique » fut d'abord appliqué à l'art, pour désigner les édifices construits après la chute de l'Empire romain, œuvre des Barbares. Cette origine architecturale n'est pas le fruit du hasard : présent dans le titre même chez Walpole (et chez Ann Radcliffe, du moins dans la version française de *The Mysteries of Udolpho*), le sombre manoir est au cœur de l'intrigue, avec ses salles obscures, ses passages secrets et ses escaliers dérobés, propices aux apparitions de toutes sortes. C'est ce que, dans sa réhabilitation du roman gothique, André Breton appellera « la question des châteaux » : espace clos et isolé où s'impose la tyrannie, le château est par excellence le lieu initiatique, propice au mystère, au rêve et au déchaînement des passions [1].

Par son décor même, le roman de Lewis se rattache au genre du roman gothique. Dans *Le Moine*, c'est le monastère qui occupe assez logiquement le premier plan, même si, lorsque vient s'imbriquer dans l'intrigue principale le récit que le marquis Raimundo de Las Cisternas fait de ses amours avec Inès de Médina, le château joue également son rôle de décor essentiel, puisque celui de Lindenberg est le théâtre des facéties nocturnes du spectre de la « nonne sanglante » (chapitre IV). Autre lieu clé de l'action, la cathédrale sévillane est pleine d'une « gothique obscurité » qui semble favorable à la mélancolie (chapitre I, p. 59). L'édifice est un vaste espace ramifié, rattaché au monastère des Capucins, lui-même adjacent au couvent de Sainte-Claire, auquel il est relié par un curieux cimetière. Au chapitre I, dans un rêve, l'église apparaît dévastée, réduite à l'état de ruine et consumée par les flammes de l'enfer, vision qui semble annoncer le pillage du couvent au chapitre X. Quant aux catacombes, fort opportunément situées entre le

1. André Breton, « Limites non frontières du surréalisme », *NRF*, n° 281, février 1937, p. 200-215.

bâtiment des capucins et celui des clarisses, cette macabre zone souterraine se révèle évidemment favorable aux forfaits les plus divers : enfermement abusif des vivants parmi les morts, magie noire et invocation du diable…

Aux yeux des protestants les plus hostiles, le catholicisme est alors synonyme d'obscurantisme, et on lui doit l'institution monastique, propice à toutes les déviances : zone interdite au reste du monde, elle abrite des individus qui se sentent libres de s'adonner à tous les vices, loin des regards indiscrets. En France, à la fin du XVIIIe siècle, l'enfermement abusif des jeunes filles dans les couvents nourrit, de même, romans et pièces de théâtre ; pour l'histoire de la malheureuse Inès, cloîtrée malgré elle, Lewis se serait-il inspiré de *La Religieuse* de Diderot, roman publié la même année que *Le Moine*, mais partiellement diffusé dès les années 1780 ? C'est en outre en terre catholique que sévit la terrible Inquisition : Lewis exploite ce phénomène historique pour mieux acculer son héros, arrêté, emprisonné et jugé par le tribunal du Saint-Office – mais il décrit une religion en perte de vitesse, et la scène inaugurale de son roman se déroule dans une église qui a des allures de salon mondain plus que de lieu de culte.

Le Moine présente en outre une certaine forme d'exotisme, caractéristique du roman gothique. Au moine espagnol de Lewis, Ann Radcliffe a choisi de répliquer par un moine italien. De fait, la grande majorité des romans gothiques sont situés dans les pays du pourtour méditerranéen, et pas uniquement parce qu'il s'agit de contrées « papistes ». Sous ces latitudes, un soleil plus ardent échauffe prétendument les tempéraments et rend les passions plus violentes : « La chaleur du climat, c'est un fait connu, n'agit pas médiocrement sur la constitution des dames espagnoles » (chapitre VI, p. 262). La distance temporelle assurée par l'inscription du récit dans le passé se double d'un éloignement spatial, nécessaire à la jouissance sereine du lecteur nordique, rassuré de penser que les horreurs décrites ne sauraient se produire dans son pays. Le successeur de Lewis

Extrait de la publication

dans le genre gothique, Charles Robert Maturin (1782-1824), situe lui-même en Espagne une large partie de son roman *Melmoth ou l'Homme errant* (1820), dont le récit principal s'ouvre pourtant sur l'Irlande contemporaine.

