



HAL
open science

“ Un roman néo-gothique : The Three Impostors d’Arthur Machen (1895) ”

Claire Wrobel

► To cite this version:

Claire Wrobel. “ Un roman néo-gothique : The Three Impostors d’Arthur Machen (1895) ”. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2008. hal-02182639

HAL Id: hal-02182639

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02182639v1>

Submitted on 12 Jul 2019

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

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

« Un roman néo-gothique : *The Three Impostors* d'Arthur Machen (1895) »

Claire Wrobel (Université Panthéon-Assas)

in *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°67 (2008) : 337-348.

Introduction

Dans son autobiographie, Machen revient sur la composition de *The Three Impostors*, qu'il définit comme une improvisation à la manière des *New Arabian Nights* de Stevenson, un développement à partir de ses propres recherches sur les secrets (« byways ») de Londres et une expérimentation dans le genre du « tale of terror » gothique (242). La structure en particulier emprunte aux *New Arabian Nights*. Le lecteur suit les aventures de Dyson et de Phillips, qui ne cessent de croiser des personnages qui deviennent narrateurs, d'où de nombreuses histoires enchâssées, contenant elles-mêmes lettres et autres manuscrits. Ces histoires sont au nombre de cinq et sont identifiées comme des « Novels » : « Novel of the Dark Valley » ou « Novel of the Black Seal » par exemple. Tous ces narrateurs sont à la recherche d'un jeune homme à lunettes. Il s'avère qu'ils sont membres d'une secte dont ce jeune homme a fait partie et dont il veut s'échapper. Il est néanmoins rattrapé et tué. Dyson et Phillips butent sur cette intrigue par une série de coïncidences.

Le terme « gothique » est apparu au sein de constructions idéologiques et en association avec une littérature de la peur. Le roman de Machen est « néo-gothique » au sens où il explore les multiples sens et possibilités du gothique de façon consciente et distante. Machen utilise des matériaux traditionnels et les met au goût du jour. Le « néo-gothique » de Machen reflète l'évolution vers un traitement urbain et contemporain de la peur et son inflexion par les théories scientifiques victoriennes. Le travail d'appropriation est également orienté par les préoccupations ésotériques de Machen et son goût pour les sciences occultes.

I. Prolifération et parodie

« Gothique » est un terme infiniment réversible, qui fonctionne de façon ambiguë dans la construction de l'identité culturelle : tantôt il renvoie au barbare et au primitif contre lequel le civilisé se pose, tantôt il qualifie des origines revendiquées. Alfred Longuel montre que le terme, utilisé dans un sens critique à partir du XVIII^e siècle, a pris trois sens à cette époque : barbare, médiéval et surnaturel. Ces trois sens fonctionnent dans l'histoire intitulée « Novel of the Iron Maid », dans laquelle Machen a recours au folklore médiéval. Le protagoniste, un certain Mr. Mathias, collectionne les instruments de torture médiévaux, comme la vierge de fer du titre. Mathias, ayant actionné par erreur le mécanisme, meurt étouffé entre ses bras, sous les yeux du narrateur. Par ailleurs, dans un écrit intitulé *Hieroglyphics*, paru en 1899, Machen devait poser le recours au surnaturel comme la marque de la grande littérature : « [T]he greatest literature is far beyond the ordinary and everyday, is rife with the strange and fantastic. » (cité par Valentine, 65)

Plus récemment, Samuel Klinger a montré que « gothique » est d'abord apparu dans le débat politique, pour renvoyer à des ancêtres saxons. Alors que ces ancêtres étaient au XVIII^e siècle loués pour leur tradition démocratique et / ou leur vigueur poétique, Machen attribue des origines moins pures à la civilisation britannique, imaginant qu'un peuple barbare et primitif, les « Little People » s'est mêlé aux Saxons :

[T]here are stories of mothers who have left a child quietly sleeping, with the cottage door rudely barred with a piece of wood, and have returned, not to find the plump and rosy little Saxon, but a thin and wizened creature, with sallow skin and black, piercing eyes, the child of another race. (75)

L'ironie visant le mythe des origines saxonnes vient sans doute de ce que Machen, originaire du pays de Galles, valorisait un héritage celtique malmené selon lui par les Saxons.

