

**Le merveilleux allégorique
dans *Vathek* de William Beckford**

Séminaire d'analyse textuelle
L' « objectalité » du texte

Tania Collani
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. Le burlesque ou la négation d'une définition générique unitaire
 - 1.1. L'emprunt de l'Orient français
 - 1.2. L'héritage du roman gothique anglais
 - 1.3. La définition approximative de *Vathek* en tant que conte fantastique
2. *Vathek* : un conte merveilleux et allégorique
 - 2.1. De l'allégorie
 - 2.2. À propos du "tournant des Lumières"
 - 2.3. *Vathek* et le merveilleux allégorique
3. Analyse du pouvoir allégorique de Carathis, mère de *Vathek*

Conclusion

Bibliographie

Introduction

L'analyse textuelle du conte de William Beckford, s'avère en même temps engageante et compliquée en raison de la difficulté d'assumer une ligne cohérente d'examen tout le long du récit. L'exceptionnelle richesse de points de départ aptes à appuyer des interprétations multiples (*Vathek* peut être considéré en tant que conte oriental, roman gothique, biographie romantique, épopée burlesque etc.), les événements insolites et romanesques qui ont contribué à la genèse du conte, mais aussi les circonstances qui ont suivi la publication des épisodes qui devaient accompagner le conte de Beckford dès la première édition du texte, ont participé à la sédimentation de couches interprétatives, où réalité et fiction s'entrelacent inlassablement. La légende de la genèse de *Vathek* est alimentée par Beckford même qui, dans ses déclarations à Cyrus Redding¹ et à Samuel Henley, affirme avoir composé le conte en trois jours et sous l'influence du souvenir de la fête « voluptueuse » organisée dans le château de Fonthill, pendant les vacances de Noël 1781². Pour un approche plus complet à la genèse du conte, que nous ne considérerons au cours de notre étude que secondairement, nous renvoyons au travail daté, mais complet et détaillé d'André Parreaux³.

La vitesse de l'écriture du conte ne peut pas être attribuée, dans le cas de Beckford, à des exigences alimentaires, comme il en fut pour *Rasselas* (1759) de Samuel Johnson. L'« enfant plus opulent d'Angleterre »⁴, comme le définit Byron, n'avait pas besoin de satisfaire des besoins matériels ; ce qui ne doit pas pourtant faire considérer le conte en tant qu'un pur divertissement d'un auteur qui n'avait que vingt-deux ans. Malgré le jeune âge, Beckford avait déjà écrit des récits où son pouvoir imaginaire et son penchant pour le spiritualisme avaient été mis en scène de façon

¹ À propos de l'écriture intensive de *Vathek*, en 1935 Beckford écrit ces mots à Cyrus Redding: « *I wrote "Vathek" in the French, as now it stand, at twenty-two years of age. It costs me three days and two nights of labour. I never took off my clothes the whole time. It made me ill* », in REDDING, Cyrus, *Fifty Years' Recollections, Literary and Personal*, with observation on Men and Things, 3 vols., London, Charles J. Skeet, 1858, vol. III, p. 89.

² Dans une lettre manuscrite du 9 décembre 1838, Beckford évoque les fêtes qu'il passa enfermé dans le vieux château de Fonthill, le même château qu'il aurait démoli en 1807 pour bâtir le nouveau Fonthill, la création grandiose de la rêverie, et du délire, gothicisants de l'écrivain. À la fête, qui s'était déroulée à huis clos, et sans le concours d'aucun domestique, étaient invités un nombre très limité d'amis et cousins, le peintre Alexandre Cozens – professeur de peinture de Beckford –, le Révérend Samuel Henley – le tuteur de Beckford –, et le Comte Philippe Jacques de Louthembourg – le fameux scénographe français qui changea les méthodes de la mise en scène traditionnelle, en insérant des effets spéciaux de tout genre. On doit à Louthembourg les scénarios fabuleux qui rendaient la fête à Fonthill encore plus unique et qui ont été souvent utilisés par Beckford comme prétexte pour mélanger souvenirs et fiction. Ces trois jours furent déterminants pour la genèse de *Vathek*: « *I composed Vathek immediately upon my return to town thoroughly imbued with all that passed at Fonthill during this voluptuous festival* », in OLIVER, John W., *The Life of William Beckford*, London, Oxford University Press, 1932, p. 91.

³ PARREAUX, André, *William Beckford auteur de Vathek, (1760-1844) : Étude de la création littéraire*, Paris, Nizet, 1960. Le chapitre IV est entièrement consacré la genèse du conte : « Genèse et avatars de *Vathek* », pp. 201-262.

⁴ Cf. Lord Byron qui nomma *Vathek* – et à travers lui il se référait à Beckford – « *England's wealthiest son* » dans son *Childe Harold's Pilgrimage*: « *There thou, too, Vathek! England's wealthiest son* ». William Beckford était l'héritier de l'une des premières fortunes d'Angleterre.

plus explicite. L'un d'eux fut retiré du commerce sous la pression de la famille⁵, comme on aura l'occasion d'en parler plus loin. En tenant compte de tout cela et en ajoutant que le texte fut rédigé en français (qui n'était pas la langue maternelle de l'auteur) et que Beckford entretint une correspondance constante au sujet de *Vathek* avec le révérend Samuel Henley, qui traduisait le conte pour l'édition anglaise, on conviendra que le but de l'auteur va décidément au-delà du simple divertissement.

C'est en raison de cette complexité interprétative du texte et de ce qu'il sous-entend que la première partie de notre étude sera consacrée à un excursus traçant les diverses tendances présentes dans le conte de William Beckford, en réunissant différentes propositions d'analyses.

Après cette approche générique au texte, on proposera une lecture personnelle du conte, dans la perspective de la thématique du fantastique et nous montrerons comment, à notre avis, ce conte rentre dans la sphère du merveilleux et, plus spécifiquement, dans la sphère du "merveilleux allégorique". Bien que le concept de merveilleux présuppose toujours une composante allégorique ou mythique, il nous paraît que dans *Vathek* le lecteur est face à un type d'allégorie plus subtile, qui se transforme souvent en parodie et caricature. C'est pour cette raison que l'adjectif "allégorique" à côté du substantif "merveilleux" veut en souligner la force d'évocation. Ensuite, un panorama des plus significatives éditions du conte en Europe, qui regroupent le conte de Beckford sous des différentes étiquettes (notamment gothique et fantastique), nous servira pour démontrer encore une fois la difficulté de catégorisation du conte, mais aussi pour saisir la raison en vertu de laquelle le texte devrait rentrer dans la sphère du merveilleux. Notre analyse s'appuiera sur des considérations concernant le XVIII^e siècle et la manière dont ce conte, apparemment naïf, puisse être lu comme une allégorie du "tournant des Lumières"⁶, de la crise des Lumières qui portaient déjà en soi les germes d'irrationalité qui auraient explosés quelques ans plus tard. *Vathek*, en raison de son attention pour les pratiques occultistes, de son caractère stylistique bariolé, de ses contenus et de la symbolique de ses personnages, s'avère ainsi la parabole de toute une période historique.

La dernière partie sera consacrée à l'analyse textuelle détaillée de *Vathek* : nous prendrons en considération la théorie exposée sur l'existence d'un pouvoir allégorique du conte et l'appliquerons au conte en regardant de plus près la figure maternelle, Carathis. Certes, l'analyse de la figure maternelle n'exclura pas des références au fils. Au contraire ce sera grâce à cette confrontation que nous pourrons saisir les évolutions/involutions complémentaires que subissent les

⁵ Cf. BECKFORD, W., *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents; in a series of letters from various parts of Europe*, London, printed for J. Jonson, St. Paul Church Yard ; and P. Elmsly, in the Strand, 1783.

⁶ On emploie l'expression "tournant des Lumières" en suivant l'idée générale de l'étude de Michel Delon *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Le concept se voudrait substituer à l'idée de préromantisme en en soulignant la coupure trop nette avec ce qui le précède et ce qui le suit.

deux personnages et les fréquents renvois du texte à des contextes qui ne peuvent être appréciées que lorsque l'on regarde en dehors du récit même.

1. Le burlesque ou la négation d'une définition générique unitaire

La construction "capricieuse" de *Vathek* (1786-1787⁷) empêche, comme nous l'avons anticipé dans l'introduction, une définition unitaire du point de vue générique. Ce conte éclectique a été catalogué, avec le même degré d'approximation, en tant que conte oriental, roman gothique, biographie romantique, conte fantastique etc. Mais le trait fondamental de ce conte qui, à première vue, pourrait sembler le divertissement d'un jeune auteur cultivé et aisé, réside précisément dans l'impossibilité d'appliquer une définition univoque. Le ton burlesque, qui parcourt tout le texte en le quittant seulement lors de l'entrée dans le règne infernal, interfère avec toute définition. C'est le ton comique qui rend impossible l'application d'une lecture "sérieusement" gothique, orientale, fantastique et biographique du conte qui consacre des longues digressions à la caricature d'un monde orientalisant très distant dans le temps et dans l'espace.