Si la Méditerranée occidentale est le cadre privilégié du roman gothique, il existe enfin une veine orientaliste, illustrée par le *Vathek* de William Beckford (1782). Et c'est une source turque qui aurait inspiré à Lewis l'intrigue du *Moine*, ainsi qu'il s'en explique dans son « Avertissement » (p. 37) : en août 1713, dans le journal *The Guardian*, Richard Steele racontait une vieille légende islamique, la terrible histoire de Barsisa, un ascète musulman, ou « santon ». Dans ce récit de quelques pages, que Steele prétend tirer d'un recueil de contes turcs, un saint ermite se laisse tenter par le démon et viole une princesse avant de l'assassiner. Barsisa, au moment d'être pendu, accepte d'adorer le démon qui, en retour, se contente de lui cracher au visage et de le laisser mourir, sort assez comparable à celui que Lewis réserve finalement à son moine.

De la comédie galante au mélodrame horrifique

Par sa virtuosité narrative, *Le Moine* se distingue toutefois de ses prédécesseurs « gothiques ». Ce roman est d'abord marqué par la diversité des genres dont il se nourrit, à commencer par le genre théâtral, et par la variété de ses registres. Il s'ouvre sur un tableau satirique qui ne laisse guère présager la suite du récit, et ses premières pages sont écrites sur le ton de la comédie galante : le jeune don Lorenzo de Médina s'éprend de la belle Antonia, dont la tante roturière et quinquagénaire apparaît comme un personnage caricatural. Au comique de la situation se mêlent pourtant d'emblée des éléments d'une tonalité bien différente : le premier chapitre contient ainsi en germe l'intrigue mélodramatique au cœur de laquelle est placé Ambrosio. La véritable origine du moine est en effet révélée dès les premières pages, quand Leonela, dans sa logorrhée, fait allusion à ce « petit garçon

Extrait de la publication

de [s]a sœur, alors à peine âgé de deux ans », dont la mort fut annoncée sans jamais être constatée (chapitre I, p. 47). Et, quelques paragraphes plus loin, don Cristobal indique qu'Ambrosio est un enfant trouvé à la porte du monastère des Capucins, sans que jamais l'on ait pu « éclaircir le mystère qui couvre sa naissance » (chapitre I, p. 50). Les événements funestes qui vont suivre sont eux aussi esquissés dès ce premier chapitre, à travers la prophétie de Lorenzo : « Sa réputation le désignera aux séductions comme une victime illustre, la nouveauté ajoutera ses charmes aux entraînements du plaisir, et les talents mêmes dont la nature l'a doué contribueront à sa ruine, en lui facilitant les moyens de satisfaire ses désirs » (chapitre I, p. 55). À la fin du chapitre, les prédictions de la bohémienne achèvent de résumer tout ce qui est encore à venir, en annonçant les maux qu'Antonia devra endurer sur cette terre.

Roman-labyrinthe, *Le Moine* se caractérise en outre par son foisonnement narratif, par lequel Lewis semble mettre à distance les codes du roman gothique. Au parcours du capucin Ambrosio, héros éponyme, s'entrelacent deux autres intrigues. Tandis qu'une idylle unit Lorenzo à Antonia – dont la beauté éveille également la concupiscence fatale du moine –, les amours de Raimundo de Las Cisternas et d'Inès, s'ils permettent une scène frappante comme la libération par la foule de la religieuse enterrée vive, semblent d'abord parasiter le principal fil narratif : le récit enchâssé qui emplit les chapitres III et IV (la division en deux fragments se justifie uniquement par le découpage du roman en trois volumes, dû aux pratiques éditoriales alors en vogue) constitue sans aucun doute une interruption particulièrement longue, qui laisse en suspens l'histoire d'Ambrosio pendant de nombreuses pages. Quand Lewis entreprit la rédaction de son roman, il n'avait à peu près aucune expérience littéraire, et peut-être n'avait-il pas en tête un plan très précis de l'ouvrage qu'il voulait écrire. Il a pourtant su jouer avec les conventions du gothique, et semble se moquer des horreurs dont il émaille son roman. L'histoire de la nonne sanglante est ainsi relatée à plusieurs reprises, à

Extrait de la publication

l'intérieur du récit de Raimundo qui s'incruste dans la narration principale. C'est d'abord Inès qui rapporte cette légende, mais « d'un ton de gravité burlesque » (chapitre IV, p. 168) : elle tourne en dérision ce spectre dont l'apparition deviendra plus tard l'événement central du récit de Raimundo (chapitre IV, p. 168). Vient ensuite le tour du Juif errant, qui complète sur un mode plus sérieux ce que les deux précédents narrateurs et la nonne elle-même ont pu dire (p. 199-202).

