



HAL
open science

Lecteur / spectateur / voyeur : “ Wildgoose Lodge ” et la langue déstructurante de l’horreur

Marine Galiné

► To cite this version:

Marine Galiné. Lecteur / spectateur / voyeur : “ Wildgoose Lodge ” et la langue déstructurante de l’horreur. Christine Chollier, et al. La langue du lecteur, 11, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.183-198, 2017, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782374961989. 10.4000/books.epure.1898 . hal-04223822

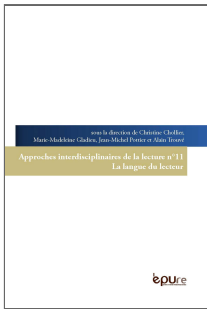
HAL Id: hal-04223822

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04223822>

Submitted on 30 Sep 2023

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.



Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

La langue du lecteur

Éditions et Presses universitaires de Reims

Lecteur / spectateur / voyeur : « Wildgoose Lodge » et la langue déstructurante de l'horreur

Marine Galiné

DOI : 10.4000/books.epure.1898
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2017
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961989



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2017

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GALINÉ, Marine. *Lecteur / spectateur / voyeur : « Wildgoose Lodge » et la langue déstructurante de l'horreur* In : *La langue du lecteur* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2017 (généré le 30 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1898>>. ISBN : 9782374961989. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1898>.

Ce document a été généré automatiquement le 20 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2017
Licence OpenEdition Books

Lecteur / spectateur / voyeur : « Wildgoose Lodge » et la langue déstructurante de l'horreur

Marine Galiné

- 1 « Wildgoose Lodge »¹, nouvelle de l'écrivain irlandais William Carleton écrite en 1830, emprunte son titre à une ferme isolée dans laquelle résidait la famille Lynch, et reprend avec précision les événements tragiques qui la frappèrent une nuit d'octobre 1816. À cette période, l'Irlande majoritairement rurale est gangrénée par la récession. Elle devient le théâtre de nombreuses scènes d'évictions, où les propriétaires terriens protestants délogent les paysans catholiques travaillant sur leurs terres. À cela s'ajoutent un temps capricieux, des récoltes abîmées par les pluies et la vague conséquente de maladies et de périodes de famine, et ce tout au long du siècle.
- 2 C'est dans ce contexte de violence rurale exacerbée que la famille Lynch subit un premier *raid* organisé en avril 1816 par des membres des *Ribbonmen*. Cette société secrète catholique, fortement assimilée à la lutte armée et terroriste pour les droits des métayers² fut un temps adulée et rejointe et par Carleton, notre auteur, et, au sein de la diégèse, par le gendre de Lynch, Rooney, avant que tous deux n'en renient les principes. Ce *raid* visant à dérober des armes à Edward Lynch se conclut par l'arrestation et l'exécution de trois hommes à la suite des accusations de Lynch et de Rooney.
- 3 Les événements dits de Wildgoose Lodge ne sont que la réplique, l'attaque vengeresse à la violence démultipliée faisant suite à ce *raid* avorté. La nuit du 29 au 30 octobre 1816, un groupe d'une centaine d'hommes menés par une quinzaine de *Ribbonmen* et leur *leader*, Pat Devan (un instituteur du village voisin), encerclent la ferme et y mettent le feu, assassinant huit de ses occupants restés piégés à l'intérieur. Dix-huit hommes dont le fameux 'Paddy' Devan sont par la suite dénoncés, arrêtés et exécutés par la magistrature anglo-irlandaise protestante. Une dizaine de corps pendus sont ainsi exposés à la vue de tous pendant des mois, véritable spectacle morbide appelé *gibbeting*, et pratique courante à cette époque.