Bien que le « gothique » comme genre littéraire soit une création de la critique du XXe siècle, Arthur Machen semble conscient de l'existence d'une veine, d'une sensibilité gothiques (Watt 6, 11). Il exploite différentes facettes de cette tradition, si bien que *The Three Impostors* prend parfois l'aspect d'un pot-pourri littéraire. Le développement du gothique au XVIIIe siècle s'est accompagné d'un regain d'intérêt pour les traditions celtiques. Dans les années 1760-70, Thomas Gray s'est par exemple penché sur la poésie galloise et James Macpherson a « traduit », en fait écrit, les poèmes gaéliques d'Ossian (Byron et Punter 9). À l'époque de Machen, le folklore lié aux fées a également suscité l'intérêt de Yeats, dans *The Celtic Twilight* (1893) ou encore de William Morris, avec *The Wood beyond the World* (1894). Machen explore l'ambivalence des sentiments suscités par ce genre de créatures, mettant en avant leur aspect malveillant. Par le biais des théories du Professeur Gregg, il suggère qu'à travers les fées, les humains ont donné un visage rassurant à des créatures en fait maléfiques.

The Three Impostors porte enfin l'influence d'une littérature plus récente. Le mélange de perversité et de rationalité n'est pas sans rappeler les contes de Poe. De plus, le « Novel of the White Powder » fait écho à *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) comme à *Dorian Gray* (1891). Dans un décor métropolitain de la fin du XIXe siècle, un jeune homme qui s'était initialement voué à l'étude de la loi sombre dans la corruption morale et physique, chute qui s'accompagne de phénomènes surnaturels. Arthur Machen semble bien jouer, par le biais de ses narrateurs-imposteurs, avec la tradition gothique. La dimension ludique est rendue évidente par le travail de la distance et de la parodie.

Les histoires racontées sont plus gothiques que celles des romans gothiques. Parmi les trois imposteurs, le narrateur le plus prolifique est une narratrice : il s'agit de Helen, qui sous les noms de Miss Lally et Miss Leicester, produit des histoires regorgeant de détails. La profusion va de pair avec une tendance à l'hyperbole, en particulier dans la description de la peur. La peur est infantile, informe, définie de façon négative à l'aide d'adjectifs comme « unreasonable », « unreasoning », « unexplained » ou encore « unknown ». L'expérience de la peur s'apparente à un évanouissement. Miss Lally affirme avoir vu passer son frère au bras d'un cadavre. Sa peur se transforme en moment apocalyptique lorsqu'elle entend son frère lui dire « I cannot stay »: « [T]he heavens and the earth seemed to rush together with the sound of thunder, and I was thrust forth from the world into a black void without beginning and without end » (42). La sensation de peur est décrite en termes similaires par la même narratrice, dans « Novel of the Black Seal » et « Novel of the White Powder », par exemple lorsque Miss Leicester aperçoit la créature que son frère est devenu :

[I]nstantly there was the rush and swirl of deep cold waters in my ears, my heart leapt up, and fell down, down as into a deep hollow, and I was amazed with a dread and terror without form or shape. I stretched out a hand blindly through folds of thick darkness, from the black and shadowy valley, and held myself from falling, while the stones beneath my feet seemed to sink away from under me. ... I stood shuddering and quaking with the grip of ague, sick with unspeakable agonies of fear and loathing, and for five minutes I could not summon force or motion to my limbs. (119)

L'excès de ces évocations et le fait que l'expérience se répète en termes presque identiques d'une histoire à l'autre attirent l'attention sur leur artificialité et empêche la contamination de la peur au lecteur. Ainsi, les cieus sont peut-être un peu trop apocalyptiques pour créer un véritable effroi dans « *Novel of the White Powder* ». Le premier soir où Francis, le frère de la narratrice, sort, le ciel est une promesse d'enfer : « [It] is as if a great city were burning in flames, and down there beneath the dark houses it is raining blood fast, fast » (112). Cette promesse ne manque pas de se réaliser au moment où la corruption du jeune homme se matérialise sur sa main sous la forme d'une tache :