Après des passages d'exposition d'abord très longs (les chapitres II et IV en particulier), le roman accélère peu à peu, et le rythme se fait haletant. Le lecteur spectateur voit bientôt défiler sous ses yeux une série de scènes courtes et spectaculaires, destinées à le choquer toujours un peu plus, scènes dont l'horreur parfois grotesque suscite des sentiments contradictoires. La narration nous fait aussi voir ce que divers personnages ont contemplé avec l'œil intérieur de l'imagination. C'est le cas des rêves et autres visions, qui constituent autant d'effets d'annonce dans le récit : il a déjà été question plus haut du spectacle terrifiant que Lorenzo voit se produire en rêve, préfiguration du sort funeste d'Antonia (chapitre I). De fait, dans *Le Moine*, tous les rêves semblent révélateurs et prémonitoires, comme celui d'Elvira qui voit sa fille au bord d'un gouffre alors qu'elle est menacée par Ambrosio (chapitre VIII, p. 320). Dans un miroir magique, Matilda fait voir au moine l'objet de ses désirs (chapitre VII, p. 292-293), à la manière dont Méphistophélès montre Marguerite à Faust, pour le convaincre de sceller son union avec le diable.

Réception de l'œuvre

Le Moine *et le romantisme*

Il est un autre aspect du *Moine* qui peut paraître aujourd'hui secondaire, mais qui fut en son temps l'une des raisons de son succès : la présence d'une bonne dizaine de

Extrait de la publication

poèmes insérés à l'intérieur d'un texte en prose. À cette époque, un roman se devait d'être « entremêlé de quelques morceaux de poésie », comme l'indique le sous-titre des premiers romans de Mrs. Radcliffe. Voici ce qu'écrivait sir Walter Scott en 1830 :

> Le public fut principalement captivé par les poèmes que Mr. Lewis avait intercalés dans son récit en prose. Cette mode est aujourd'hui oubliée, parmi tous les revirements du goût littéraire, mais beaucoup se rappellent peut-être aussi bien que moi l'effet produit par la superbe ballade de « Durandart », qui eut la chance d'être adaptée sur une mélodie pleine de douceur et de pathétique ; par le conte fantomatique de « Alonzo et Imogène », et par plusieurs autres légendes poétiques qui s'adressaient, dans le charme de la nouveauté et de la simplicité, à un public qui avait depuis longtemps perdu l'habitude d'un tel festin [1].

Sous l'influence des modèles étrangers – danois et espagnols – dont il se réclame dans son Avertissement, mais aussi dans le sillage des poètes allemands (Bürger, Herder, Goethe, entre autres), Lewis redonna vie au genre populaire de la ballade, et cette tentative fut grandement appréciée par ses contemporains. En 1798, Coleridge écrit ainsi à propos des poèmes de Lewis : « La simplicité et le naturel ne sont qu'à lui, et ne relèvent pas de l'imitation, car ils coexistent avec une langue parfaitement moderne, la langue de son époque. […] C'est là, selon moi, un mérite des plus rares [2]. » Walter Scott, quant à lui, estime que bien peu de poètes ont manifesté « une plus grande maîtrise de la rime, ou une plus grande maîtrise de la mélodie des vers [3] ».

1. Sir Walter Scott, « Essay on Imitations of the Ancient Ballad », *The Poetical Works of Sir Walter Scott, baronet, Complete in one Volume*, Édimbourg, Robert Cadell, 1841, p. 563.

2. Samuel Taylor Coleridge, Lettre à William Wordsworth, janvier 1798, *Letters of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 1, Boston et New York, Houghton, Mifflin & Co., 1895, p. 237.

3. Sir Walter Scott, « Essay on Imitations of the Ancient Ballad », art. cité., p. 567.

Extrait de la publication

Extrait de la publication

N° d'édition : L.01EHPN000464.N001
Dépôt légal : septembre 2011

Extrait de la publication