- 4 William Carleton (1794-1869), né catholique et converti au protestantisme l'année même de la rédaction de la nouvelle, décide de s'emparer de l'histoire lorsqu'il est lui-même confronté à cette vision de mort. Sa nouvelle se compose de deux parties relativement égales et distinctes, à savoir la réunion nocturne des *Ribbonmen* dans une chapelle, véritable écho satanique d'une messe chrétienne conjuguant maint clichés gothiques et démoniaques, puis la marche vers l'exécution et la mise à mort de la famille Lynch dans l'incendie de leur foyer.
- 5 Cette histoire n'est pas unique dans sa violence et ses causes ; elle perdure néanmoins dans l'inconscient collectif bien au-delà du XIX^e siècle. Les ruines de la ferme sont encore l'objet de photographies, voire de projets artistiques et commémoratifs (comme celui de l'universitaire irlandaise Tracy Fahey). Historiens et littéraires continuent quant à eux de publier de nombreux articles sur les faits, l'impact mémoriel, mais aussi sur l'appropriation littéraire par William Carleton d'un tel drame.
- 6 La nouvelle peut d'ailleurs interpeller le critique littéraire par son traitement clairement gothique d'un événement historique, là où l'on pourrait attendre une narration factuelle à vocation testimoniale. C'est toute la complexité d'un texte inscrit dans un contexte social, historique et politique fort, mais également dans une tradition littéraire spécifique, caractérisée par l'angoisse, l'ambivalence et la marge. L'usage assumé de certains codes, motifs et éléments formels rappelle en effet le mode gothique irlandais, pour parfois le transcender. Certains y verront même une intention mercantile de la part d'un auteur marginal cherchant à conquérir un lectorat plutôt protestant et anglo-irlandais, suivant les pas tracés de ses contemporains (Le Fanu, Edgeworth...).
- 7 Dans le cadre de ce séminaire nourri par des interrogations sur la langue du lecteur, nous tenterons d'engager une réflexion sur le rôle de l'auteur en tant que lecteur d'un fait historique, conteur, et utilisateur du mode gothique. Nous verrons par la suite s'il est envisageable de parler d'intention auctoriale au service de laquelle la langue se ferait langue de l'horreur. Enfin, il nous paraît pertinent de jauger la langue de l'auteur à l'aune de celle du lecteur (et quel lecteur ?) et de questionner l'éventualité d'une uniformisation des effets de lecture.

Le texte comme lecture première d'un événement réel

- 8 Le point de départ de l'écriture de « Wildgoose Lodge » serait cette rencontre presque fortuite mais déterminante entre l'auteur (en tant que sujet actant, dans sa corporalité) et un autre corps, celui de Patrick Devan, pendu puis exposé sur le gibet durant des mois. Le site [askaboutireland](http://askaboutireland.com), qui consacre une entrée aux sources historiques du texte littéraire, utilise le terme « trébucher³ », comme si l'histoire s'était imposée à Carleton.
- 9 Par ailleurs, la biographie de l'auteur nous apprend que l'histoire de Wildgoose Lodge lui a été contée par différentes sources, en particulier un officier de l'armée. Le récit de ce dernier appartient donc à un premier niveau de narration orale dont Carleton note l'effet dévastateur sur son esprit : « *the effect upon me was the most painful I ever felt from any narrative*⁴ ». Il devient réceptacle de l'effet d'horreur, avant de le transmettre à son tour, une circularité typique de la tradition orale irlandaise qui mise sur la transmission. Carleton ajoute : « *it clung to me through my sleep with such vivid horror that sleep was anything but a relief to me*⁵ ». On ressent une forme de contact physique entre la

narration et la corporalité de l'auteur, qui prend soin d'inscrire son témoignage dans le monde du cauchemar. On assiste alors à un début de « gothicisation »⁶ de l'événement dès l'acte de réception (on ne peut pas encore parler de lecture ici). Est ainsi sous-entendu chez Carleton un besoin, voire une nécessité de raconter cette histoire qui appartient désormais à son vécu, et va se mêler avec les souvenirs, impressions, influences littéraires de l'auteur, mais également avec son passé de membre des *Ribbonmen*, ainsi que sa conversion adulte à l'anglicanisme. Avant d'être auteur, il appose donc une lecture personnelle à l'événement que l'on peut qualifier d'héritière d'une tradition gothique protestante, de part notamment un effet de démonisation des personnages catholiques, à savoir les assaillants⁷.

10 La vision de Carleton est très intéressante dans le sens où, tout comme son narrateur-témoin, il propose un point de vue interne (ayant fait partie de cette foule de *Ribbonmen* déchaînés) avec la volonté de s'extirper, d'échapper à l'horreur des faits et dans le texte. L'issue est cependant différente : si le narrateur-témoin anonyme reste paralysé face à l'image incandescente de la ferme, Carleton réussit en tant qu'être humain, acteur de sa vie, à quitter le groupe, et en tant que corps narrant à mettre en mots son histoire. Un tel passif se doit donc de nous alarmer quant aux choix esthétiques et formels opérés par Carleton l'auteur ; sa lecture de l'évènement ne peut être objective et sans biais.