[A]n awful pageantry of flame appeared—lurid whorls of writhed cloud, and utter depths burning, grey masses like the fume blown from a smoking city, and an evil glory blazing far above shot with tongues of more ardent fire, and below as if there were a deep pool of blood. (114)

La lecture de fiction à sensation est d'ailleurs présentée comme une perte de temps, ce qui est un autre frein à la contagion de la peur. Ainsi Dyson, après avoir entendu « *Novel of the White Power* », se jure de ne plus se laisser séduire par les charmes ambigus de la fiction à sensation :

[H]e reflected that no one would have spent the night in a more futile fashion than himself; and when he reached his home he had made resolves for reformation. He decided that he would abjure all Milesian and Arabian methods of entertainment, and subscribe to Mudie's for a regular supply of mild and innocuous romance. (129)

La prise de distance qui marque les pratiques et les propos des personnages apparaît à un autre niveau d'interprétation. La décadence perçue de l'époque est traitée avec légèreté. Elle est définie comme un excès d'ennui, un manque de grandeur et recouvre des choses aussi diverses que la mauvaise qualité du vin ou le journalisme populaire :

[T]he times are decadent (meaning boring and devoid of grandeur) in many ways. I admit a general appearance of squalor; it needs much philosophy to extract the wonderful and the beautiful from the Cromwell Road or the Nonconformist conscience. Australian wines of fine Burgundy character, the novels alike of the old women and the new women, popular journalism—these things, indeed, make for depression. (98)

Cependant, Machen fait bien écho à des peurs des années 1890 telles que celle de la « colonisation inversée », identifiée par Stephen D. Arata, du déclin de la civilisation et de la réversion sur l'échelle de l'évolution. Si Machen joue *sur* les peurs de son époque, il joue aussi *avec* elles, comme on a vu qu'il joue avec différents aspects de la tradition gothique.

II- Mystères de la ville, mystères de la chair

Dans *A Geography of Victorian Gothic Fiction*, Robert Mighall commence par rappeler la cartographie utilisée par les romans gothiques du XVIII^e siècle. Le caractère gothique de ces romans ne tenait pas à leur déroulement à une époque médiévale, mais à leur localisation dans les pays de l'Europe du Sud, pays catholiques et féodaux, soumis à la superstition et au despotisme. On peut proposer un schéma très large dans lequel l'origine de la barbarie est progressivement ramenée sur le sol anglais lui-même. Par exemple, le conflit entre la civilisation et les forces archaïques incarnées par Dracula se joue en majeure partie à Londres.

De plus, dans des œuvres comme *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ou *Dorian Gray*, le mal n'est plus importé : il naît à Londres.

Le mouvement d'intériorisation apparaît dans la structure des *Three Impostors*. La « vallée sombre » de la première histoire se situe aux marges de la civilisation, dans une zone montagnarde des États-Unis. Dans la deuxième histoire cruelle, le cadre de la barbarie est le Pays de Galles. Il s'agit de nouveau d'un espace marginal et sauvage : « barren and savage hills, and ragged commonland, a territory all strange and unvisited, and more unknown to Englishmen than the very heart of Africa » (56). Le *Heart of Darkness* évoqué par Conrad est ramené dans les îles britanniques. La troisième histoire se déroule en Italie, et les trois dernières à Londres.

Ce resserrement sur Londres correspond à une contamination. En effet, le mal hante les rues de la métropole. Mr Smith, le chef de la bande de malfrats qui a sévi dans les montagnes américaines est rentré en Angleterre, situation que son ancien secrétaire décrit avec effroi :

I shuddered at the idea of this incarnate fiend, whose soul is black with shocking crimes, mingling free and unobserved amongst the harmless crowds. ... [A]n awful being stalks through the streets. (35-36)

Dans « History of the Young Man with Spectacles », le jeune homme en question est débauché à l'intérieur même du temple de la connaissance, qui abrite les archives de l'Empire : la British Library. Cette institution est ironiquement présentée comme un mausolée, « tomb of the quick », dont l'influence mortifère dessèche l'intellect. Joseph Walters, le jeune homme à lunettes, y rencontre le Dr Lipsius, qui le séduit et lui présente « la science et l'art du plaisir » comme la seule connaissance valable. Comble de l'ironie, le Dr. Lipsius, qui est à la tête d'une secte aux rites cruels, habite une demeure à l'allure respectable au cœur de Londres, au nord d'Oxford Street.