La vie romanesque de Beckford paraîtrait, jusqu'à ce moment, le seul caractère unifiant du texte. Les scandales qui ont marqué l'existence de l'auteur, les fastes qu'il se concédait, son intérêt pour la magie et l'alchimie, les accusations de pédérastie, n'ont seulement fourni le matériel des pages biographiques qui lui sont consacrées⁸, mais ont été à la base de plusieurs analyses littéraires. De ce point de vue, on n'aura pas mal à voir dans *Vathek* « la première autobiographie du romantisme, l'allégorie d'une vie maudite, un siècle avant *Dorian Gray* ou *À rebours* »⁹.

Toutefois, en voulant dépasser la dimension purement biographique du conte et les autres définitions qui sont désormais devenues "classiques" et auxquelles nous consacrerons les points suivants de façon synthétique, le récit pourrait être lu aussi en clé d'épopée burlesque. C'est le hasard et les dessins de la mère Carathis à pousser le neuvième Calife de la race des Abbassides au

⁷ Le conte de Beckford eut une genèse assez contrastée. La grande partie du texte fut rédigée en français par William Beckford déjà en 1782; la traduction fut consignée au tuteur de Beckford, le révérend Samuel Henley, qui enrichit l'édition anglaise de nombreuses notes (plus d'un tiers du livre même !) concernant les coutumes orientales. La date de publication étant toujours retardée par Beckford, qui voulait terminer la rédaction des quatre Épisodes avant de faire paraître le livre, Henley décide de publier le conte sans l'autorisation de l'auteur et présente l'œuvre en tant qu'une traduction de l'arabe. La première édition anglaise, qui ne peut pas être considérée donc l'originale, remonte au 1786 : *An Arabian Tale, from an unpublished manuscript : with notes critical and explanatory by Samuel Henley*, London, printed for J. Jonson, in St. Paul's Church Yard and entered at the Stationers' Hall, 1786. Lorsque Beckford découvre la publication non autorisée, il s'empresse à faire paraître un exemplaire de *Vathek* en français à Lausanne (chez Isaac Hignou & Comp., 1787) et une édition révisée à Paris (chez Poinçot, 1787), mais toujours dépourvue des Épisodes, qui seront publiés seulement en 1912 séparément et en 1929 avec le conte. Pour avoir la première édition anglaise révisée par Beckford même il faudra attendre 1816 (London, printed for W. Clarke, New Bond Street).

⁸ Les biographies plus importantes de Beckford celle de Cyrus Redding (*Memoirs of William Beckford of Fonthill : Author of Vathek*, de 1859), de Lewis Melville (*The Life and the letters of William Beckford of Fonthill*, de 1910), de John W. Oliver (*The Life of William Beckford*, de 1932) et de Guy Chapman (*Beckford. A Biography*, de 1937).

⁹ SKEY, Malcom, Postface de *Vathek*, trad. it. Giaima Pintor, Torino, Einaudi, (1946) 1989, p. 124.

voyage infernal vers « les vastes ruines d'Istakhar ». Vathek, quant à lui, il se démontre beaucoup plus occupé aux affaires d'amour et de manger plutôt qu'à la conquête du contrôle absolu de la toute puissance et connaissance : les fréquentes images pantagruéliques et gargantuesques parsemées dans le récit en constituent une épreuve assez éclatante. Le ton burlesque cesse pourtant lorsque Vathek et Nouronihar descendent aux enfers ; à ce moment, le ton devient tragique et rappelle l'enfer de Dante. La partie où les damnés se racontent leurs vicissitudes terrestres et amoureuses, par exemple, est un clair écho à l'épisode de Paolo et Francesca. Chadourne, cité à l'intérieur de Praz, écrit, dans cette même perspective, que tout ce qui était lumière et inspiré de la tradition de Voltaire dans la première partie devient, au moment où Vathek et Nouronihar descendent aux enfers, noir. Et à ce moment, la plume de Beckford se ressemble beaucoup plus à celle de Baudelaire, Poe et Lautréamont. C'est en raison de ce final que même une interprétation dans l'optique de l'épopée burlesque, s'avère niée.

Comment doit-on interpréter le conte de Beckford ? Comme une œuvre qui contient toutes ces tendances, sans craindre une confusion qui, d'ailleurs, ne dérange que lorsque l'on veut adapter une œuvre littéraire aux exigences pédagogiques ou éditoriales.

1.1. L'emprunt de l'Orient français

Le décor et les personnages issus de l'Orient stéréotypé, tel qu'il apparaît dans les contes des *Mille et une nuits*, sont présents à tel point que *Vathek* a été maintes fois défini en tant que conte oriental ou *Arabian tale* ; mais, comme Didier Girard le dit dans la dernière édition du *Vathek* chez José Corti, « *Vathek* est certes un conte oriental mais en est également, et dans le même temps, une version burlesque qui se moque du genre et qui le repousse dans ses limites mêmes »¹⁰.

Or, une fois éclairé que *Vathek* n'est pas réductible à un conte oriental tout court, on ne peut pas démentir que l'Orient représente incontestablement la toile de fond du conte de Beckford. On peut aussi affirmer que cette idée et atmosphère du Levant sont empruntées du contexte littéraire français. Cette assertion n'a rien d'originale, puisqu'elle a été étudiée à fond dans les essais d'André Parreaux¹¹ et Alexander Boyd¹², dans l'introduction de Roger Lonsdale¹³ et dans les nombreuses autres éditions qui ont empruntée les idées de ces travaux principaux. Mallarmé aussi apprécie le trait oriental de *Vathek* et, à cet égard, il cite le commentaire de Byron :

¹⁰ GIRARD, Didier, Postface à *Vathek et ses Épisodes*, Paris, José Corti, 2003.

¹¹ PARREAUX, A., *op. cit.*. Un entier chapitre de l'essai est consacré à l'inspiration orientale de *Vathek* : cf. « *Vathek* et le conte oriental au XVIIIe siècle », pp. 301-348.

¹² BOYD, Alexander, *Englands wealthiest son: a study of William Beckford*, London, Centaur Press, 1962.

¹³ LONSDALE, Roger, Introduction à *Vathek*, London, Oxford university press, 1970.

Pour l'exactitude et la correction du costume, la beauté descriptive et la puissance d'imagination, ce conte, plus que tout oriental et sublime, laisse loin derrière soi toute imitation européenne, et porte de telles marques d'originalité, que ceux-là qui ont visité l'Orient éprouveront quelque difficulté à croire plus qu'une simple traduction¹⁴.

C'est en raison de cette évidence saisie à plusieurs reprises que nous nous limiterons à esquisser un panorama synthétique des sources orientales de *Vathek*, qui parcourt les lectures et l'univers hypotextuel de *Vathek*.

À la base du texte de Beckford, surtout en ce qui concerne les noms des personnages, les lieux et tout le côté mythique et légendaire, l'influence de la *Bibliothèque orientale*¹⁵ de d'Herbelot s'avère fondamentale. Beckford y emprunt les notions d'ordre spécifique, l'idée de fond d'un Orient cruel, décrit à moitié entre une pseudo-scientificité historique et la légende qu'il alimentait ; tandis que Samuel Henley l'utilise à plusieurs reprises pour rédiger les notes qui, souvent, se vérifient être une série pédante des concepts encyclopédiques qu'on a du mal à accepter en marge d'un "conte arabe".

Certes, les notes de Henley ne coïncident pas toujours avec les sources réellement utilisées par Beckford, qui démontre une connaissance plus profonde de nombreuses œuvres du XVIII^e siècle comportant un décor orientalisant. L'auteur de *Vathek*, par exemple, doit avoir lu les contes de Thomas Gueullette. Non seulement il connaissait *Les Sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés, contes mogols* (1732)¹⁶, mais aussi *Les Mille et un quart d'heure, Contes Tartares* (1715) – où Gueullette met en scène un Calife sage qui s'appelle Watik-billah – et *Les Aventures merveilleuses du mandarin Fum-Hoam, Contes Chinois* (1723) – où le jeune homme qui déchire sa robe et découvre qu'il est en réalité une jeune fille du nom de Gulchenraz, est sûrement à l'origine du cousin efféminé de Nouronihar, Gulchenrouz, du conte de Beckford.

Une autre source certaine de *Vathek*, soit en ce qui concerne la thématique soit aux égards de l'approche formel, sont les contes philosophiques de Voltaire et, en général, la tradition du conte oriental français que, à partir des *Lettres Persanes*, utilisaient le décor oriental pour exprimer une position critique aux égards de la société et de la politique occidentales. Mario Praz aussi prend parti pour cette hypothèse, en repérant divers éléments de contact entre le texte en question et la littérature qui le précède, y compris la ressemblance de *Vathek* avec les *Contes philosophiques* de Voltaire, où l'on rencontre les mêmes mécanismes qui permettent que des énormes cruautés

¹⁴ MALLARMÉ, Stéphane, Préface au *Vathek de Beckford*, Paris, Adolphe Labitte, 1876, p. XXXII.

¹⁵ D'HERBELOT, *Bibliothèque orientale, ou dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient. Leurs Histoires et Traditions véritables ou fabuleuses...*, Paris, Compagnie des Libraires, 1697.