11 Postulons dans un premier temps l'hypothèse que notre lecture actuelle nous permettrait de deviner les intentions auctoriales de Carleton. L'effet de démonisation de l'agresseur précédemment cité concourt tout d'abord à nous faire voir un texte passé par le filtre religieux. On peut même déceler chez Carleton une certaine appropriation d'une lecture biblique de l'événement. Il est évident que les victimes (les Lynch) sont mises en scène en tant que corps souffrants et martyrs, en particulier les corps féminins :

D'une fenêtre qui se trouvait juste devant lui nous parvinrent alors les hurlements d'une femme qui apparut avec un enfant dans les bras. Elle-même était déjà brûlée à mort, mais avec la présence d'esprit et l'humanité qui caractérise ses semblables, elle fut sur le point de passer l'enfant par la fenêtre. Le Capitaine s'en aperçut et avec une cruauté symptomatique, et à l'aide d'une baïonnette aiguisée, il jeta le petit innocent avec la personne qui tentait de le sauver dans les flammes rougeoyantes où ils périrent tous les deux. Cela ne prit qu'un instant [...]⁸

12 Même les enfants ne sont pas épargnés. Ce nourrisson de cinq mois est cité dans les rapports officiels comme une des victimes de Wildgoose Lodge et constitue pour Carleton une source idéale de mélodrame, comme a pu le remarquer Daniel Casey⁹.

13 Inversement, l'auteur met en scène avec ironie l'image trop évidente du fils vu en martyr : la mère de Patrick Devan, figure virginale et apolitique de la *pietà*, se voit forcée de contempler depuis son seuil le corps de son fils pendu au gibet. Les quelques phrases qui lui sont accordées dans le texte apparaissent à la toute fin de la nouvelle. Il est intéressant de noter que sa présence constitue une incohérence historique, car elle était déjà décédée au moment de l'exécution de son fils ; seul le père de Devan était encore vivant. La figure maternelle ainsi substituée à celle du père invite le lecteur à une interprétation christique de la scène, en particulier lorsqu'elle s'exclame : « *God be good to the sowl of my poor marthyr!*¹⁰ », et lui offre ainsi une image inversée des martyrs du bûcher de Wildgoose Lodge, allumé par ce même Pat Devan et ses adeptes catholiques. Un effet miroir qui rappelle les divergences de représentation des

protagonistes dans l'inconscient collectif, en particulier Devan, à la fois leader d'une cause juste et assaillant cruel et sans merci¹¹.

- 14 Si nous avons retenu cette intention d'écriture religieuse, il ne faut pas oublier que l'arrière-texte historique reste le principal sujet de cette nouvelle ; il s'agit donc ici d'un arrière-texte raconté¹². L'outil linguistique y est avant tout au service d'une visée littéraire, et au-delà même, visuelle. S'établit alors une circularité intéressante entre mots et images, signes entendus/écrits/lus. Carleton lecteur/réceptacle des événements qui lui ont été narrés, s'improvise par la suite conteur, traducteur d'images en mots. Cette transformation sémiotique s'inverse ensuite dans l'opération miroir que l'auteur ne peut qu'envisager, anticiper : la réception, la lecture de ces mots qui donnent à voir d'autres images dans l'esprit du lecteur, images tantôt concaves, tantôt convexes, mais rarement identiques.
- 15 Établissons maintenant une esquisse de portrait du lectorat potentiel de la nouvelle. De nombreuses sources secondaires, ainsi que la réédition multiple du texte¹³, nous ont permis d'affirmer que le lectorat contemporain de Wildgoose Lodge fut relativement large. Les réactions de certains de ces lecteurs conduisirent même Carleton à opérer quelques changements, entre la première publication anonyme du texte¹⁴, puis son inclusion dans le recueil *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1833), édité sous le vrai nom de l'auteur. Ainsi, entre autres révisions, la religion des Lynch est modifiée : de seuls protestants du village, ils retrouvent leur confession véritable, à savoir le catholicisme.
- 16 À travers ces nombreuses rééditions, le texte de Carleton a pu trouver un lectorat majoritairement protestant et de classe moyenne à haute. Une lecture protestante du récit nous permet donc de valider l'interprétation religieuse selon laquelle les catholiques sont démonisés et les *Ribbonmen* coupables d'inversion satanique du christianisme. En revanche, nous ne pouvons que supputer une faible part du lectorat de Carleton comme catholique, hypothèse pour laquelle nos précédentes analyses ne pourraient que s'invalider. L'axe abordé par Carleton ne produit qu'une résonance univoque ; et l'horreur éprouvée par un lecteur catholique nous semble être double, lorsqu'il se confronte aux terribles conditions des paysans irlandais, mais surtout à l'extrémisme auquel ces derniers se vouent, où la violence gothique est auto-infligée, voire fratricide. Les images qui résonnent dans l'intimité du lecteur, qu'il soit catholique ou protestant, nous incitent donc à mettre au jour une langue de l'horreur, utilisée par un auteur consciemment inscrit dans une tradition littéraire spécifique.