Machen utilise la même stratégie que G. W. M. Reynolds, dont les *Mystères de Londres* sont parus de 1844 à 1848 : il rend Londres gothique en important par analogie les effets d'une tradition antérieure. La vision du cadavre ambulante au bras du frère disparu dans Leicester Square rend compte d'une nouvelle expérience de la ville comme inexplicable et impénétrable. La ville tout entière est aussi imprenable et creusée de galeries qu'Udolphe. À Miss Lally, qu'il rencontre affamée et sur le point d'être terrassée par la capitale où elle a voulu tenter sa chance, le Professeur Gregg explique : « London does not lie open and undefended ; it is a fortified place, fossed and double-moated with curious intricacies » (49).

Machen décrit aussi bien les quartiers modernes du Strand et de Bloomsbury que les taudis et les banlieues-dortoirs. Les réformateurs victoriens ont cherché à éradiquer les « rookeries », taudis surpeuplés, qui étaient présentés comme des zones non-civilisées, oubliées par le processus inégal de la civilisation. Machen joue sur cette dynamique spatiale lorsqu'il décrit le quartier de Clerkenwell. Ancien lieu de récréation consacré par la Révolution Industrielle au textile et au métal, ce quartier était en plein déclin économique au début du XXe siècle. Cet espace sordide, « forlorn, ill-lighted, and desperate », est une zone d'inconnu au cœur de Londres, comparée à la Lybie, à la Pamphylie et à la Mésopotamie. Une banlieue-dortoir est également décrite comme « a region as unknown to me as the darkest recesses of Africa » (101). L'inconnu est ainsi situé au cœur de ce qui est censé être connu.

De plus, l'espace est hanté par la possibilité du mal. De façon récurrente, Machen affirme que ce que la plupart des gens sensés appellent « le réel » est régi par des forces dissimulées par un voile. Ce voile est susceptible d'être levé partout, et pas uniquement dans les espaces marginaux ou « attardés » que l'on vient d'évoquer. Ainsi Dyson voit passer deux personnages, l'un à la poursuite de l'autre, comme sortis de l'enfer. Il médite ensuite sur sa vision soudaine :

[A] man is sauntering along a quiet, sober, everyday London street, a street of grey houses and blank walls, and there, for a moment, a veil seems drawn aside, and the very fume of the pit steams through the flagstones, the ground glows, red-hot, beneath his feet, and he seems to hear the hiss of the infernal cauldron. (13)

Le mal s'incarne dans la conspiration de la secte de Lipsius contre le jeune homme à lunettes. À la fin du roman, Dyson obtient une vision plus précise de ce qu'il y a derrière le voile : « some desperate conspiracy, wavering as the track of a loathsome snake in and out of the highways and byways of the London cosmos » (134).

De même que l'espace gothique est devenu anglais, l'époque gothique est devenue victorienne ... ou inversement. Dans la première « aventure », Dyson se retrouve en possession d'une pièce très rare, frappée à l'époque de Tibère pour commémorer un « excès infâme ». Le revers de la pièce porte le mot : « Victoria » (12). Le rapprochement est évidemment ironique et souligne que le présent n'est pas affranchi de la corruption. Cela est confirmé par l'histoire « Novel of the White Powder », dans laquelle il s'avère que la potion absorbée par le jeune homme a la même composition que le vin du sabbat. Le jeune homme a donc régressé vers des rites médiévaux. Il y a même un double anachronisme, puisque ces rites étaient déjà au Moyen Âge un héritage d'époques anciennes : « The secrets of the true Sabbath were the secrets of remote times surviving into the Middle Ages, secrets of an evil science which existed long before man entered Europe » (126).