¹⁶ Traduit en anglais en 1736 et en 2 volumes sous le titre *Mogul Tales, or, The Dreams of Men Awake*.

assument un aspect grotesque¹⁷. Et c'est toujours dans cette perspective que Parreaux trouve en particulier une affinité profonde entre le texte de Beckford et *La Princesse de Babylone*, *Candide* et *Zadig*.

Étant donnés ces points de contacts, il faut aussi considérer qu'à l'époque où Beckford écrit son conte, la mode du conte oriental en tant que prétexte d'une critique des mœurs, était disparue et il en survivait seulement une vogue satirique et parodique. Entre 1787 et 1790 on assiste à un revival du conte oriental qui « s'explique par la multitude des pamphlets publiés immédiatement avant la Révolution et au début de la période révolutionnaire, dont les auteurs empruntaient à l'Orient un masque conventionnel »¹⁸. Et c'est exactement à cette époque que l'Angleterre emprunt à la France l'utilisation du conte oriental en tant que leçon morale¹⁹. L'apparente gratuité du conte de Beckford, qui cherche à diluer son côté satirique grâce au manque de lien immédiat avec l'actualité, confère au texte une valeur universelle et permanente.

En terminant avec l'aperçu heureux de Parreaux, l'on peut certainement affirmer que si *Vathek* est une œuvre réussie, « c'est en grande partie parce que l'Orient cruel, historique et légendaire de d'Herbelot, et l'Orient familier, magique et mystérieux des contes arabes s'y trouvent fondus avec bonheur par l'exotisme beckfordien »²⁰.

1.2. L'héritage du roman gothique anglais

De façon similaire à ce qu'on a vu pour les sources orientales de *Vathek*, le conte se prête à une interprétation en clé de roman gothique ou terrifiant. Si l'on veut approfondir cet aspect, nous renvoyons aux études généraux de Baker²¹, Railo²², Varma²³ et à l'édition de *Vathek* de Mario Praz²⁴, qui range le conte de Beckford à côté de *The Castle of Otranto* (1764) de Walpole et de *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, bien qu'il trace un parcours bien loin d'être une simple réduction au genre "gothique". En effet Praz souligne comment la vérité profonde que décèle le conte de Beckford, c'est-à-dire que l'enfer c'est en nous et non pas quelque chose d'extérieur, ne permet pas de simplifier *Vathek* (avec son florilège d'épisodes) à une licence des *Mille et une nuits*,

¹⁷ PRAZ, Mario, « Introductory Essay » to *Three gothic novels*, edited by P. Fairclough, London, Penguin, 1988, p. 21: « enormous cruelties assume the ludicrous aspect ».

¹⁸ DUFRENOY, Marie-Louise, *L'Orient romanesque en France (1704-1789)*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1946, p. 42.

¹⁹ Cf. PARREAUX, A., *op. cit.*, p. 312.

²⁰ PARREAUX, A., *op. cit.*, p. 323.

²¹ BAKER, Ernest, *The History of the English Novel*, New York, Witherby, 1929.

²² RAILO, Eino, *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*, London, Routledge & Sons, 1927. Railo associe la terreur présente dans *Vathek* à celle qu'on peut repérer dans *The Monk* de Lewis (cf. p. 322).

²³ VARMA, Devendra P., *The Gothic Flame*, London, A. Barker, 1957. Pareillement à l'analyse de Railo, dans cette étude on range l'œuvre de Beckford à côté de *The Monk*.

²⁴ PRAZ, M., *op. cit.*, p. 22.

inspiré par la lecture des « traités de magie [et] de la *Bibliothèque orientale* de D'Herbelot »²⁵. Ni on ne peut considérer Beckford en tant qu' « un jeune anglais polyglotte, imaginatif, voltairianisé à seize ans par “le vieux squelette aux yeux d'escarboucles” de Fernay, – ce serait s'interdire de pénétrer aux profondeurs où Beckford a conduit ses premiers lecteurs : Byron, Disraeli, Edgar Poe »²⁶.

L'appartenance de *Vathek* à la veine du roman gothique dépasse donc les ressemblances que Parreaux décrit de manière simpliste dans son étude – la violence despotique du Calife et sa colère qui se transforme en folie, renverrait à Manfred, le tyran de *The Castle of Otranto* ; la volonté démoniaque de Carathis et son culte pour l'art magique rappellerait le personnage de Matilda dans *The Monk* etc. La définition de *Vathek* en tant que *gothic novel* doit être recherchée dans ses atmosphères, qui renvoient aux ruines de Piranesi ou qui présentent ce goût pour le macabre qui pressent, de quelque manière, les *Sepolcri* de Foscolo, publiés en 1806, par exemple. Ou encore, on peut saisir le côté “gothique” du conte de Beckford, en regardant à l'une des thématiques préférées des romans et des œuvres théâtrales romantiques : le pacte diabolique. À ce propos, il faut penser, par exemple, à l'*Urfaust* de Goethe, qui avait déjà paru en 1775, à la glorification de Satan dans *Paradise Lost* de Milton (de 1667) et au successif *Manfred* de Byron, publié intégralement en 1817.

L'enfer n'est plus perçu en tant que châtiment de l'homme. Dans *Vathek*, l'enfer incarne la tentation, le lieu qu'il faut conquérir en s'engageant, en consacrant son existence pour la conquête d'une connaissance qui reste inaccessible à l'homme qui décide de mener une vie ordinaire. L'enfer devient la ligne d'arrivée de l'homme inquiet, qui ne se contente pas de la richesse matérielle – Vathek est au sommet d'un empire et dispose de tout type d'aisance – ; l'enfer devient le lieu d'élection de l'être qui veut s'élever et contrôler la vie même, qui veut guider le hasard auquel chaque homme est soumis, à travers la maîtrise des pouvoirs surnaturels. Bref : Vathek est l'un des premiers hommes romantiques révoltés.

Cette ligne interprétative assume consistance à partir de la première page du *Vathek* : une simple phrase, déguisée à l'intérieur de la présentation de la race des Abassides, informe le lecteur que Vathek, au contraire de ses prédécesseurs, ne croyait pas « qu'il fallût se faire un enfer de ce monde, pour avoir le paradis dans l'autre »²⁷. Vathek est donc un calife révolutionnaire, qui bouleverse l'ordre des valeurs acquises par les générations qui l'ont précédé. Certes, le conte ne pourrait jamais rentrer complètement dans le genre, puisque l'humour qui le caractérise, et qui caractérise surtout le calife, vient perturber la quasi-sacralité de cette ascension/descente dans le

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Les citations du texte seront tirées de l'édition française de *Vathek*, parue chez Poinçot en 1787, qui est disponible en format numérisé (aussi sur Gallica).

domaine de la connaissance pure. *Vathek* ressemble dans maintes occasions à une marionnette contrôlée par sa mère et par les dessins obscurs du hasard.

1.3. La définition approximative de *Vathek* en tant que conte fantastique

Le conte de Beckford a été inclus maintes fois à l'intérieur de recueils de textes fantastiques, avec le même degré d'approximation que nous avons pu apprécier dans les cas de définitions précédentes. Ce texte présente en effet quelques éléments (ou les soi-disant "germes") qui pressentent l'arrivée du romantisme et qui introduisent des thématiques fréquentes à l'intérieur du fantastique et du roman gothique, en gardant l'atmosphère orientale et exotique qui avait été déjà bien exploitée au cours du XVIII^e siècle. Ce qui justifie l'étiquette de "fantastique" ou "gothique" que, aux égards du texte de Beckford, sont utilisés souvent en tant que synonymes.

Michelle Eilers considère *Vathek* aux origines du *modern fantasy*²⁸. Neil Cornwell range le livre de Beckford dans la veine gothique et exotique, mais toujours à l'intérieur d'une évolution – très vague – du genre fantastique²⁹. Irène Bessière³⁰, après avoir dénaturé la théorie du fantastique littéraire de Todorov, en l'accusant d'être trop générale et prétentieuse, affirme que *Vathek* rentre dans la sphère du fantastique. Vraisemblablement, cette définition est le résultat – et c'est la seule explication que nous pouvons attribuer à un tel type de définition – d'une conception du fantastique très vague, qui trouve son origine dans une référence à l'*Histoire de la folie* de Michel Foucault :

Dans son *Histoire de la folie*, Michel Foucault note le rapport de l'émergence du fantastique et d'une parole dialectique de la raison qui, de son propre mouvement doit dissoudre la règle. Le jeu de la raison et de la déraison n'est que le lent effort dans le temps, non pas pour faire progresser la raison [...] mais pour faire concevoir à la lumière de la raison une nouvelle normalité. La nef des fous du Moyen Age et le "grand renfermement" du XVII^e siècle ne font que traduire le refus d'une raison – socialisée – d'admettre ce qui lui est étranger et qu'elle a pourtant le devoir d'assimiler³¹.

Certes, le fantastique auquel se référait Foucault n'était tout à fait le fantastique qui désignait Todorov. Et il faut aussi considérer que « la déraison du désir et de l'amour, la fascination de la mort et la possible folie »³² ne sont pas seulement inscrites dans des nombreux récits fantastiques, mais elles constituent le substrat psychologique et moral d'un grand nombre d'autres

²⁸ EILERS, Michelle, *On the origins of modern fantasy*, in « Extrapolation », Kent, hiver 2000.

²⁹ CORNWELL, Neil, *The Literary Fantastic. From gothic to postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 49.

³⁰ BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

³¹ *Ibid.*, pp. 62-63.

³² *Ibid.*, p. 63.

types de récits. Affirmer que « dans le *Vathek* de Beckford, le mal et le fantastique remplacent la morale étriquée de la société »³³ ou que le « fantastique naît du jeu du merveilleux d'institution, ou de parti-pris, de la foi et du scepticisme »³⁴, ne veut rien dire. Même si nous trouvons peu convaincante, et surtout peu solide, cette interprétation dans la perspective du fantastique, il est évident que Bessière base sa lecture sur les scènes finales, qui voient *Vathek* dans l'empire d'Eblis.

En s'appuyant sur les mêmes scènes, mais en adoptant un discours moins tortueux, en 1967 Jean-Louis Backès consacre un compte-rendu au recueil russe *Walpole, Cazotte, Beckford. Fantastičeskie povesti*³⁵. La longue post-face de V. Žirmunskij et N. Sigal, s'intitulant « Aux sources du romantisme européen », a comme caractère particulièrement intéressant le fait de souligner une « unité européenne du pré-romantisme », en marquant la rupture que ces trois textes provoquent dans l'histoire du XVIII^e siècle (contrairement à ce que Praz affirme) et en montrant comment ils donnent naissance, pendant l'époque romantique, à certaines traditions, notamment à la vague du fantastique. C'est dans la rupture avec « l'orientalisme de façade des Montesquieu et des Voltaire » et dans « le portrait étonnement séduisant d'un beau jeune homme hautain et désespéré qui n'est autre qu'Eblis, le Satan musulman », que Backès saisit le caractère fantastique du *Vathek*.

Sur la même ligne d'interprétation d'un fantastique infernal, Borges insère *Vathek* dans la collection qu'il dirige « Letture fantastiche » pour la série « La biblioteca de Babele » de Franco Maria Ricci, en 1978³⁶. Borges rapproche le conte du Calife aux autres histoires infernales, notamment aux précédentes versions de *Faust*, aux légendes médiévales et les distingue par le fait qu'auparavant l'Enfer était plutôt perçu en tant que châtiment de l'homme, tandis que dans *Vathek*, il prévaut la vision de l'Enfer en tant que tentation³⁷. Et toujours à propos de l'enfer, Borges affirme que l'Alcazar du Feu Souterrain de Beckford est, sans aucune hésitation, le premier Enfer réellement atroce de la littérature³⁸. L'enfer de Beckford serait alors fantastique en raison de l'exaltation des boyaux de cauchemar et pour l'analogie qu'il entretient avec l'épithète écossais *uncanny*³⁹ qui renvoie à l'horreur surnaturel et avec l'*Unheimliche* allemand. Selon Borges ce terme est applicable pour la première fois dans l'histoire de la littérature, à certaines pages de *Vathek*⁴⁰.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 81.

³⁵ BACKÈS, Jean-Louis, compte-rendu de *Walpole, Cazotte, Beckford. Fantastičeskie povesti* (Contes fantastiques), édités par V. Žirmunskij et N. Sigal, Leningrad, Éditions Nauka, 1967. In « Revue de Littérature comparée », n° 45, avril/juin 1971, pp. 18-20.

³⁶ BORGES, Jorge Luis, Introduction (trad. it. Gianni Guadalupi) à *Vathek*, trad. it. Aldo Camerino, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1978.

³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 10.

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 11.

³⁹ Consulter à cet égard SCOTT, Walter, *On Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William [sic] Hoffmann* (1827), in I. WILLIAMS (éd.), *Sir Walter Scott. On Novelists and Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.

⁴⁰ Cf. BORGES, J.L., *op. cit.*, p. 12.

Or, s'il est vrai que la définition en clé fantastique de Borges nous paraît la moins ingénue, en raison de ses termes et de sa complexité, elle n'en demeure pas moins partielle.

2. *Vathek* : un conte merveilleux et allégorique

2.1. De l'allégorie

« On définit généralement l'allégorie en la comparant au *symbole*, dont elle est le développement logique, systématique et détaillé »⁴¹.

Il existent des différentes acceptions du mot et du sens de l'allégorie. Ou mieux : il existent des utilisations de l'allégorie qui diffèrent surtout en vue des buts qu'on veut obtenir à travers l'interprétation. Or, quand on se documente sur l'allégorie, on constate qu'elle trouve son moment d'or à la période historique du Moyen Âge lorsque, dans la peinture et dans la littérature, on faisait recours à l'expédient de tracer une correspondance entre une image et une idée ou plusieurs idées. Comme le dit Winckelmann, « prise dans le sens le plus étendu, l'*allégorie* est l'expression des idées par moyens des images »⁴².

Comme nous utiliseront le mot pour une définition qui ne rentre pas dans l'éventail des acceptions traditionnelles, il nous a paru nécessaire définir ce que nous désignons par "allégorie" lorsque nous parlons de "merveilleux allégorique". Bien évidemment il s'agit surtout d'une déclaration d'intention plutôt qu'un travail créatif qui vise à enrichir la signification du mot même. Nous prendrons en considération l'allégorie qui a ses origines dans le mot grec *υπόνοια*, qui désigne la « signification cachée » sous la donnée sensible du langage, par exemple dans la narration ou la description. Le mot a été remplacé à l'époque de Plutarque par le mot *ἀλληγορία*, d'où vient étymologiquement le mot "allégorie", en en restreignant le sens : par le mot *ἀλληγορία* on désigne une forme de l'exposé littéraire plutôt qu'une méthode d'interprétation.

Certes, en lisant la suite de l'étude, on pourrait nous reprocher qu'il n'est pas question d'allégorie avec l'analyse de *Vathek*, mais plutôt de repérage d'un hypotexte du conte de Beckford. Ce qui n'est pas du tout faux. Néanmoins nous pensons que l'allégorie soit tirée en cause lorsque l'on considère le texte du point de vue du merveilleux. L'auteur a créé des images qui renvoient à des idées et, si l'on regarde la question avec le filtre de l'histoire des idées, on aura pas des problèmes à admettre que la caricature de Calife, la structure éclectique du conte, une narration très symbolique et allusive etc., considérées dans leur ensemble, forment une allégorie.

⁴¹ POIRION, Daniel, « Allégorie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1995.

⁴² *De l'Allégorie ou Traités sur cette matière*, par Winckelmann, Addison, Sulzer etc. Recueil utile aux gens de lettre et nécessaire aux artistes, tome premier, Paris, Jansen, 1798, p. 21.

Si l'on reconnaît que tout type de merveilleux comporte une certaine dose d'allégorie, on n'aura pas de souci à admettre que aussi la parabole, l'apologue et la fable, « sont des formes particulières d'allégories »⁴³. Beckford sûrement a parsemé ses nombreuses références à l'intérieur du texte : la parabole de la mère, comme on le verra plus loin, serait toute seule une épreuve assez éloquente d'une narration allégorique. On peut pas réduire le discours de Beckford à des simples renvois à la fois satiriques et savants, puisque sinon on ne pourrait pas justifier la partie finale de la descente aux enfers et de la punition. Le final de *Vathek* est digne d'une parabole religieuse, où l'homme qui ose au-delà de son état d'être humain est condamné.

Mais, si on laisse de côté les allégories et les paraboles que Beckford même a inséré dans son texte, c'est seulement nous, avec notre connaissance et notre regard distancié, qui pouvons affirmer que *Vathek* est une allégorie du "tournant de Lumières".

2.2. À propos du "tournant des Lumières"

Or, la suggestion d'une interprétation du conte en clé allégorique et citationnelle offre des avantages si considérée par rapport aux définitions que nous avons parcourus dans la première partie. Même si le conte des aventures du neuvième Calife de la race des Abbassides peut être lu en tant que roman gothique, conte oriental, conte fantastique, il nous paraît qu'aucune ne puisse être appliquée jusqu'au fond, justement en raison de l'humour décelé et de l'éclectisme, qui caractérisent le récit dans sa totalité.

Dans des nombreuses occasions le critique peut avoir l'impression que l'auteur se soit amusé à bâtir une "folly", une "grotesque" – une architecture à la manière de sa propre demeure de Fonthill, donnée pour être « *the most sensational building of the English Gothic revival* »⁴⁴. Et, ce

⁴³ « Allégorie », *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres, des arts*, Paris, Lamirault et Cie, s.d.

⁴⁴ « Beckford », in *Enciclopedia Britannica*. À propos de la Fonthill Abbey et des riches collections de William Beckford, JAMES, Jamie, (dans *The Caliph of Fonthill*, in « American Scholar », 1er janvier 2003) nous donne un aperçu très éloquent de l'œuvre d'architecture de William Beckford. L'Abbey fut projetée par James Wyatt – qui était aussi l'architecte du roi George III – pour être de dimensions qui excédaient les grandes cathédrales anglaises existantes. « *It was based upon an elongated cruciform floor plan, with a towered octagonal hall in the center. Two long wings extended north and south, creating a vista of three hundred feet, the proverbial football field, from one end to the other. Even more astonishing was the Octagon, a modest thirty-five feet across; standing in the middle of it, the visitor peered up into a space towering to a height of one hundred and twenty-eight feet. The spire of Fonthill Abbey, which surmounted the Octagon, rose to just under three hundred and fifty feet, making it about as tall as Westminster Cathedral* ». La vélocité des travaux – Beckford obligeait les ouvriers à travailler aussi pendant la nuit – et la fragilité des matériaux – « *Wyatt favored the flimsy materials he had used previously for sham castles and garden follies* » – causèrent la chute de la tour, qui fut rebâtie des dimensions encore majeures. James écrit qu'il était impossible écrire au sujet de « *Fonthill Abbey and its collections without falling back on the sort of exorbitant language that Beckford hoped to excite. It was truly the most fabulous building in the kingdom* ». Beckford possédait une collection de peinture unique : Giovanni Bellini, Titien, Véronèse, Vélasquez, Claude Lorrain, Watteau, Rogier van der Weyden, Durer, Rembrandt, Rubens et Turner. Vingt tableaux provenant de la collection de Beckford, sont aujourd'hui exposés à la

ne serait pas un hasard, vu qu'il existent aussi des études sur l'influence de l'architecture dans *Vathek*⁴⁵.

Sur le scénario des passages du ton burlesque à l'atmosphère infernale, se répandent des clins d'œil renvoyant à la vie même de l'auteur, aux pratiques occultistes et à toute une série des caractéristiques distinctives de l'époque préromantique, ou plutôt de cette époque qui pourrait être désignée comme le "tournant des Lumières". *Vathek* se présente à nos yeux comme l'allégorie parfaite de ce tournant des Lumières, puisqu'il porte en soi tout un héritage du XVIIIe siècle (les contes philosophiques, l'orientalisme, les registres satyriques et parodiques déguisés, une critique de mœurs, l'intérêt pour l'occultisme⁴⁶ etc.) et il véhicule les germes de la frénésie et l'inquiétude typiquement romantiques (exaltation du génie et de l'individu, volonté de rupture, élévation spirituelle, goût pour l'obscurité etc.). Beckford écrit *Vathek* dans la période qui voit le changement du siècle, c'est-à-dire les cinquante années « considérées comme un moment décisif et une période nodale »⁴⁷. Il s'agit du demi siècle qui s'étale de 1770 à 1820 que Michel Delon envisage justement comme « le moment approximatif où les grands thèmes des Lumières, lancés depuis une vingtaine d'années, ont largement pénétré l'opinion et la mise en cause des institutions se systématise »⁴⁸. C'est justement dans l'optique – pour certains aspects "pratique" – de « transition », de la coexistence de plusieurs éléments en question que l'idée de Delon nous paraît particulièrement pertinente pour l'analyse du texte de Beckford, puisque « l'idée de transition permet de concilier continuité et discontinuité, progrès postulé en général par l'idéologie positiviste qui a présidé à la naissance de l'histoire des idées, et découpage rendu nécessaire par la clarté pédagogique dans la présentation du passé »⁴⁹.

2.3. *Vathek* et le merveilleux allégorique

Dans la première partie de cette étude, on a pu remarquer comment la définition de *Vathek* en tant que "fantastique" et en tant que "gothique" s'attache principalement à l'épisode de la descente aux enfers. C'est en raison de ce pacte diabolique qu'Irène Bessière, inclut *Vathek* dans les rangs du fantastique. C'est l'épisode du pacte diabolique qui pousse Backès et Borges à ranger le

National Gallery de Londres. Fonthill Abbey avait aussi la meilleure bibliothèque privé de tout le Royaume Uni, avec plus de dix mille volumes concernant les voyages, l'histoire, la biographie, la magie et la démonologie.

⁴⁵ FOTHERGILL, Brian, « The influence of landscape and architecture on the composition of *Vathek* », in *Vathek & the Escape from Time. Bicentenary Revaluations*, éd. par. Kenneth W. Graham, New York, AMS Press, 1990, pp. 33-47.

⁴⁶ À cet égard nous renvoyons à VIATTE, Auguste, *Les sources occultes du romantisme : illuminisme-thésophie, 1770-1820*, 2 vols, Paris, Champion, 1928.

⁴⁷ DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 23.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

récit dans la catégorie du fantastique. Et c'est exactement en vertu de ce même critère que George Sand adopte en 1839, lorsqu'elle publie l'*Essai sur le drame fantastique. Goethe – Byron – Mickiewicz*⁵⁰ : elle associe l'épisode du pacte avec le Diable et une tendance au métaphysique fréquente dans la période préromantique et romantique à la définition du fantastique.

Or, il nous paraît que le fait de prendre en considération seulement la dernière partie du *Vathek* avec l'intention de définir le conte de façon univoque, soit une procédure trop limitée. À notre avis *Vathek* se caractérise, dans sa totalité, pour son ambiance merveilleuse. Nous n'avons aucune hésitation à ranger le récit dans la sphère du merveilleux. Cette position est tout à fait pertinente lorsque l'on envisage le texte dans l'optique todorovienne. La définition de Todorov⁵¹ définit en effet le merveilleux en tant que catégorie du fantastique en distinguant à son intérieur différentes typologies du "merveilleux pur", parmi lesquelles on peut se rapporter au moins à trois sous-catégories qui répondent aux caractéristiques de *Vathek* : le "merveilleux hyperbolique", le "merveilleux exotique" et le "merveilleux instrumental". Todorov applique ces catégories aussi aux contes des *Mille et une nuits*, dont l'influence exercée sur Beckford est d'ailleurs établie. Comme Mario Praz l'exprime aussi dans son introduction à *Three gothic novels*, « *we are prepared to accept any improbability from Vathek, because it partakes of the nature of a fairy tale* »⁵².

Et, en regardant à la question du merveilleux de plus près, on pourrait parler pour *Vathek* d'un "merveilleux allégorique", c'est-à-dire on pourrait regarder au conte en tant que transposition, dans le registre du merveilleux, de toute une époque de l'histoire, notamment l'allégorie du siècle des lumières qui entre en crise.

Il est évident que si nous regardons au texte en adoptant une optique de ce genre, nous excluons que l'œuvre de Beckford soit réductible à un simple divertissement. D'ailleurs il faut considérer à cet égard que Beckford avait déjà écrit avant *Vathek*, des textes beaucoup plus engagés et explicites au sujet de l'occultisme et de son intérêt pour le rêve et le goût pour le côté cèle de la réalité. Nous rappelons, par exemple, *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents; in a Series of Letters from Various Parts of Europe*⁵³, un livre qui ressemble des récits de voyage de 1780 et qui fut retiré du commerce sous la pression de la famille de l'auteur. Ou encore *The long story*, un récit écrit quand Beckford n'avait que 17 ans et publié posthume en 1930 par Guy Chapman sous le titre de *The Vision*, où Beckford manifeste son intérêt pour des philosophes suisses qui traitaient la thématique occultiste. Il s'agit d'un récit initiatique qui présente de nombreux éléments de contact

⁵⁰ SAND, George, *Essai sur le drame fantastique: Goethe-Byron-Mickiewicz* (1839), Centro italo-polacco di studi musicologici, Università di Bologna, 1979.

⁵¹ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

⁵² PRAZ, M., *op. cit.*, p. 25.

⁵³ BECKFORD, W., *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents...*, *op. cit.*.

avec l'histoire de *Vathek* – le personnage principal, par exemple, est Nouronihar qui s'endort dans une grotte, où il a lieu la vision.

C'est aussi en raison de ces textes et de leur contenu qu'on est obligé de regarder à *Vathek* en tant que récit faussement désengagé où, en réalité, se cachent des renvois bien plus complexes. On dirait plutôt que le décor merveilleux, l'éclectisme, le ton burlesque et caricaturale qui, comme le dit Praz, n'ont rien de nouveau par rapport aux formes déjà existantes dans la littérature européenne qui précède *Vathek*, constituent un moyen d'exprimer la distanciation par rapport à certaines tendances et coutumes.

Même s'il faut tenir compte que tout type de merveilleux, à partir de *Petit Chaperon Rouge* aux fables des animaux de La Fontaine, implique une composante allégorique ou morale, qui assume une valeur universelle, *Vathek* s'avère une allégorie savante, riche en citations et comportant une atmosphère noire se référant à un moment précis de l'histoire et qui peut s'avérer universelle seulement si l'on ne se penche pas vers les couches celées du texte. À propos de la valeur universelle du merveilleux, Pierre Mabilille écrit :

Au-delà de l'agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de se distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables et terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est [...] l'exploration la plus totale de la réalité universelle⁵⁴.

Vathek est trop plongé – en raison de ses différents tons et renvois – dans l'esprit du “tournant des Lumières” pour jouir complètement du pouvoir universel, qui caractérise les fables ou légendes ressortissant du merveilleux. Même si Beckford cherche à déplacer en dehors de l'espace et du temps les histoires imaginaires du Calife, l'utilisation de cet humour parfois sarcastique, du registre parodique, qui se détache de la tradition du merveilleux, nous fait pencher pour une interprétation beaucoup plus ciblée. *Vathek* a été écrit dans les dernières vingt années du XVIII^e siècle et il ne pouvait être autrement.

3. Analyse du pouvoir allégorique de Carathis, mère de *Vathek*

Le conte de William Beckford, comme on l'a vu d'un point de vue général, est caractérisé par une forte composante symbolique et allégorique. En regardant au texte dans son entièreté, le conte est divisé en deux parties, comme Marc Chadourne le dit aussi dans sa biographie de

⁵⁴ MABILILLE, Pierre, *Le miroir du merveilleux* (1940), Paris, Minuit, 1962, p 24.

Beckford⁵⁵ : la première est caractérisée par la lumière, tandis que la deuxième est consacrée aux ombres. De même manière, Mallarmé saisit cette bipartition, dans sa préface à la réédition du *Vathek* de Lausanne, en 1876, mais l'exprime en termes topographiques : « L'histoire du Calife Vathek commence au faite d'une tour d'où se lit le firmament, pour finir bas dans un souterrain enchanté »⁵⁶.

Or, sur la base de cette bipartition générale du conte, le personnage de Carathis, la mère du Calife, se présente aux yeux du lecteur dans les mêmes termes. Elle subit une évolution (ou plutôt une involution) des lumières aux ombres, de la rationalité et du bon sens au délire fou et à la soif de toute puissance, de la figure maternelle qui donne la vie à la figure de la tentatrice et conspiratrice qui planifie la damnation du fils, la transposition d'une Jocaste sous le signe de l'exaltation du châtiment explicite à l'enfer. À cet égard, il nous semble important rappeler que Voltaire, dont Beckford subit évidemment l'influence, écrit un *Œdipe* (en 1718) où, pour la première fois, on a un approfondissement psychologique du personnage de Jocaste, décrite en tout son affectionnement à la vue du fils sur le trône de Thèbes. Et il est tout de même important remarquer que Voltaire, l'année successive, en 1719, écrit une parodie de la même tragédie : *L'Œdipe travesti*. Bien évidemment on pourrait faire des nombreuses allusions aux similitudes entre le personnage d'Œdipe et le personnage de Vathek : l'ire qui les caractérise, la quête de la vérité et de la connaissance, le destin affreux. Mais, en revenant à la figure de Carathis, ce n'est pas un hasard qu'elle soit grecque, la seule grecque au milieu de ce décor oriental : du bon sens initial, elle passe aux pratiques occultistes, qui dégénèrent bientôt dans la magie noire, presque à parcourir l'accueil des œuvres de Aristote et Platon au XVIII^e siècle quand, comme Viatte l'explique dans ses *Sources occultes du romantisme*⁵⁷, les auteurs sont relus en clé "illuminée".

Au début du conte, après le premier excès d'ire du Calife devant la fuite du Giaour déguisé en marchant, on rencontre pour la première fois Carathis, présentée comme la mère bienveillante et consolatrice du fils⁵⁸ :

Carathis n'eut garde d'abandonner son fils à lui-même. Après qu'elle l'eût fait mettre au lit, elle s'assit auprès et tâcha par ses discours de le consoler et de le tranquilliser. Personne ne pouvait mieux y parvenir. Vathek l'aimait et la respectait, comme une mère, mais encore comme une femme douée d'un génie supérieur. Elle était grecque et lui avait fait adopter tous les systèmes et les sciences de ce peuple, en honneur parmi les bons musulmans.

⁵⁵ CHADOURNE, Marc, *Eblis, ou l'Enfer de William Beckford: l'Homme et l'œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.

⁵⁶ MALLARMÉ, S., *op. cit.*, p. VII.

⁵⁷ *Op. cit.*.

⁵⁸ Toutes les citations sont tirées de l'édition française de Paris, Poinçot, 1787, qui est disponible en format numérisé (aussi sur Gallica).

Carathis incarne ainsi la sagesse de l'âge adulte et représente la figure maternelle par excellence et, comme Mallarmé le souligne dans sa préface au *Vathek*, Carathis est une « mère perverse et chaste »⁵⁹, qui répand son affection et ses frustrations sur les rites magiques et sur le fils, qui s'avère, dans la deuxième partie, plutôt comme l'instrument des ambitions de Carathis. Dans la première partie, elle rassure l'« enfant gâté », comme le définit Francesco Orlando⁶⁰, au sujet de la fuite du marchand mystérieux qui lui a vendu des sabres magiques. Avec des échos héraclitiens elle dit au fils « Le passé ne peut se rappeler [...] il faut songer à l'avenir », phrase qui sera démentie dans la deuxième partie du conte, puisque non seulement Carathis évoquera le passé des sultans préadamites, mais elle poussera aussi son fils à la recherches de leurs trésors.

L' « enfant gâté » Vathek, n'arrive pas néanmoins, à lire les caractères indéchiffrables inscrits sur les sabres et :

Ce contretemps l'aurait fait retomber dans ses premières fureurs, si Carathis n'était entrée à propos. « Prenez patience, mon fils », lui dit-elle ; « vous possédez, assurément, toutes les sciences. Connaître les langues est une bagatelle du ressort des pédants. Promettez des récompenses dignes de vous à ceux qui expliqueront ces mots barbares [nous soulignons l'adjectif 'barbare', nous verrons bientôt pourquoi] que vous n'entendez pas, et qu'il est au-dessous de vous d'entendre ; bientôt vous serez satisfait ».

Vathek cède à la proposition de la mère, mais pose des conditions insensées, en déclarant de vouloir tuer tous ceux qui traduiront de manière insatisfaisante les inscriptions sur les sabres. Le degré d'insatisfaction sera jugé par lui-même, qui a « assez de jugement pour voir si l'on traduit ou si l'on invente! ». Encore une fois, Carathis s'avère la porte-voix du bon sens, et propose au fils de limiter la punition et qu'il serait suffisant de brûler la barbe aux ignorants. « Le calife se rendit encore aux raisons de sa mère ». Ce qui nous paraît assez clair, c'est que c'est exactement le comportement enfantin de Vathek qui régit l'humour dans le conte. Francesco Orlando, dans son édition du *Vathek*, se référant au mot d'esprit de Freud, remarque comment la distanciation du lecteur/adulte de l'enfantin du Calife, provoque le rire, au-delà des fréquentes scènes excessives des repas et de la rage de Vathek.

En revenant à notre parcours le long de la parabole qui conduit Carathis de la rationalité et du bon sens maternel au désir de puissance et à l'emploi de la magie noire, elle se démontre encore une fois une mère prévenante lorsque Vathek est en proie de la soif et du découragement qui

⁵⁹ MALLARMÉ, S., *op. cit.*, p. VII.

⁶⁰ ORLANDO, Francesco, « Vathek o la dannazione dell' *enfant gâté* », préface à *Vathek. Racconto arabo*, éd. et trad. par Giovanni Paoletti, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 9-31.

précède la nouvelle apparition du Giaour et, « dans la plus vive douleur. Elle se renfermait tous les jours avec le vizir Morakanabad, pour chercher les moyens de guérir, ou du moins de soulager le malade. Persuadés qu'il y avait de l'enchantement, ils feuilletaient ensemble tous les livres de magie ».

Et, lorsque le fils guérit grâce à l'apparition du « merveilleux étranger » et à sa potion magique, c'est encore une fois la mère qui reconduit la situation à l'état de normalité et de décence, arrêtant la série d'effusions grotesques auxquelles le Calife s'abandonne aux égards du baveux Giaour : « Ces transports n'auraient pas fini, si l'éloquence de Carathis n'eût ramené le calme. Elle engagea son fils à retourner à Samarah ». Une fois dîné, la présence excessive du Giaour ennue le Calife qui, au moment du divan, est prévenu d'un message de Carathis, qui le met en garde de l'étranger et lui rappelle d'interroger le Giaour à propos des inscriptions sur les sabres. Ce ne sera pas la seule fois que Vathek se distrait de ce qui devait faire ; même lorsqu'il est en voyage vers Istakhar il cède aux tentations de la nourriture des nains et c'est le parchemin que la mère lui a préparé qui lui rappelle, cette fois inutilement, sa vraie mission. En cela, Vathek incarne la caricature du héros en quête de la vérité. Suivant l'ordre de la mère, Vathek pose la question au Giaour, mais il en reçoit seulement un éclat de rire insolent. « Alors Vathek ne put se contenir ; d'un coup de pied, il le jette de l'estrade, le suit et le frappe avec une rapidité qui excite tout le divan à l'imiter ». L'indien se ramasse en boule et déclenche une folie collective et qui était évidemment latente, même chez les honorables membres du conseil. Il en suit une fugue rocambolesque, qui engage aussi Carathis dans cette allégorie, même pas trop cachée, de l'attraction du Mal :

Carathis, Morakanabad, et deux ou trois autres visirs dont la sagesse avait jusqu'alors résisté à l'attraction générale, voulant empêcher le calife de se donner en spectacle, se jetèrent à ses genoux pour l'arrêter ; mais il sauta par-dessus leurs têtes, et continua sa course [...] tout fut inutile [...] même Carathis, Morakanabad et les autres s'étaient enfin mis de la partie.

L'aveuglement de l'amour maternel se manifeste encore une fois lorsque Vathek commet son plus horrible crime, le massacre de cinquante enfants. Carathis s'adonne de toutes ses forces pour sauvegarder la vie du fils : avant tout, elle demande au visir, père d'un des malheureux enfants, de sauver le maître et, presque en sachant de le sauver de la foule enragée seulement pour lui faire escompter les peines de son vivant, il obéit, mais promet de le laisser ensuite en proie de son funeste destin. Ici on retrouve une autre allusion à la même dimension de l'enfer et de la vie. En effet, on pourrait penser que, si le Calife mourait sous la rage de la foule, après ce qu'il avait fait, ce ne serait pas le Paradis à l'attendre. Mais le vizir semble néanmoins conscient de le sauver pour mieux le

consigner à son funeste destin. L'aveugle Carathis, « voyant que l'émeute augmentait, et que de tous côtés on vomissait des imprécations, elle dit à son fils : que vous ayez tort ou raison, n'importe ! Il faut sauver votre vie ». Le conte semble avoir déclenché un mécanisme de machine infernale, puisque c'est justement en sauvant la vie du fils qu'elle l'enverra à la damnation. Carathis le conduit par un passage souterrain à la tour babélique voulue par le Calife en personne et Vathek « se laissa conduire comme elle voulut ». Une fois venue à connaissance de la trahison du Giaour, Carathis qui « était aussi méchante qu'une femme peut l'être », ne démontre ni surprise ni horreur au récit de Vathek, mais se fâche pour les fausses promesses du Giaour, qui avait promis de faire accéder Vathek au palais des richesses après le sacrifice des enfants, mais elle se démontre offensée pour les mauvais tours joués à son enfant chéri. Avec un humour cynique, Carathis dit « il faut avouer que ce giaour est un peu sanguinaire », et Orlando remarque comment la litote est la preuve certaine que la nationalité grecque de la mère est aussi la transposition du stéréotype la nationalité anglaise et de l'*understatement* qui la caractérise. Et, à partir de ce moment, elle s'adonne à contenter les intentions du Giaour et des puissances souterraines, en vue de la riche récompense, mais aussi songeant au bien de son enfant gâté, qu'elle voudrait voir sur le trône de l'Alcazar du Feu Souterrain. Le soir Carathis et son fils montent au sommet de la tour, et il en suivit un épisode qui est un clin d'œil à l'héro de goût préromantique en train de contempler l'espace au sommet d'une montagne :

On annonçait la prière du point du jour, lorsque Carathis et Vathek montèrent les innombrables degrés qui conduisent au sommet de la tour, et, quoique la matinée fût triste et pluvieuse, ils y restèrent quelque temps. Cette sombre lueur plaisait à leurs coeurs méchants.

De ce moment, une fois rejoint le sommet de la tour, qui représente aussi le point culminant de la parabole, Carathis commence sa descente, soit pratiquement, puisqu'elle descend dans les souterrains de la tour pour prendre toute sorte d'objet dégoûtant qui aille un pouvoir magique, soit moralement, puisqu'elle quitte l'astrologie judiciaire pour s'adonner aux pratiques de magie noire et négromantie. La descente des degrés vers le souterrain renvoie sans difficulté la descente aux enfers à la fin du conte. Tous ces préparatifs frénétiques pour le sacrifice imminent au Giaour, voient l'hyperactivité de Carathis et le sommeil de Vathek qui, comme il se passe souvent, le long du récit, aux moments de majeure *Spannung*, il tombe endormi ou évanoui. À propos de ce sommeil qui s'empare de Vathek dans les moments de majeure tension, dans *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents* (Letter XIII, september 14th), Beckford écrit :

Sleeping figures with me always produce the finest illusion. I easily persuade myself that I behold the very personage, cast into the lethargic state which is meant to be represented, and I can gaze whole hours upon them with complacency. But when I see an archer in the very act of discharging his arrow, a dancer with one foot in the air, or a gladiator extending his fist to all eternity, I grow tired, and ask, When will they perform what they are about? When will the bow twang? the foot come to the ground? or the fist meet its adversary? Such wearisome attitudes I can view with admiration, but never with pleasure⁶¹.

Lors du sacrifice, Carathis laisse ses instincts libres et

toute joyeuse, se dépouilla de ses vêtements : elle battait des mains et brandissait un flambeau de graisse humaine ; les muets l'imitaient ; mais Vathek, exténué de faim, ne put y tenir plus longtemps, et tomba évanoui. [...] L'huile enflammée dé coulait à grands flots, et les négresses, qui ne cessaient d'en apporter, joignaient leurs hurlements aux cris de Carathis.

Cette scène de danse tribale, signe une évolution/involution de Carathis qui s'affranchit du bon sens et de la rationalité qui la caractérisaient – en effet elle se dépouille ; tandis que Vathek reste inchangé, en proie à ses besoins physiologiques d'estomac. Une fois terminé le sacrifice, Carathis reçoit un parchemin du Giaour qui passe inaperçu par Vathek, qui est finalement en train de banqueter. Le rituel en faveur du Giaour, n'est pas en réalité le résultat du désir de pouvoir personnel de Carathis mais, au contraire, le geste amoureux et perverse d'une mère qui veut le mieux pour son enfant, même si elle obtiendra le pire. Elle s'adonne aux plus méchants actes « pour se rendre agréable aux puissances ténébreuses pour plaire au Giaour » : elle organisait des soupers et les dames les plus belles y étaient invitées et,

lorsque la gaîté devenait générale, ses eunuques faisaient couler sous la table des vipères, et y vidaient des pots remplis de scorpions. On pense bien que tout cela mordait à merveille. Carathis faisait semblant de ne pas s'en apercevoir, et personne n'osait bouger. Lorsqu'elle voyait que les convives allaient expirer, elle s'amusait à panser quelques plaies avec une excellente thériaque de sa composition ; car cette bonne princesse avait en horreur l'oisiveté.

Carathis s'avère une mère prévenante, trop prévenante, qui rejoint presque les limites du supportable, lorsqu'elle renouvelle ses conseils au fils le jour qui précède son départ : « Elle ne cessait de répéter les décrets du parchemin mystérieux qu'elle avait appris par cœur ». Et c'est encore ce type de mère qui ne veut pas que son fils s'affranchisse de son hégémonie qui, une fois ouverte la lettre de la sultane Dilara, s'enrage lorsqu'elle apprend la lâche conduite de son fils :

⁶¹ BECKFORD, W., *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents, op. cit.*

Ah ! Ah ! Dit-elle ; je périrai, ou il pénétrera dans le palais du feu ; que je meure dans les flammes, et que Vathek règne sur le trône de Suleïman ! En parlant ainsi, elle fit la pirouette d'une manière si magique et si effroyable, que Morakanabad en recula de terreur.

Il en suit le voyage nocturne de Carathis vers le fils, qui nous amène au sein d'un décor gothique à travers des paysages marécageux et pestilentiels. Carathis s'avère, encore une fois, le personnage le plus étudié et stratifié et, dans les pensées du vizir Morakanabad, il en résulte cette complexité et éclectisme de fond : « Il ne savait non plus que penser de Carathis, qui prenait toutes les couleurs comme le caméléon ». Maintenant elle n'est plus la mère qui recommande au fils de dormir et de manger pour mieux réfléchir ; au contraire, c'est elle qui est toujours enragée et exhorte Vathek à l'action :

Vathek était au bain avec Nouronihar ; il écoutait des contes et se moquait de Bababalouk qui les faisait. Alarmé par les cris de ses gardes, il sauta hors de l'eau ; mais il y rentra bien vite lorsqu'il vit paraître Carathis [...] Alors Carathis, sans descendre de son chameau et écumante de rage au spectacle qui s'offrait à sa chaste vue [nous soulignons], éclata sans ménagement [...] Arrache-toi des bras de cette petite niaise ; noie-la dans l'eau, et suis-moi.

Vathek obéit mais, cette fois, seulement en partie, vu qu'il décide de ne pas noyer Nouronihar, qui réussit à gagner la sympathie de Carathis grâce à ses connaissances et à l'expression de son intérêt à suivre le Calife dans le palais du Feu Souterrain. Mais, avant de partir, pour se remettre en grâce avec le Giaour, Carathis décide de trouver Gulchenrouz et de le tuer. Pour découvrir le lieu où il se cache elle accomplit un des ses rituels magiques et

Comme on va vite dans les mauvaises entreprises, Carathis et ses négresses ne tardèrent pas d'arriver au lac. Elles brûlèrent des drogues magiques dont elles étaient toujours munies [...] tandis que Carathis prononçait des mots barbares. Alors, tous les poissons mirent la tête hors de l'eau.

Et, comme un cercle qui se ferme, on retrouve ces « mots barbares », qui nous fournissent une confirmation de l'évolution/involution de Carathis et de sa perte d'une distanciation rationnelle par rapport à l'objet qu'une fois elle reconnaissait en tant que "barbare". Pour une dernière fois, elle impose sa pression à Vathek, qui n'est plus, loin de sa mère et des engagements de sa position, le Calife en proie aux excès d'ire :

Carathis courut à son fils, qui banquetait tranquillement avec Nouronihar dans son beau pavillon incarnat. « Goulu que tu es », lui dit-elle ; « sans ma vigilance, tu ne serais bientôt que le commandeur des tourtes ». [...] Le calife n'eut pas le mot à répondre à tout cela ; il souhaita un bon voyage à sa mère, et finit son souper.

Carathis explicite ainsi son rôle de mère guide et tyran, en même temps. Mais Vathek semble moins disponible à subir les ordres de la mère, surtout dès qu'il a trouvé dans Nouronihar une nouvelle guide, ambitieuse mais douce. Le long du voyage qui le mènera à Istakhar, le mandataire d'Allah déguisé alerte le Calife du danger et lui ordonne de chasser Carathis de ses conseils. On retrouvera Carathis à l'enfer, appelée par son fils qui la veut voir damnée avec lui et à sa bien aimée. Au moment où Vathek trouve le courage de maudire sa mère et de s'apercevoir de son état, Carathis devient infantine et réintroduit l'humour dans les dernières scènes infernales, lorsqu'elle raconte les dernières méchancetés accomplies à Samarah avant de partir pour toujours, par exemple, ou encore lorsqu'elle touche tous les talismans comme un enfant dans un magasin de bonbons, ou encore lorsqu'elle se présente devant Eblis et, au lieu d'en remarquer la majesté, « elle ne perdit pas contenance et lui fit même son compliment avec beaucoup de présence d'esprit ». Pour la première fois ce sera le fils à la renseigner de son sort, mais elle se montrera incapable de comprendre et de prendre au sérieux n'importe qui, même pas Eblis en personne. C'est à l'enfer que Vathek assume le statut d'un héros préromantique, tandis que Carathis, presque comme effet d'inversion, redevient un enfant.

Conclusion

En guise de conclusion, nous voudrions aller au-delà de l'éclectisme avec lequel nous avons commencé pour terminer notre étude en proposant des suggestions pour une analyse ultérieure et plus profonde du *Vathek*, qui permettent de trouver une certaine unité dans la composition. Nous le faisons en cherchant d'analyser notre "merveilleux allégorique" dans ses composantes principales, en posant l'attention aux deux diverses macro-tendances qui parcourent le conte du début à la fin, c'est-à-dire l'"arabesque" et le "grotesque". Au-delà de la presque synonymie que Sir Walter Scott voit dans ces deux termes par rapport au *gothic*, dans *On the Supernatural in Fictitious Composition* (de 1827), il nous paraît plutôt que ces deux styles constituent les deux pôles opposés entre lesquels court la tension qui tient debout la construction même du conte. Wolfgang Kayser, dans son *Das Grotesque* (1961), définit le grotesque comme le style ornemental qui vient de l'antiquité qui n'exprime pas seulement la joie et la fantaisie, mais renvoie aussi à quelque chose de sinistre et de menaçant. Le grotesque nous introduit ainsi dans un monde totalement différent du

nôtre, où les différences entre les mondes végétal, humain, animal, inanimé coexistent en même temps. Un monde merveilleux, donc. Semblablement au sens que ces les substantifs “arabesque” et “grotesque” revêtissent dans le titre du recueil de contes de Poe, de 1839, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, on trouve dans *Vathek* un grotesque qui renvoie à ce qui transcende l’humain en sens bas, horrifiant, démoniaque, en tant que violation des limites interdits et, en ce qui concerne le style, en sens de comique, burlesque, satirique. Et, bien évidemment, on reconnaît à l’intérieur de ce type de grotesque, le personnage entier de *Vathek* avant l’entrée à l’enfer : son ire enfantine, ses distractions constantes, son besoin de la mère, ses repas pantagruéliques. Seulement lorsque *Vathek* et *Nouronihar* descendent l’escalier dans la montagne, le calife trouve une contenance et une noblesse jamais vues auparavant (« La marche de ces deux impies était fière et décidée »). Parallèlement au grotesque, l’arabesque se manifeste dans *Vathek* comme son extrême opposé au grotesque, en tant qu’abstraction mentale, jeu subtil d’ironie et aussi en tant que référence explicite à l’art arabe, à une représentation géométrique stylisation d’éléments naturels.

C’est en raison de ces deux tendances qu’on a trouvé légitime l’application de la définition de “merveilleux allégorique” au conte de Beckford dans son intégralité. De ce point de vue, *Vathek* peut être justement considéré comme une allégorie, et donc comme la stylisation, d’un XVIII^e siècle dont la façade est toute lumière et dont les entrailles pressentent cet intérêt pour le côté noir, caché, latent de l’être humain.

Bibliographie

Œuvres de Beckford

- *Dreams, Waking Thoughts, and Incidents; in a series of letters from various parts of Europe*, London, printed for J. Jonson, St. Paul Church Yard ; and P. Elmsly, in the Strand, 1783.
- *Vathek, An Arabian Tale*, from an unpublished manuscript : with notes critical and explanatory by Samuel Henley, London, printed for J. Jonson, in St. Paul's Church Yard and entered at the Stationers' Hall, 1786.
- *Vathek*, Lausanne, Isaac Hignou & Comp., 1787.
- *Vathek*, Paris, Poinçot, 1787.
- *Vathek*, Translated from the original French, Third Edition, London, printed for W. Clarke, New Bond Street, 1816.

Ouvrages critiques et introductions aux différentes éditions du conte

- « Allégorie », *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres, des arts*, Paris, Lamirault et Cie, s.d..
- BACKÈS, Jean-Louis, Compte-rendu de *Walpole, Cazotte, Beckford. Fantasticeskie povesti* (Contes fantastiques), édités par V. Žirmunskij et N. Sigal, Leningrad, Éditions Nauka, 1967. In « Revue de Littérature comparée », n° 45, avril/juin 1971, pp. 18-20.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BORGES, Jorge Luis, Introduction (trad. it. Gianni Guadalupi) à *Vathek*, trad. it. Aldo Camerino, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1978.
- BOYD, Alexander, *England's wealthiest son: a study of William Beckford*, London, Centaur Press, 1962.
- CHADOURNE, Marc,
 - *Eblis, ou l'Enfer de William Beckford: l'Homme et l'œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
 - Préface à *Vathek*, Paris, Au cercle du livre précieux, 1967, pp. VII-LI.
- CORNWELL, Neil, *The Literary Fantastic. From gothic to postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 49.
- CORTI, Claudia, « L'inferno artificiale del *Vathek* », in VANON ALLIATA, Michela (a cura di), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Venice, Marsilio, 2002, pp. 69-88.

- *De l'Allégorie ou Traités sur cette matière*, par Winckelmann, Addison, Sulzer etc. Recueil utile aux gens de lettre et nécessaire aux artistes, tome premier, Paris, Jansen, 1798, p. 21.
- DELON, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.
- DIDIER Girard, « Totem : À la mémoire d'un manuscrit », postface de *Vathek et ses Épisodes*, Paris, José Corti, 2003.
- EILERS, Michelle, *On the origins of modern fantasy*, in « Extrapolation », Kent, hiver 2000.
- GRAHAM, K.W., « Implications of the grotesque: Beckford's *Vathek* and the boundaries of fictional reality », *Tennessee Studies in Literature*, n° 23, 1978, pp. 61-74.
- HAPMAN, Guy, Introduction à *Vathek*, Cambridge, University Press, 1929, pp. XI-XXV.
- JAMES, Jamie, *The Caliph of Fonthill*, in « American Scholar », 1er janvier 2003.
- LEVY, Maurice, Préface à *Vathek : histoire du Prince Alasi, histoire du Prince Barkiarokh*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 17-45.
- LONSDALE, Roger, Introduction à *Vathek*, London, Oxford University Press, 1970, pp. VII-XXXI.
- MABILLE, Pierre, *Le miroir du merveilleux* (1940), Paris, Minuit, 1962.
- MALLARMÉ, Stéphane, Préface au *Vathek de Beckford*, Paris, Adolphe Labitte, librairie de la Bibliothèque Nationale, 1876, pp. I-XL.
- OLIVER, John W., *The Life of William Beckford*, London, Oxford University Press, 1932.
- ORLANDO, Francesco, Introduction à *Vathek. Racconto arabo*, trad. it. Giovanni Paoletti, Venezia, Marsilio, 1996.
- PARREAUX, André, *William Beckford auteur de Vathek, (1760-1844) : Étude de la création littéraire*, Paris, Nizet, 1960.
- PIA, Pascal, *Un Anglais perversi, William Beckford*, in « Magazine littéraire », n° 8, juin 1967.
- POIRION, Daniel, « Allégorie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1995.
- PRAZ, Mario, « Introductory Essay », *Three gothic novels*, London, Penguin, 1988, pp. 7-34.
- REDDING, Cyrus, *Fifty Years' Recollections, Literary and Personal*, with observation on Men and Things, 3 vols., London, Charles J. Skeet, 1858.
- SKEY, Malcom, Postface de *Vathek*, trad. it. Giaime Pintor, Torino, Einaudi, (1946) 1989, pp. 121-129.
- *Vathek & the Escape from Time. Bicentenary Revaluations*, éd. par. Kenneth W. Graham, New York, AMS Press, 1990.