Le langage codé du mode gothique irlandais, canevas littéraire qui permet de lier l'auteur à son lecteur

- 17 W.J. McCormack est le premier critique à intégrer « Wildgoose Lodge » à ce qu'il nomme lui-même une tradition distinctement protestante et spécifique aux classes moyennes irlandaises¹⁵. Carleton, avec ses antécédents modestes, ruraux, et surtout catholiques, fait office d'exception¹⁶. Néanmoins, il utilise des techniques littéraires caractéristiques du mode gothique, comme l'identification narrateur/lecteur, ainsi que la mise en exergue de la demeure qui s'effondre dans le titre même de sa nouvelle. Il manie en particulier la langue de l'angoisse, usant d'effets de terreur et d'horreur, et n'hésitant pas à abonder en détails graphiques dans une veine plus proche du britannique Matthew Lewis que de son compatriote Joseph Sheridan Le Fanu. Carleton

se distingue néanmoins par quelques déplacements au sein même de la tradition gothique : à la mise en scène classique d'un château médiéval en ruines voire d'une *Big House* protestante se substitue celle d'une ferme rurale et catholique. La classe sociale concernée est bien entendu différente, tout comme la religion ; l'angoisse de l'extermination qu'expriment traditionnellement les auteurs protestants se meut en une dénonciation radicale de la violence catholique, sanguinaire, bestiale, et surtout autodestructrice.

- 18 Peut-on donc parler, comme le fait Jarlath Killeen, de « *reverse Gothic*¹⁷ » ? Pas tout à fait : la notion de perte/destruction du foyer (thème gothique protestant par excellence) est primordiale dans cette nouvelle. Comme précédemment cité, l'arrière-texte géographique est fort présent à travers l'interaction de motifs gothiques et de référents géographiques proches dans le temps et l'espace (n'oublions pas que Carleton écrit sa nouvelle quatorze ans après les faits, et s'étant promené sur les lieux même de l'évènement). D'où un certain effet de réel, voire une illusion référentielle dont il faut se méfier.
- 19 Par ailleurs, si dans le cadre du gothique catholique, on peut parler d'un mode littéraire qui permet d'illustrer une réalité déjà gothique et sanglante, n'omettons pas de constater que l'auteur se place en marge de ces codes (par sa conversion religieuse, entre autres). La marginalisation est un élément essentiel de son récit, où se retrouvent cette volonté de déconstruire / reconstruire une réalité, mais aussi des processus de démonisation et de gothicisation du réel comme c'est le cas dans le gothique protestant.
- 20 Nous sommes donc face ici à un auteur qui maîtrise la littérarité de son récit jusqu'à se jouer des codes d'une tradition qu'il connaît et qu'il utilise à des fins politiques, idéologiques, religieuses voire mercantiles. Il faut cependant se détacher quelque peu de l'empreinte auctoriale forte pour envisager le canevas linguistique et la langue utilisée dans leur autonomie et leur profusion de sens.
- 21 Nous avons déjà évoqué l'effet de réel, caractérisé entre autres par la réification de l'horreur dans le langage. Plus précisément, le texte s'emploie à détailler de manière physiologique les corps à l'agonie :
- Quelques minutes après, un homme apparut presque nu sur le mur latéral de la maison. Tout son être, alors qu'il se dessinait sur un fond de ciel en horrible relief, était une image si précise de malheur, de souffrance et de supplication, qu'elle est encore aussi présente à mon esprit que si je me trouvais encore sur place. Tous ses muscles, animés par la profonde agitation de ses souffrances, ressortaient sur ses membres et son cou, lui donnant l'allure de la force désespérée qui devait alors l'avoir envahi. Son corps ruisselait de sueur, les veines et les artères de son cou étaient gonflées à un point surprenant.¹⁸
- 22 Cette profusion de détails et d'images horribles donne à lire un récit qui déborde (de sens, et de langage, comme le montrent les répétitions, la parataxe, le lexique abondant du corps malmené) jusqu'à la consommation paroxystique de la maison et de ses occupants. Cette image de débordement se retrouve dans la description (étrangement paisible) d'un paysage postapocalyptique, sublime dans le sens de Burke¹⁹, où la nature environnante reflète la flamme, comme témoin de l'horreur à travers la peinture de flots cuivrés :