Dans l'introduction à son ouvrage, Mighall définit, plus qu'un genre, un « mode » gothique : « [T]he Gothic will be referred to as a 'mode' rather than a genre, the principal defining structure of which is its attitude to the past and its unwelcome legacies » (xix). Cette relation prend souvent la forme d'un conflit suscité par un élément anachronique. Mighall affirme que la fiction gothique victorienne est obsédée par l'identification et la représentation de vestiges menaçants ou scandaleux d'époques dont le présent pense s'être affranchi (26). L'anachronisme est un élément méthodologique, essentiel à une lecture rétrospective. Par exemple, les cultures préhistoriques étaient envisagées dans le cadre d'une histoire ayant pour aboutissement la culture européenne moderne. Pour reconstituer l'évolution, les scientifiques observaient des survivants anachroniques, arrêtés à des stades antérieurs de l'évolution. Ainsi, Edward Tylor dans *Primitive Culture* (1871), cherchait à identifier « primaeval monuments of barbaric thought and life » (cité par Mighall 140). On se rappelle également que les criminels étaient présentés par Lombroso comme des sauvages au cœur de la civilisation européenne. La possibilité ouverte par ce genre d'analyse est celle de la réversion. Si l'évolution est une échelle, elle peut aussi bien être montée que descendue.

Dans « Novel of the Black Seal », le Professeur Gregg, fait explicitement référence à la théorie de la réversion et avance l'idée que la chair humaine peut abriter des pouvoirs primitifs, « survivals from the depths of being » (75-76). Le Professeur Gregg imagine que les montagnes galloises sont habitées par une race archaïque. Son hypothèse est typiquement « anachronique » :

[A] race which had fallen out of the grand march of evolution might have retained, as a survival, certain powers which could be to us wholly miraculous ... [W]hat if the obscure and horrible race of the hills still survived, still remained haunting wild places and barren hills, and now and then repeating the evil of Gothic legend. (76)

Cette hypothèse suscite, non pas la peur, mais une forme d'horreur construite sur le dégoût.

Dans les dernières décennies du dix-neuvième siècle, c'est le corps, et non plus une aire géographique, qui est devenu le site de l'horreur, ce que l'on peut envisager comme une étape supplémentaire du processus d'intériorisation. La raison de la localisation de l'horreur dans le

corps est de nouveau d'ordre méthodologique : le passé historique pouvait être lu dans le corps individuel symptomatique. Au Pays de Galles, le Professeur Gregg prend pour objet d'étude un jeune homme membre de la « race des collines ». Gregg s'est rendu maître du secret de la transmutation et fait s'accomplir le cauchemar de la réversion dans le corps de ce jeune homme, qui gonfle, se déforme, noircit et se liquéfie. L'horreur est le produit de l'abject, comme le montre la description du cadavre ambulante par Miss Lally :

[I]t was as a formless thing that had mouldered for many years in the grave. The flesh was peeled in strips from the bones, and hung apart dry and granulated, and the fingers that encircled my brother's arm were all unshapen, claw-like things, and one was but a stump from which the end had rotted off. (42)

La source de l'abject est la transgression de frontières, entre le mort et le vivant, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le caché et le montré. L'abjection s'incarne dans une demeure, équivalent d'un corps humain.

III. Urbanité et cruauté

Selon Mighall, le roman à sensation tel que Wilkie Collins ou Mary Elizabeth Braddon le pratiquaient a donné naissance à un gothique des banlieues : « a 'Suburban' Gothic, a Gothic of modernity and anonymity, where appearances of respectability can be deceptive » (128-29). Le crime et le mystère y sont particulièrement mobiles et investissent entre autres l'espace des banlieues. Le Sanatorium qui sert de cadre aux dernières scènes d'*Armadale* et se situe à South Hampstead est un avatar de la demeure gothique, retravaillée par de nouvelles réalités urbaines :

[W]e came upon a wilderness of open ground, with half-finished villas dotted about ... At one corner of this scene of desolation stood a great overgrown dismal house, plastered with drab-coloured stucco, and surrounded by a naked unfinished garden, without a shrub or a lower in it—frightful to behold. (711)

Dans *The Three Impostors*, les déambulations londoniennes des personnages sont encadrées par deux passages (le prologue et le dernier chapitre) décrivant une demeure du XVIII^e siècle située en banlieue, dans un espace marginal : « forgotten outskirts of London » (4). La demeure est anachronique : « this remnant of old days » selon l'auteur, « a survival », selon Dyson. (151) Les deux passages se font écho, le début du dernier chapitre étant une ré-écriture du prologue. Les deux descriptions de la demeure ont également en commun d'être sur-déterminées par la dégénérescence. La demeure est en ruines, corrompue au sens propre comme au figuré.