Les collines et la campagne alentour apparurent avec une clarté inquiétante. Mais ce qu'il y avait de plus pittoresque dans cela, c'était l'effet, ou le reflet de l'incendie, sur les flots qui recouvraient les plaines environnantes. Ils avaient en fait l'aspect

d'une grande masse de cuivre liquide, car le mouvement des vagues recevait de cette colonne de feu qui ondulait une lumière éclatante qui s'y trouvait reflétée, se retirait, s'élevait et se modifiait, comme si les flots eux-mêmes avaient été un lac en fusion.²⁰

- 23 Au-delà de la thématique liquide (élément féminin fort présent dans le gothique traditionnel), cette idée de circulation évoque la convertibilité des images et des mots (n'a-t-on pas eu affaire à une forme d'*ekphrasis*, tant le paysage semblait être traduit en tableau ?) où les signes vont et viennent, circulent d'un mode à l'autre, médiatisés par le signifiant du texte.
- 24 Ne nous aventurons pas trop sur les terres du modernisme ; néanmoins, Carleton exploite de manière sous-jacente la potentialité du langage à travers son narrateur, en la réhabilitant tout au long du texte. Elle est d'abord annihilée (l'intention des *Ribbonmen* est claire, il ne faut laisser aucun survivant, de peur que l'un d'eux ne raconte ce qu'il a vu²¹), puis refusée aux personnages féminins (tout lecteur de ce texte gardera en tête cette description terrible où la bouche d'une femme est sectionnée par une pique²²). Par la suite, le langage déborde de sens, de lexique, de détails. Les mots « meurtre » et « assassinés » sont finalement employés et assumés par le narrateur, tandis que la nouvelle se conclut sur « *a gloomy fact, that speaks volumes*²³ », ouverture qui permet à l'auteur d'affirmer la réalité comme débordant de sens et offrant des lectures infinies.
- 25 Nous avons ainsi observé à quel point la langue de l'auteur parvenait à lui échapper et à dépasser les potentielles intentions d'écriture que l'on aurait pu lui attribuer. Il en est de même dans la réception d'une telle langue, où le lecteur devient réceptacle, voire hôte, et se doit de choisir parmi ces lectures qui lui sont proposées.
- 26 En découvrant cette langue excessive, saturée, presque grotesque, tout lecteur se confronte à une certaine forme d'ambiguïté première. En effet, cette précision (excès ?) des détails pourrait contrecarrer l'interprétation allégorique d'une telle scène de souffrance. Néanmoins, même si les victimes sont individualisées, elles restent non nommées et archétypales : un père, une mère et son enfant, une femme. Le narrateur (lui aussi anonyme) semble donc hésiter entre la chronique historique et la nouvelle à portée idéologique.
- 27 De plus, de multiples lectures sont offertes : lecture historique et/ou factuelle (c'est l'intention affirmée par la préface éditoriale de la première publication) ; lecture gothique, horrifique via l'écriture médicale des corps punis et la langue de l'angoisse ; lecture biblique, métaphorique, grotesque (?). Notons cependant l'impossibilité de valider toute lecture surnaturelle ou superstitieuse (contrairement à bon nombre de nouvelles de Carleton), caractéristique qui ancre davantage ce récit dans la marge de la tradition gothique.
- 28 Au-delà de cette polysémie textuelle, nous pouvons conclure que plusieurs actes de réception sont nécessaires au lecteur afin de prendre une certaine distance avec l'effet émotif primaire, et de reconstruire le parcours d'intention de l'auteur (en prenant garde à la manipulation des faits). Ce lecteur se fait ainsi enquêteur (sur le plan de l'arrière-texte raconté), défricheur et déchiffreur de signes thématiques, esthétiques, linguistiques, voire formels et narratifs.

Relectures gothiques et reconstructions narratives

- 29 Après avoir constaté la capacité métamorphique et autonome de la langue du texte dans sa réception, attardons-nous sur son habileté à déconstruire toute intention narrative et narratologique.
- 30 Quelques mots tout d'abord sur ce narrateur, que nous pouvons qualifier de peu vindicatif : il est anonyme, un individu véritablement noyé parmi la foule des *Ribbonmen* galvanisés par leur leader. C'est avant tout un témoin, au service de l'auteur, qui donne les détails des actions et des mots au moyen d'une part importante de discours rapporté. Tout au long de la narration, le lecteur suit donc l'évolution géographique, idéologique et psychologique du narrateur, véritable échantillon d'un groupe disséqué par la plume à charge de Carleton.
- 31 En tant que personnage, ce narrateur est presque effacé : aucun acte, aucune parole n'appartiennent à la diégèse ; néanmoins il s'affirme progressivement dans la narration en se détachant peu à peu de ce groupe dont il semble rejeter les pulsions violentes. Cette extériorisation est explicitée par l'utilisation de marqueurs linguistiques et syntaxiques comme le pronom de la troisième personne, le pronom indéfini ou encore les déictiques. Il semblerait que ce narrateur, si peu démonstratif, cherche à quitter les *Ribbonmen* dans sa trame narrative, voire à s'excuser de leurs actes.

Les visages de ceux qui se tenaient à l'écart du massacre étaient marqués de la pâleur de la mort. Certains s'évanouirent, et d'autres étaient dans un tel état d'énerverment qu'ils se virent obligés de quitter leurs compagnons. Ils en restèrent figés d'horreur et d'impuissance, mais c'est pourtant à cause de l'influence pernicieuse du Ribbonisme qu'ils furent amenés à un tel spectacle.

Ce ne fut que lorsque la dernière victime s'effondra que l'incendie atteint un paroxysme sans limites. [...] Dans l'abstrait c'était sublime, mais alors dans mon esprit elle ne se trouvait associée qu'avec du sang et de la terreur. Toutefois, ce n'était pas sans raison que le Capitaine et sa garde restaient là à en contempler l'effet.

24

- 32 Cependant, lors de la description du paysage incandescent qui suit, cette opposition « je »/ « ils » disparaît, et le narrateur utilise à nouveau le « nous » : il semble ne se considérer et ne s'actualiser dans la narration que comme corps passif, contemplant les scènes. Il nie son implication individuelle, personnelle, et cherche à se distancer de l'horreur qui emplit son esprit. L'individualité du narrateur-acteur (personnage) est effacée au profit de son rôle collectif de témoin qui transmet les savoirs.
- 33 On observe donc une forte ambivalence chez le narrateur dans ce récit, ambivalence que l'on retrouve par effet de miroir chez le lecteur implicite²⁵ dont le rôle semble osciller entre plusieurs pôles, et qui surtout ne doit pas se laisser flouer par les jeux syntaxiques opérés par l'auteur.
- 34 Au regard des remarques faites sur la « gothicisation » du langage et de la description, et sur la mise en scène de l'horreur, le lecteur implicite semble relégué au rang de témoin spectral, comme un double transparent du narrateur muet, qui contemple l'horreur sans pouvoir agir. Allons plus loin en envisageant le lecteur comme un voyeur, confronté à cette écriture de l'excès, à cette lecture médicale des corps à l'agonie, à ces transgressions sataniques et grotesques des rites chrétiens. Une telle lecture nous place déjà dans l'analyse des stratégies textuelles et formelles d'une narration qui piège presque son lecteur, qui ne lui donne pas à voir mais qui l'oblige à voir, à lire. Spectateur, voyeur, il est aussi témoin d'actes et de paroles rapportées. En

effet, notre lecteur est souvent face à une transcription plutôt fidèle de la langue dialectale irlandaise que l'on retrouve dans les discours rapportés des assaillants et des victimes.

- 35 À l'instar des frères Banim (écrivains irlandais catholiques), ou de Le Fanu (écrivain anglo-irlandais protestant), William Carleton use des marqueurs linguistiques potentiellement identifiables de la langue 'fantôme' de l'Irlande, à savoir un Hiberno-anglais plus ou moins oralisé :

The Captain approached him coolly and deliberately. "You'll prosecute no one now, you bloody informer," said he: "you'll convict no more boys for takin' an ould gun an' pistol from you, or for givin' you a neighborly knock or two into the bargain."²⁶
 "My child," said he, "is still safe, she is an infant, a young crathur that never harmed you, or any one--she is still safe. Your mothers, your wives, have young innocent childhre like it. Oh, spare her"²⁷