Dans les deux passages, les mêmes éléments du décor apparaissent : l'allée, la végétation, les urnes, la fontaine. Les mêmes adjectifs sont utilisés, comme par exemple « damp », « gaunt », « ragged », « reeking » ou « broken ». Le vocabulaire de la décomposition de la chair, comme « pulpy » ou « gangrenous », est utilisé à propos de la maison. La circulation de ces termes associe la demeure au Triton de la fontaine, rongé par la rouille, et aux amours peints sur le plafond intérieur, dont les membres portent plaies et pustules. L'architecture devient par ce biais un corps pathologique. Le processus de décomposition disséminé dans les descriptions est résumé en deux phrases. Dans la première description on lit : « [T]he reeking clay was gaining on the worn foundation » (5), dans la deuxième : « [A] fungoid growth had sprung up and multiplied, and lay dank and slimy like a festering sore upon the earth » (151). Dans les deux cas, l'impression produite par la maison constitue un indice quant à son

contenu. Dans la première description, le narrateur note : « [T]here was an atmosphere all about the deserted mansion that proposed thoughts of an opened grave » (5). Dyson lui fait écho : « [T]his deserted house is as moral as a graveyard » (152).

Quand ils sont à l'intérieur de cette demeure, Dyson et Phillips se trouvent dans la position de personnages de romans gothiques, par exemple ceux qui dans *The Mysteries of Udolpho* explorent Château-le-Blanc et voient le passé apparaître dans les miroirs. Par un effet de contamination, ceux qui se promènent sont les fantômes. Pour Dyson le XVIII^e siècle est plutôt celui des tableaux galants de Watteau ou celui des réunions dans les cafés. Dyson, inspiré par le décor, s'exclame :

Who, clad in peach-bloom satin, with lace ruffles and diamond buckles, all golden, *a conté fleurettes* to his companion? Philipps, we are in another age. I wish I had some snuff to offer you.

Dyson ressuscite le XVIII^e siècle, ajustant des dentelles imaginaires et maniant une tabatière invisible. Cette attitude ludique est vite étouffée par l'atmosphère, « the musty ancient air, the air of a hundred years ago » (153). De plus, Phillips et Dyson entendent un son répété depuis un siècle dans la littérature gothique : « a hollow sound, a noise of infinite sadness and infinite pain » (153). Ce son guide les deux personnages jusqu'au corps de Joseph Walters, mutilé et calciné, victime des trois imposteurs. La personne est devenue ruine, « a shameful ruin of the human shape » (154). Le sens que l'auteur attribue aux cupidons en décomposition, lorsqu'il décrit la peinture du plafond, peut être étendu à l'ensemble de la scène : « [I]t appeared some savage burlesque of the old careless world and of its cherished conventions » (152).

Machen localise une scène de torture au coeur d'un siècle qui se voulait libéré de la barbarie. Par un renversement, ou plutôt un décalage ou un déplacement, Machen fait du XVIII^e siècle une époque gothique. Par métonymie, l'époque des Lumières devient le cadre de l'horreur, une horreur re-définie par les soins de Machen. Ce dernier décompose l'association systématique entre « médiéval » et « barbare » que le terme « gothique » recouvrait au XVIII^e siècle. En effet, les rites de la secte de Lipsius, auxquels le jeune homme à lunettes a succombé, empruntent non seulement au médiéval (les rites du Sabbath, dont on a vu que Machen leur attribue une origine plus ancienne) mais aussi au païen, à l'antique. Le Dr. Lipsius connaît les secrets du dieu Pan et s'est amusé à momifier une de ses victimes. Le syncretisme de la secte peut être interprété par rapport aux intérêts personnels de Machen, qui cultivait l'excentrique et l'ésotérique. Il devait rejoindre en 1899 une secte nommée « Order of the Golden Dawn », dont les techniques et les cérémonies empruntaient à la Kabbale juive, à la philosophie néo-platonicienne et aux traités d'alchimie.

Conclusion :

Machen met la peur à distance, celle des personnages comme celle des lecteurs. Il semble également avoir voulu nuancer toute interprétation culturelle de son œuvre comme la manifestation de peurs liées à la décadence. Cependant il exploite le potentiel horriblement abject de l'évolution et de la réversion. Enfin, le texte amène à s'interroger sur la pratique du gothique : l'écriture et la lecture de contes cruels est en effet associée à la cruauté gratuite. La cruauté n'est pas ici la manifestation d'une barbarie gothique, ou pas seulement : elle est associée à la créativité des narrateurs-imposteurs, et ouvre la possibilité d'une jouissance de la décadence.

D'un conte cruel à un autre, des indices sont présentés à la sagacité du lecteur et semblent indiquer qu'il y a une vérité à reconstituer, une énigme à mettre au jour. Cependant, tous les indices ne sont pas pertinents et Machen met à mal les prétentions de Dyson à poser en Sherlock Holmes. À une vérité patiemment reconstituée au sein d'un récit explicatif, Machen

oppose la révélation d'une vision sacramentale. Dans « Beneath the Barley », essai de 1931 dans lequel il revient sur son premier poème, Machen définit l'acte d'écriture en termes mystiques : « [Literature] is the art of describing the indescribable; the art of exhibiting symbols which may hint at ineffable mysteries behind them; the art of the veil, which reveals what it conceals. » (cité par Valentine, 13)

Bibliographie

Sources primaires

COLLINS, Wilkie. *Armadale*. 1866. Ed. Catherine Peters. Oxford : Oxford UP, [1989] 1991.

MACHEN, Arthur. *The Three Impostors*. 1985. Introduction de David Trotter. Londres : Everyman, 1995.

MACHEN, Arthur. *The Autobiography of Arthur Machen*. Londres : The Richard Press, 1951.

Sources secondaires

ARATA, Stephen D. « The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization ». *Victorian Studies* 33:4 (1990) : 621-45.

BYRON, Glennis. « Gothic in the 1890s. » *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford : Blackwell, 2000.

BYRON, Glennis and David Punter. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell, 2004.

KLIGER, Samuel. « The 'Goths' in England: An Introduction to the Gothic Vogue in Eighteenth-Century Aesthetic Discussion ». *Modern Philology* 43 (1945-6) : 107-117.

LONGUEL, Alfred E. « The word 'Gothic' in Eighteenth-Century Criticism », *Modern Language Notes* 38 (1923).

MIGHALL, Robert. *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*. Oxford : Oxford UP, 1999.

PANTON, Kenneth J. *Historical Dictionary of London*. Lanham (Md.): Scarecrow P, 2001.

PORTER, Roy. *London : A Social History*. Londres : Hamish Hamilton, 1994.

PUNTER, David. *The Literature of Terror : A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume II : The Modern Gothic*. Londres : Longman, 1980.

VALENTINE, Mark. *Arthur Machen*. Bridgend [G.B.] : Seren, 1995.

WATT, James. *Contesting the Gothic ; Fiction, Genre and Cultural Conflict 1764-1832*. Cambridge : Cambridge UP, 1999.

Abstract: "A 'Neo-Gothic' Novel: Arthur Machen's *The Three Impostors*"

Although he didn't refer to a well-defined 'Gothic' genre, Arthur Machen, in his 1895 novel, took up many elements which had by then become traditional. Medieval torture instruments and haunted Celtic forests no longer breed fear, but are used with excess and with a parodic distance. The novel reflects the evolution of Victorian Gothic, setting tales of terror and horror in the here and now of fin-de-siècle London. The contemporary threats of New Women and democratization are casually brushed aside, but Machen fully draws upon the anxiety generated by the possibility of reversion opened up by the theory of evolution and explored by anthropologists and criminologists. Moreover, he breaks the original systematic association of 'Gothic' and 'barbaric' with 'medieval' in order to include the refined cruelties and mysteries of pagan rites in his abject visions. In a final twist, he sets a barbaric scene in a decaying mansion meant to embody the eighteenth century, thus 'gothicizing' the age of enlightenment and urbanity.