- 36 On observe un positionnement du narrateur intéressant car ambigu : il transcrit la forme dialectale des victimes, dans un souci relativement évident d'identification lecteur/victime, mais également les mots de Devan, qui fait notamment référence au sort de ces « gamins » (« boys »), exécutés après la dénonciation de Lynch. Le lecteur contemporain du texte se trouve presque piégé par ce choix politique et idéologique où la délation est dénoncée dans un contexte, on le rappelle, extrêmement tendu au sein même de la population catholique rurale.
- 37 Et que dire du lecteur actuel ? Allégé du poids d'une conscience socio-historique et religieuse, le lecteur que nous sommes se doit lui aussi de déconstruire la langue gothique, reconstruire le parcours interprétatif de Carleton et voir clair dans sa manipulation des faits. De plus, il se doit de réfléchir à cette place ambiguë du narrateur et à son rôle dans la transcription prétendument fidèle des faits. Lorsque celui-ci affirme : « *this was the work of an instant*²⁸ » après le meurtre de sang froid de la mère et son enfant, il souligne subtilement le décalage entre temps narratif (tout un paragraphe abondant en détails graphiques) et temps narré (l'acte bref et brutal de la mise à mort), et c'est le rôle même de conteur qui est questionné ici.
- 38 Revenons avant de conclure au mode gothique adopté par Carleton. Une lecture traditionnelle de ce mode nous donne à imaginer la victime féminine et fragile assaillie par l'oppresseur masculin et patriarcal, au sein d'une demeure en ruines, étouffante, qui l'opprime. « Wildgoose Lodge » réécrit ce paradigme où les oppresseurs masculins sont catholiques, extrémistes, et prennent au piège une famille impuissante (incarnée notamment par une femme et une mère, personnages féminins forts) dans une demeure qui se désagrège sur eux. Face à cette scène de violence, deux attitudes sont à observer. La horde, caractérisée par le passage à l'acte, la rougeur des visages, un aspect et un comportement diaboliques, et surtout la réjouissance face à la mort. Puis les témoins (ceux qui se tiennent à l'écart), dont fait plus ou moins partie le narrateur, décrits comme pâles, s'évanouissant ou devenant hystériques face à l'horreur, et surtout impuissants.
- 39 Se déploie ici une véritable dichotomie dans la caractérisation basée sur les genres : les meurtriers sont masculinisés (actifs, dominants en contrôle), et les témoins féminisés (faiblesse physique ou hystérie, impuissance) selon les codes victoriens. Ce phénomène d'absorption, découlant de la théorie freudienne selon laquelle le voyeur peut s'identifier à la victime contemplée, remet alors en question les codes fondateurs du gothique et nous offre une nouvelle grille de lecture des genres.

- 40 Le narrateur-personnage, auteur et acteur de son texte mais victime diégétique en tant que témoin passif, permet un effet de lecture féminine, voire féminisée, de sa construction narrative.

Lectures poreuses

- 41 Qu'il soit passif ou actif, le lecteur de « Wildgoose Lodge » ne peut détourner les yeux des images qui résonnent en lui lors de sa confrontation au texte de Carleton. Les questions du point de vue, de l'intention idéologique et politique et surtout littéraire nous rappellent que l'acte de réception ne peut se superposer à celui d'écriture.

- 42 De même, l'impératif éthique exigé par Daniel Casey, qui déplore le manque de rigueur de Carleton, ne peut s'appliquer ici :

There is, then, an inherent ethical imperative that demands that, at some point, we divorce the history from the literature and the lore.²⁹

- 43 Selon lui, il est nécessaire de séparer l'historique du littéraire et du folklorique ; une exigence qui nous paraît bien utopique, au regard de la littérarité inhérente à toute mise en mots (lettres, rapports de police, témoignages) voire en images (photographies des ruines). « Wildgoose Lodge », dans sa polysémie et sa myriade de lectures possibles cherchant à échapper au lecteur, prouve que tout texte, si historique qu'il peut se prétendre, ne peut se targuer d'une objectivité absolue, dénuée d'intention et de résidus mémoriels. Ces lectures poreuses résonnent chez le lecteur d'aujourd'hui de diverses manières. Ambigüe, plastique, postcoloniale, la langue du lecteur actuel s'inscrirait non plus dans une relation binaire, mais bien dialogique avec le texte pour mieux en souligner les reliefs et anfractuosités.

NOTES

1. William Carleton, « Confessions of a Reformed Ribbonman », *The Dublin Literary Gazette*, 1830.
2. Ils furent notamment impliqués dans la *Tithe War* (1830-1836), campagne plus ou moins non-violente de résistance contre la taxation de la dîme, imposée à ces paysans catholiques pour une église qui n'était pas la leur (l'Église anglicane instituée à la suite de l'Acte d'Union de 1801).
3. « *he stumbled on the story* », in *AskAboutIreland and the Cultural Heritage Project*, "Wildgoose Lodge", *Ask about Ireland* [en ligne], 2014.
4. « son effet sur moi fut le plus douloureux que j'aie jamais ressenti au contact d'un récit » (ma traduction) ; voir David J. O'Donoghue, *The Life of William Carleton: Being his Autobiography and Letters; and an Account of his Life and Writings, from the Point at which the Autobiography Breaks off*, London, Downey & CO, 1896.
5. « il s'ancre en moi jusque dans mon sommeil, avec une horreur telle que ce sommeil fut tout sauf réparateur » (ma traduction) ; *idem*.
6. Anglicisme emprunté aux recherches anglo-saxonnes sur le gothique.
7. Figures sataniques se gaussant dans les flammes, ils sont d'abord décrits comme profanant l'espace sacré de l'église en buvant du whiskey et en parjurant la Bible. Cette imagerie

démoniaque n'est guère surprenante dans un texte irlandais protestant. L'histoire du pays est en effet parcourue d'épisodes extrêmement violents (et souvent méconnus) de massacres de protestants par des catholiques. D'où une certaine tradition, et ce dès la rébellion catholique de 1641, de dénaturer les motifs chrétiens au service d'une démonisation littéraire des personnages catholiques (papistes), véritable écho à la paranoïa religieuse et sociale de l'époque.

8. Bernard Mathieu (trad.), « Wildgoose Lodge 1830, confession d'un Ribbonman repent (histoire véridique) », in Claude Fiérobe (dir.), *Fantastiques irlandais : neuf nouvelles du XIX^e siècle*, Reims, Presses universitaires de Reims, 1996, p. 60.

9. Daniel J. Casey, « Wildgoose Lodge: The Evidence and the Lore », *Journal of the County Louth Archaeological and Historical Society*, 1974, vol. 18, n. 2, p. 140-164, p. 147, DOI : 10.2307/27729362

10. « Dieu, sois clément envers l'âme de mon pauvre martyr ! » (ma traduction).

11. Casey, *op. cit.*, p. 152.

12. Voir Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé, *L'Arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Berne, Peter Lang, « Théocrit », 2013.

13. William Carleton, « Wildgoose Lodge », *Traits and Stories of the Irish Peasantry, second series*, Dublin, W. F. Wakeman, 1833.

14. Sous le titre « Confessions of a Reformed Ribbonman », dans *The Dublin Literary Gazette* (1830).

15. W. J. McCormack, « Irish Gothic and After, 1820-1945 », *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. II, Dublin, Field Day, 1991, p. 837.

16. McCormack emploie même le terme d'anomalie (« anomaly », p. 838).

17. « gothique inversé », voir Jarlath Killeen, « Irish Gothic Revisited », *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 2008, n° 4, <https://irishgothichorror.files.wordpress.com/2018/03/jarlath-killeen.pdf>

18. Traduction Mathieu, p. 59.

19. Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. & J. Dodsley, 1757.

20. Traduction Mathieu, p. 61.

21. « qu'il n'en reste aucun pour raconter l'histoire », Mathieu, p. 58.

22. « sa bouche ne put achever le mot pitié », *idem*.

23. « un événement sinistre, qui en dit long ! » (ma traduction)

24. Traduction Mathieu, p. 61 (mon soulignement). Il est important de remarquer que le « qui s'offrit à nous » de la traduction française reprend une construction impersonnelle dans la version originale : « *the scene* », construction qui correspond à notre analyse.

25. Selon la notion de W. Iser, voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, [1972], Liège, Mardaga, 1985.

26. « Le Capitaine s'approcha de lui avec calme et délibération. 'Tu n'accuseras personne à présent, sale informateur, dit-il. Tu n'condamneras plus personne pour t'avoir pris un vieux fusil et un pistolet rouillés ou pour t'avoir par d'ssus le marché donné une ou deux tapes amicales.' », traduction Mathieu, p. 60. Il nous a paru plus judicieux de présenter la version originale en premier lieu.

27. « Mon enfant est encore sauve, ce n'est qu'un nourrisson, une jeune créature qui ne vous a jamais fait de mal, ni à personne d'autre. Elle est encore sauve. Vos mères, vos femmes, ont des enfants aussi innocents qu'elle. Oh, épargnez-la. Imaginez un instant qu'elle est une des vôtres, épargnez-la comme vous espérez rencontrer un Dieu juste, ou si ça n'est pas le cas, tuez-moi d'abord par pitié, achevez-moi avant que je ne la voie brûler. » *Idem*.

28. « cela ne prit qu'un instant », traduction Mathieu, p. 60.

29. « Il y a donc un impératif éthique inhérent, qui exige à un certain point que l'on sépare l'historique du littéraire et du folklorique » (ma traduction) ; voir Casey, *op. cit.*, p. 152.

AUTEUR

MARINE GALINÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne