



L'Oiseau Bleu

6 / 2024

Le conte d'artiste du XIXe siècle au XXIe siècle

Châteaux hantés, mortes amoureuses et contes cruels chez Angela Carter : une filiation inédite avec Théophile Gautier

Haunted castles, amorous deaths and cruel tales by Angela Carter: an unprecedented link with Théophile Gautier

Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE
Université de Lausanne, Suisse

Édition électronique

URL : <https://revueloiseableu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Châteaux hantés, mortes amoureuses et contes cruels chez Angela Carter : une filiation inédite avec Théophile Gautier

Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE

Université de Lausanne, Suisse

Résumé

Les réécritures de contes d'Angela Carter ont marqué durablement la littérature et la culture d'expression anglaise. Connue pour son style flamboyant et maniériste, Carter a souvent dû défendre son goût pour la littérature fantastique, les contes cruels, les récits gothiques, macabres et baroques, qui tranchent avec le réalisme social prôné dans les milieux féministes à cette époque. La poésie française, découverte à l'adolescence avec Baudelaire et Rimbaud, a joué un rôle déterminant dans son œuvre, et plus largement la tradition romantique européenne. Cet article met au jour une filiation littéraire inédite avec Théophile Gautier en rapprochant le conte fantastique « La Morte amoureuse » de « The Lady of the House of Love » à partir des notes de travail et de la bibliothèque de l'écrivain britannique. Dans cette variation sur la femme vampire amoureuse, Carter fait sien les thèmes favoris et les principes esthétiques chers à Gautier (la sensualité, l'érotisme, la mélancolie, la transgression, la figure de la femme fatale, l'amour et la mort) jusqu'à pasticher le style raffiné tant admiré par Baudelaire. Le conte d'artiste est donc ici sa principale source d'inspiration, même si elle se réclamera plus tard des contes populaires comme « fables de la politique de l'expérience » et critiquera le principe de « l'Art pour l'Art » dans *The Sadeian Woman*.

Mots clés : Angela Carter, Théophile Gautier, conte fantastique, Romantisme noir, conte d'artiste/Kunstmärchen/art tale.

Abstract

The fairy-tale rewritings by Angela Carter have had a deep impact on Anglophone literature and culture. She adopted an unfashionable mannerist style at a time when social realism was de rigueur in feminist circles, and frequently defended her tastes for fantasy, the Gothic, the macabre and the baroque. This she owed mainly to French literature, beginning with Baudelaire and Rimbaud, whose poetry awakened her vocation as a writer, as well as the Romantic literary tradition. This article brings her work into conversation with French romantic author Théophile Gautier through a comparative reading of « La Morte amoureuse » and « The Lady of the House of Love », based on her working notes and personal library. Exploring the theme of the female vampire, Carter reworks key aesthetic principles and themes (sensuality, eroticism, melancholy, transgression, the *femme fatale*, love and death) and appropriates Gautier's refined style through pastiche. Although she would later reject the « Art for Art's sake » principle in favor of popular tales as « fables of the politics of experience », « The Lady of the House of Love » can be read as a transitional text negotiating this twofold legacy.

Keywords : Angela Carter, Théophile Gautier, fantastic tale, Dark Romanticism, art tale/contes d'artiste/Kunstmärchen.

***The Bloody Chamber* d'Angela Carter au croisement du conte populaire et littéraire : Théophile Gautier, ou le Romantisme noir en héritage**

« I found myself, as I grew older, increasingly writing about sexuality and its manifestations in human practice. And I found most of my raw material in the lumber room of the Western European imagination »¹

Les nouvelles d'Angela Carter (1940-1992) réunies dans *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) ont marqué durablement la littérature et la culture d'expression anglaise.

Cet article est dédié à Nathalie Prince.

¹ Angela CARTER, « Notes from the front line », dans *Shaking a leg : Collected journalism and writings*, éd. Jenny UGLOW, Londres, Vintage, 1998, p. 36-43, 39. « Les années passant, je me surpris à écrire de plus en plus au sujet de la sexualité et de ses manifestations dans l'activité humaine. Et je trouvai l'essentiel de ma matière dans la chambre débarras de l'imaginaire européen occidental. » (ma traduction)

Elles ont suscité une véritable mode des contes de fées à la sauce gothique, générant une infinie série de préquelles et de suites, de mélanges improbables et de variations au goût du jour, multipliant les points de vue et inversant les rôles, ou creusant les ambiguïtés, les non-dits et les potentialités érotiques de ces histoires longtemps confinées à la littérature de jeunesse². Dans ses réécritures inventives, audacieuses, sensuelles et flamboyantes de « Barbe Bleue », du « Petit Chaperon Rouge » et de « la Belle et la Bête », cette pionnière du genre aborde les rapports complexes de l'être humain avec l'animalité, la prédation et la violence, la sexualité et le désir au féminin. Issue du féminisme de la « deuxième vague » mais rebelle à toute récupération idéologique, Carter revisite et ré-élabore les récits familiers dans une visée « démythologisante » qui témoigne d'un rapport à ses sources bien plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Comme le révèlent à la fois ses notes de travail et sa bibliothèque très fournie, Carter a abondamment puisé dans la tradition littéraire des contes européens, en particulier chez les écrivains romantiques français – une filiation largement ignorée jusqu'ici par la critique.

Carter affichait volontiers son goût pour les « mauvais genres », la littérature fantastique, les contes cruels, les romans gothiques, les fanzines, le cinéma, le bizarre, le macabre et le baroque. Revendiquant un style flamboyant et maniériste à une époque où le réalisme social était de mise en Angleterre, elle a souvent dû défendre ce choix esthétique mêlant références littéraires et culture populaire. Son amour de l'art et de l'artifice, du clin d'œil érudit et de l'allusion lettrée, stimulé par une vive curiosité intellectuelle, puise en particulier dans la littérature française qui a joué dès l'adolescence un rôle déterminant dans sa formation d'écrivain, lorsque sa vocation littéraire est éveillée par la poésie de Charles Baudelaire et d'Arthur Rimbaud³. Carter s'est aussi inspirée d'écrivains chers à Baudelaire : Edgar Allan Poe et E. T. A. Hoffmann, qu'elle cite nommément, mais aussi Gérard de Nerval et Théophile Gautier⁴. Cet article met au jour ces filiations jusqu'ici ignorées avec les écrivains du

² Voir par exemple : John DUGDALE, « What we owe to Angela Carter » (www.theguardian.com/books/booksblog/2017/feb/16/from-fifty-shades-to-buffy-what-we-owe-to-angela-carter).

³ Edmund GORDON, *The invention of Angela Carter: A biography*, Londres, Chatto & Windus, 2016, p. 36.

⁴ Nouvelle métafictionnelle tissée de références intertextuelles (voir Hennard Dutheil 2011), « The Lady of the House of Love » d'Angela Carter fait notamment écho au poème de Gérard de Nerval « El Deschidado » (1854). Ce récit est parsemé d'emprunts au poème nervalien: ténébreux (« tenebrous » 94), inconsolable (« inconsolable » 96), constellation (« constellation » 93), rose (« roses » 98, 102, 105), outre les motifs du baiser, du jeu de Tarot, de la féerie et de la mélancolie. Nerval est présent dans la bibliothèque de Carter à travers une anthologie de poésie française et un exemplaire de *Poésies*, ainsi que *Selected Writings*, dans une traduction de Geoffrey Wagner.

Romantisme noir, afin d'interroger certains lieux communs de la critique cartérienne qui tend à minimiser l'influence des sources littéraires dans son œuvre ou n'y voir que de la « subversion »⁵. Le conte fantastique « La Morte amoureuse » présente en effet de nombreux parallèles avec « The Lady of the House of Love » (*The Bloody Chamber*, 1979) sur le plan générique et thématique, mais aussi de l'intrigue, des personnages, de l'atmosphère et du style. Carter noue un dialogue complexe avec son prédécesseur : si elle déjoue les stéréotypes du conte romantique à partir d'un point de vue féminin assumé, elle se nourrit néanmoins des principes esthétiques et des thèmes chers à Gautier : la sensualité exacerbée et l'érotisme morbide, le goût pour la transgression, la figure de la femme fatale, la thématique de l'amour plus fort que la mort, les décors baroques et l'atmosphère à la fois rêveuse, mélancolique et macabre propre à la « sensibilité érotique » analysée par Mario Praz dans *The Romantic Agony*. L'écrivain britannique va même jusqu'à imiter la posture d'artiste « dandy » de Gautier et pasticher son écriture raffinée et précieuse. *The Bloody Chamber* s'élabore ainsi à partir du double héritage du *conte d'artiste* européen et de la tradition populaire à laquelle Carter rattache les contes de Perrault, qu'elle a traduits dans *The Fairy Tales of Charles Perrault* (1977) et où elle voit des « fables de la politique de l'expérience »⁶. Ses propres réécritures « en contrepoint » du conte de La Belle au bois dormant vont se décliner en pièce radiophonique et en nouvelle : la première rend hommage aux histoires de vampire dans la culture populaire, tandis que la seconde revisite l'héritage du *conte d'artiste* romantique en cherchant à concilier point de vue féminin et esthétisme⁷.

Les notes préparatoires conservées à la British Library (Angela Carter Papers) mettent en évidence le rôle déterminant des écrivains français dans la formation littéraire et le laboratoire d'écriture de l'auteure, qui revendiquait l'influence de la poésie française sur son style⁸. Edmund Gordon rappelle que c'est le choc de la découverte de la poésie de Baudelaire et de Rimbaud à l'adolescence, portés par la voix « sombre et sinieuse » de Jean-Louis Barrault, qui va éveiller sa vocation d'écrivain.⁹ À partir de documents d'archive, j'ai pu montrer comment Carter va non seulement s'imprégner des poèmes des *Fleurs du mal* (1857),

⁵ Voir Wisker (1997), Sceats (2001), Tonkin (2012) et Frailing (2015).

⁶ Angela CARTER, « The better to eat you with » (1976), in *Shaking a leg*, *op. cit.*, p. 451-455, 452.

⁷ Si elle adhère au principe de l'indépendance de l'art défendu par les écrivains et artistes du XIX^{ème} siècle, qui refusent de soumettre l'esthétique à la morale, la religion ou la politique, Carter va pourtant rejeter le principe de « l'Art pour l'Art » dans *The Sadeian woman : An exercise in cultural history*, Londres, Victor Gollancz, 1979, p. 13. Cette nouvelle conception du rôle de l'art coïncide avec sa découverte des contes de Perrault auxquels Carter attribue une valeur pédagogique, sociale et politique.

⁸ GORDON, *op. cit.*, p. 36.

⁹ *Ibid.*

mais aussi traduire douze poèmes en prose issus du *Spleen de Paris* (1869), recopier des aphorismes de *Fusées* et de *Mon Cœur mis à nu*, ainsi que des extraits des essais de Baudelaire sur l'art romantique et le rire, avant de pasticher le cycle des poèmes à Jeanne Duval en adoptant le point de vue de la muse dans « Black Venus » (1980/1985)¹⁰. Les cahiers de travail égrènent aussi les références à Breton, Éluard, Vaché, Supervielle, Aragon et Reverdy, et font référence à plusieurs études sur l'héritage romantique du Surréalisme, parmi lesquels *Surrealism* d'Herbert Read (« Surrealism in general is the romantic principle in art »¹¹), *From Baudelaire to Surrealism* de Marcel Raymond, ou encore *The Romantic Agony* de Mario Praz cité plus haut. Dans ce dernier ouvrage, le nom de Théophile Gautier apparaît à plusieurs reprises en lien avec le culte romantique de la beauté vénéneuse et la figure de la Femme Fatale (le premier chapitre est intitulé « The Beauty of the Medusa »), notamment dans « La Morte amoureuse ». Praz traite aussi de Sade, de l'androgynie et de l'esthétique fin-de-siècle, qui figurent de façon centrale dans l'œuvre de Carter.

De *My Fantoms* à *Vampirella* : le texte fantôme de Gautier dans la bibliothèque d'Angela Carter

Angela Carter avait donc lu Théophile Gautier (1811-1872), figure incontournable du Romantisme français auquel Baudelaire avait dédié ses *Fleurs du mal* (« Au poète impeccable », « au parfait magicien ès Lettres françaises »), poète et auteur de contes fantastiques teintés d'érotisme et de macabre. Parmi les livres légués à son amie Lorna Sage figure *The Penguin Book of French Verse*, une anthologie de poésie romantique et fin-de-siècle accompagnée de traductions anglaises en prose¹². Le recueil comprend un choix de poèmes de Victor Hugo, Aloysius Bertrand, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Charles-Marie-René Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud et Jules Laforgue, pour ne citer que les plus connus. Dans la brève notice biographique consacrée

¹⁰ Voir Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, « Angela Carter's *objets trouvés* in translation: From Baudelaire to Black Venus », dans Marie MULVEY-ROBERTS (éd.), *The arts of Angela Carter : A cabinet of curiosities*, Manchester UP, 2019, p. 98–126 ; id., « Carter's "furious laughter" : Baudelaire, Breton, Beckett », dans Jennifer GUSTAR, Sarah GAMBLE & Caleb SIVYER (éd.), *Ludics and laughter as feminist aesthetic : Angela Carter at play*, Sussex UP, 2021, p. 31-55 ; id., « "Morning glories of the night" : Angela Carter's translational poetics in *Fireworks* », dans Natsumi IKOMA et Charlotte CROFTS (éd.), *Contemporary women's writing*, Oxford UP, Vol. 16, Issue 2, 2022 : p. 135-152.

¹¹ Angela CARTER, *Journal 1966*, Add MS 88899/1/91, Angela Carter Papers, The British Library.

¹² Anthony HARTLEY, intr. & éd., *The Penguin Book of French Verse*, vol. 3 : *The Nineteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, 1968 [1957].

à Gautier, il est indiqué que la doctrine de « l'Art pour l'Art » a été élaborée dans la préface à son roman *Mademoiselle de Maupin* (1835)¹³.

Carter possédait également un ouvrage rassemblant plusieurs contes fantastiques de Théophile Gautier¹⁴. Ce recueil intitulé *My Fantoms* (1976) regroupe sept récits issus des *Contes fantastiques* (José Corti, 1966) choisis, traduits et édités par Richard Holmes : « The Adolescent » (« Omphale », 1834), « The Priest » (« La Morte amoureuse », 1836), « The Painter » (« Onuphrius », 1832), « The Opium Smoker » (« La Pipe d'Opium », 1838), « The Actor » (« Deux Acteurs pour un Rôle », 1841), « The Tourist » (« Arria Marcella : Souvenir de Pompéi », 1852) et « The Poet » (« Gérard de Nerval », 1885). Dans l'introduction, Richard Holmes souligne combien les thèmes de la sexualité et de la mort, le culte de la beauté et les séductions d'outre-tombe, s'enchevêtrent dans l'œuvre de Gautier, pour lequel seuls l'amour véritable et l'art ont le pouvoir de transcender la mort : « L'adolescent, le prêtre et le touriste sont tous fascinés – hantés – par des femmes voluptueuses qui sont mortes mais qui reviennent à la vie grâce à l'amour » (ma traduction)¹⁵. Les récits de fantôme, qu'il rattache à la tradition gothique dans un style « rococo », riche en détails, ornements baroques, fioritures et « réverbérations curieuses », constituent une clé de l'œuvre et de la conception même de l'amour romantique. Dans le « Postscript », Holmes revient sur ce qui distingue selon lui les récits de Gautier de la tradition gothique anglo-américaine : le mystère des séductions d'outre-tombe, leur ironie légère et surtout leur profonde sensualité, en particulier féminine¹⁶. C'est précisément cette spécificité française identifiée par Holmes, à savoir le style raffiné combiné à la dimension érotico-mélancolique, que Carter va s'employer à imiter et émuler dans ses propres variations sur le thème de la femme vampire. Holmes ajoute encore que cette sensualité s'exprime dans le goût pour les matières et les textures, les parfums et les fleurs, le désir charnel et la volupté (jusqu'au dégoût), ainsi que la fascination pour l'art (peinture, arts appliqués, architecture, haute cuisine, haute couture...). Ces éléments se retrouvent chez Carter dans

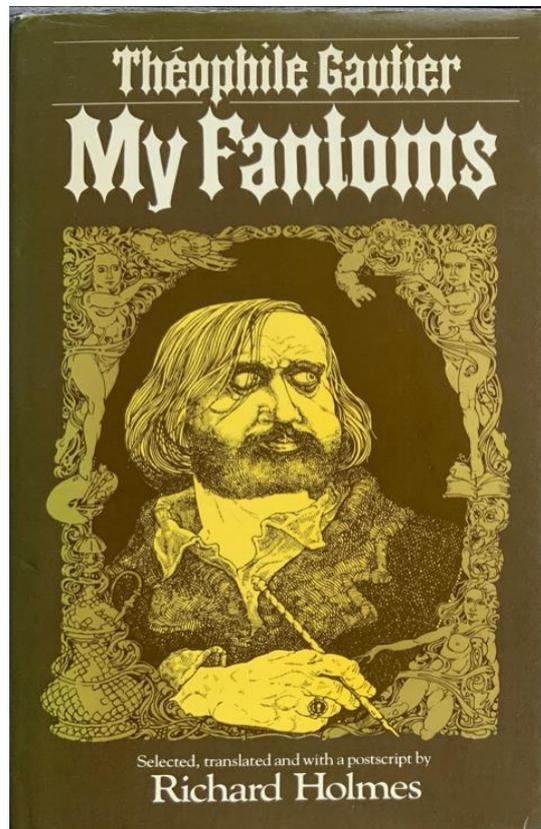
¹³ Anthony HARTLEY, *op. cit.*, p. vii.

¹⁴ Théophile GAUTIER, *My fantoms*, choix de contes traduits par Richard HOLMES suivi d'une postface, avec des dessins de David FERRIS, Londres, Quartet Books, 1976, Angela Carter's Library, Lorna Sage Archive (University of East Anglia), LS/AC/1. Holmes a librement traduit les titres en réduisant les personnages des récits fantastiques de Gautier à des « types », que Carter imite dans *Vampirella* (« The Hero » etc.).

¹⁵ « The adolescent, the priest and the tourist all become mesmerized – haunted – by voluptuous women who are dead but brought back to life by love ». *Ibid.*, page non numérotée.

¹⁶ *Ibid.*, p. 161.

plusieurs réécritures de contes réunies dans *The Bloody Chamber*, à commencer par « The Lady of the House of Love »¹⁷.



Portrait de Théophile Gautier par David Farris, 1^{ère} de couverture de la traduction anglaise des *Contes fantastiques* par Richard Holmes : *My Fancies*, London, Quartet Books, 1976.

Ouvrage appartenant à la bibliothèque personnelle de Angela Carter.

Holmes voit même dans les récits fantastiques de Gautier une manière d'autobiographie déguisée ou cryptée : sa posture de dandy et ses excentricités vestimentaires (le fameux gilet rouge), la quête de la beauté et le goût du style flamboyant, et surtout l'audace de son roman érotique *Mademoiselle de Maupin* dont la célèbre préface fit scandale en prônant le principe de « l'Art pour l'Art » qui revendique la liberté de création et la liberté sexuelle (« freedom in

¹⁷ *Ibid.*, p. 168. Dans « The Lady of the House of Love », ce sentiment complexe et ambivalent s'exprime dans l'appétit mêlé de dégoût de la vampire (« nauseated voluptuousness » 96), et dans les roses obscènes et parfumées qui se nourrissent des dépouilles de ses victimes: « les fleurs elles-mêmes étaient presque trop luxuriantes, leurs immenses congrégations de pétales pelucheux avaient quelque chose d'obscène dans leur excès ; leur cœur ourlé, serré en bouton, était scandaleusement suggestif. » (179) (« the flowers themselves were almost too luxuriant, their huge congregations of plush petals somehow obscene in their excess, their whorled, tightly budded cores outrageous in their implications » (98)).

aesthetic and erotic manners ») contre toute injonction morale, politique ou religieuse¹⁸. En complément à l'analyse de Holmes, on peut ajouter que si Gautier s'inscrit dans la tradition des contes romantiques de Charles Nodier, Gérard de Nerval, et E. T. A. Hoffmann, son originalité réside aussi dans le dialogue intertextuel qu'il noue avec la tradition française des contes de fées, de Charles Perrault aux conteuses précieuses et aux contes licencieux du XVIII^e siècle, mais aussi aux *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm. Ce double héritage est manifeste dans le traitement du motif du baiser qui redonne vie à la belle courtisane de « La Morte amoureuse », qui évoque à la fois « La Belle au bois dormant » et sa réécriture romantique « Dornröschen »¹⁹. Carter ne manquera pas de les fusionner dans ses propres variations sur ce conte palimpseste par excellence. On remarque aussi qu'elle cite dans ses notes préparatoires à « The Lady of the House of Love » non pas la traduction anglaise de « La Morte amoureuse », mais un passage du texte original *en français* sur lequel je reviendrai. Cela témoigne non seulement de ses goûts littéraires et de sa démarche, mais aussi de sa conscience aiguë que la traduction n'est jamais un processus « transparent » et anodin.

« The Lady of the House of Love » est la première nouvelle inspirée des contes écrite pour *The Bloody Chamber*. À cette époque, Carter partage un intérêt pour les récits de vampire avec son ami Christopher Frayling, qui travaille à une étude sur la littérature gothique et a réuni des ouvrages et documents sur le sujet. Dans *Inside the Bloody Chamber : On Angela Carter, the Gothic and Other Weird Tales* (2015), Frayling émet même l'hypothèse que le héros de « The Lady of the House of Love » s'inspire de son propre périple en Transylvanie en 1974, outre leurs sorties au cinéma (*Nosferatu*, *Dracula*, *Frankenstein...*) et à l'opéra (*Le Vaisseau fantôme/Le Hollandais volant* de Wagner). Frayling énumère plusieurs livres, films, peintures, musiques, ballets et autres spectacles auxquels Carter fait référence dans *The Bloody Chamber: Carmilla, Dracula*, les contes de E. T. A. Hoffmann, les tableaux énigmatiques de Johann Heinrich Fuseli et de Richard Dadd, le film *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, et jusqu'aux séries B de la Hammer. Curieusement, il ne fait pas référence au conte fantastique de Gautier, malgré sa proximité thématique, stylistique et générique. Pourtant, dans la version mise à jour de son anthologie de la littérature gothique, *Vampyres. Genesis and Resurrection : from Count*

¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹ Le baiser qui réveille la belle endormie ne se trouve pas chez Perrault mais dans la version plus tardive des frères Grimm, où le nom de l'héroïne est cette fois-ci associé à la forêt impénétrable, un enchevêtrement de roses épineuses qui retiennent prisonniers les jeunes princes comme des griffes, jusqu'à la mort. Voir Brüder GRIMM, « Dornröschen », *Kinder- und Hausmärchen* (1857), éd. Heinz Rölleke, Band 1, Märchen Nr. 1-86, Stuttgart, Philipp Reclam, 2010 [1980], p. 257-260.

Dracula to Vampirella (2016), Frayling cite Mario Praz qui voit dans « La Morte amoureuse » un texte charnière où se cristallise la figure de la Femme Fatale²⁰.

Dans son *Journal* de 1966 déjà, Carter fait référence à la veine érotique du Romantisme noir, et à l'élément de surprise qu'elle va mettre à profit dans sa réécriture du conte fantastique de Gautier en renversant les rôles de la femme vampire et de sa proie²¹. Elle va ensuite puiser l'essentiel de la matière, les éléments d'intrigue, les thèmes et les motifs, les stratégies d'écriture et le style maniériste de ses nouvelles inspirées des contes chez des poètes et des écrivains associés à Baudelaire, avec lesquels elle a engagé un dialogue fructueux enrichi par des ouvrages académiques. Si Carter a forgé sa propre poétique, ses principes esthétiques, son goût pour la transgression et sa liberté de ton à partir de cet héritage, elle va néanmoins prendre ses distances vis-à-vis du principe de « l'Art pour l'Art » cher à Gautier en faveur du conte d'avertissement. Alors qu'elle se réclame des contes romantiques et fantastiques dans la postface à *Fireworks* (1974), *The Bloody Chamber* (1979) marque un tournant dans son œuvre : la nouvelle-titre programmatique conte l'histoire d'un Barbe bleue collectionneur d'art, de livres précieux et de femmes dont les corps suppliciés sont exposés dans son petit cabinet. Dans ses notes préparatoires, Carter ne manque pas de citer le passage du conte de Perrault où les victimes attachées le long des murs se mirent dans leur sang²². Fasciné par la fin-de-siècle, le Marquis de Carter déclame du Baudelaire, possède un exemplaire ouvragé du *Là-bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans et se délecte des gravures de Félicien Rops en cultivant sa misogynie et son goût pour le meurtre considéré comme l'un des beaux-arts, pour paraphraser De Quincey. La réécriture de Carter peut se lire comme un adieu aux séductions du Décadentisme quand son Barbe bleue ivre de pouvoir, d'argent, d'objets précieux et de jouissances perverses est littéralement médusé à la vue de la mère de sa victime qui interrompt le scénario macabre et provoque le « happy end ». Pourtant, loin de s'en détacher tout à fait, l'écriture de Carter prend encore modèle sur les raffinements et les fulgurances d'un style chantourné, en hommage cryptique aux figures phares du Romantisme auxquelles elle doit tant.

La « purple prose » de Carter ou les séductions du style français comme « perversion » et signature : « so fucking what ? »

²⁰ Mario Praz, p. 163-165.

²¹ Angela CARTER, *Journal*, 1966.

²² Voir Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, *Angela Carter's translational poetics* ; CARTER, Add MS 88899/1/34.

Angela Carter revendiquait un style *maniériste* à une époque où le réalisme social, voire socialiste, était de rigueur en Angleterre, en particulier dans les milieux intellectuels qu'elle fréquentait. Elle a souvent dû défendre ce choix esthétique qui tranchait avec une littérature du quotidien à visée militante²³. Son goût pour l'art et l'artifice résiste à toute récupération idéologique et posture moralisatrice. Christina Britzolakis résume bien la polémique suscitée par son œuvre dans la critique universitaire féministe et marxiste, qui voit en elle « une figure profondément embarrassante » (« a deeply embarrassing figure »²⁴). Rattacher l'esthétique cartérienne au postmodernisme permet de réconcilier un peu rapidement ses « excès stylistiques » (« stylistic excesses »²⁵) avec son engagement politique. À John Haffenden, qui soulignait la veine fantastique de son œuvre et lui reprochait à demi-mot sa tendance à la surcharge stylistique et à l'excès (« you do embrace opportunities for overwriting »)²⁶ Carter avait renchéri avec humour en filant la métaphore et les sous-entendus licencieux du mot « embrasser » : « Embrace them? I would say that I half-suffocate them with the enthusiasm with which I wrap my arms and legs about them. »²⁷ Lors d'une interview avec Kim Evans pour la BBC peu avant sa mort, Carter doit encore défendre son style baroque, et sa vision de la littérature comme un art irréductible aux injonctions du politiquement correct : « I mean, I'm an arty person, OK. I write overblown, purple, self-indulgent prose—So fucking what? »²⁸ Elle revendique donc jusqu'au bout la « purple prose », que l'*Oxford English Dictionary* définit comme « overly ornate or fussy » : un style baroque et « excessif » qui tranche avec la norme de style en vigueur dans les milieux littéraires, intellectuels, culturels et médiatiques anglo-américains.

L'exaspération de Carter transparaît dans cette réponse ironique et mordante²⁹. Au reproche d'avoir adopté un « mauvais » style, jugé immoral, inauthentique, artificiel et

²³ Voir John HAFFENDEN, Interview avec CARTER, dans *Novelists in interview*, Londres, Methuen, 1985 [1984], p. 76-96. L'écriture « artiste », baroque et maniériste de Carter résiste à la récupération idéologique et politique en multipliant les niveaux de lecture et les pistes interprétatives.

²⁴ Christina BRITZOLAKIS, « Angela Carter's fetishism », *Textual Practice*, vol. 9, 1995, repr. dans *The infernal desires of Angela Carter* (1997), *op. cit.*, p. 43-58, 44.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ Cité par Christina BRITZOLAKIS, *op. cit.*, p. 49.

²⁷ HAFFENDEN, *op. cit.*, p. 91 « Vous ne résistez pas à la tentation de la surcharge stylistique » « Résister? Je dirais qu'au contraire je saisis toutes les occasions de les embrasser avec fougue au point de les suffoquer à moitié... » (ma traduction).

²⁸ Kim EVANS, Interview avec CARTER, dans *Angela Carter's "Curious Room"*, Omnibus, dir. Kim EVANS, BBC2, 15 Sept. 1992. « Je veux dire, je suis une personne qui aime l'art. OK? Ma prose est boursoflée, baroque, j'écris comme ça me plaît — Et alors, ça vous dérange? » (ma traduction).

²⁹ Plusieurs féministes anglo-américaines ont reproché à Carter son goût pour le genre du conte de fées jugé « complice des structures de domination patriarcales » et son écriture « maniériste » (voir BRISTOW & BROUGHTON, *op. cit.*, par exemple). Ces accusations reflètent une conception simpliste du conte qui confond le stéréotype culturel dysnéfié avec l'extraordinaire richesse et diversité des contes qui se

artificieux, elle oppose une démarche véritablement artistique et revendique sa liberté de création. Comme les Romantiques noirs raillant la bourgeoisie de leur temps, elle assume son rôle de « Lady Purple prose » (une prose couleur pourpre qui n'est pas sans rappeler le gilet rouge de Gautier), en défiant à son tour une norme de style prude, sobre et soit-disant vertueuse. À la fois sensuelle et cérébrale, ironique et érudite, inventive et transgressive, la prose de Carter emprunte de fait largement aux écrivains romantiques et post-romantiques dont les démarches audacieuses et les recherches esthétiques innovantes lui ont permis de façonner sa propre écriture, stimulant ses réflexions et sa créativité, conformément à sa méthode de lecture créative exposée dans « Notes from the Front Line »³⁰.

De « The Loves of Lady Purple » (*Fireworks*) à « The Lady of the House of Love » (*The Bloody Chamber*) : l'héritage du Romantisme en rouge et noir, d'un recueil à l'autre

La posture de « dandy » au féminin adoptée par Carter doit beaucoup à Baudelaire et à Gautier : tout en revendiquant avec humour sa sensualité de femme « naturelle », elle adopte et met en œuvre le principe baudelairien formulé dans « L'Art romantique » visant à « transformer [sa] volupté en connaissance ». Elle s'inspire également de principes esthétiques tels que « le beau est toujours bizarre », un art poétique basé sur les analogies, le goût pour le choc des images et des registres, la surprise, l'humour noir et l'ironie, ainsi qu'une attitude non-conformiste résistant aux injonctions idéologiques et à la morale dominante, aux normes esthétiques, aux préjugés et aux discours convenus dans les milieux féministes qu'elle côtoie.

Gautier fustigeait une vision moraliste et utilitaire de la littérature, à l'instar de l'auteur des *Fleurs du mal*, des Décadents et des Surréalistes (Breton, Tzara, Carrington...) que Carter connaissait bien. Son premier recueil de nouvelles, *Fireworks* (1974), composé de récits fantastiques et semi-autobiographiques, est d'ailleurs placé sous le signe des feux d'artifice : à la fois art, technique, spectacle et effet. Dans le journal intime qu'elle tient au Japon (1969-1972), Carter fait amplement référence à Baudelaire et au dandysme comme posture de l'artiste par excellence, et elle cultive à son tour l'indépendance d'esprit, le non-conformisme et le goût de ses modèles pour l'artifice et la provocation³¹.

déclinent différemment selon les langues, les cultures, les traditions littéraires et les auteurs, que Carter connaissait bien comme lectrice érudite, traductrice et éditrice.

³⁰ Voir HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, *Angela Carter's translational poetics* et passim.

³¹ Edmund GORDON, *op. cit.*, p. 106.

Dans *Fireworks* elle fait même du motif floral l’emblème de sa « purple prose » (à la fois pourpre et fleurie) : on y trouve des fleurs empoisonnées, des fleurs cannibales dans les jungles hallucinées, des fleurs sexualisées, des fleurs surréalistes et des femmes-fleurs fatales, à partir d’un jeu de mots sur le titre, feu d’artifice, traduction de *hana bi*, fleur de feu en japonais. Le recueil va de l’émerveillement enfantin à la vue des feux d’artifice (« A Souvenir of Japan ») comme des fleurs dans le ciel nocturne jusqu’aux attentats terroristes de révolutionnaires nihilistes fascinés par les explosions et le spectacle sanglant du chaos (« Elegy for a Freelance »), en passant par « The Loves of Lady Purple », qui peut se lire comme une version préparatoire de « The Lady of the House of Love ».



© Photo Irina Iriser

<https://tornightfire.com/angela-carters-the-lady-of-the-house-of-love-is-the-vampire-story-to-end-all-vampire-stories/>

« The Loves of Lady Purple » raconte l’histoire d’une marionnette belle comme une fleur, qui s’anime et prend vie pour se venger cruellement de son marionnettiste, avant d’aller faire des ravages dans le bordel du coin. Le récit décline une palette de couleurs qui va du rose vif au rouge-noir, en passant par le rouge sang de ses victimes³². Lady Purple n’est pas sans rappeler l’Olympia de Hoffmann, dont le nom se retrouve aussi (tronqué) dans le titre du roman allégorico-surréaliste *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), lui aussi écrit au Japon. De façon plus cryptée, Lady Purple évoque les femmes vampires séduisantes et maléfiques des contes fantastiques de Gautier³³. Dans sa postface à *Fireworks* (1974), Carter

³² Voir HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE 2022.

³³ En 1970, Carter mentionne Drosselmeier (ou Drosselmeyer) dans ses notes (*The Nutcracker and the*

explique que la forme brève adoptée dans ces neuf récits doit beaucoup à son séjour japonais, de même qu'à la tradition des récits gothiques et à l'esthétique romantique. Elle précise que ces récits sont des contes (*tales*) qui ne recherchent pas l'illusion mimétique ou l'effet de réel mais au contraire adoptent un style délibérément « orné, non-naturel » comme ceux de Poe et de Hoffmann :

J'ai mis beaucoup de temps à comprendre pourquoi j'aimais Poe et Hoffman (sic) – les récits gothiques, les contes cruels, les histoires de terreur, les récits fantastiques qui puisent directement dans l'imaginaire et l'inconscient – les miroirs; le moi extériorisé; les châteaux abandonnés; les forêts hantées; les objets sexuels interdits. D'un point de vue formel, le conte diffère de la nouvelle dans la mesure où il ne prétend pas imiter la vie. ... Son style est souvent orné, artificiel... Son seul humour est l'humour noir. Il n'a qu'un seul objectif : provoquer le malaise. (ma traduction)³⁴

Si le nom de Gautier ne figure pas aux côtés de ceux de Poe et de Hoffmann, Carter s'en inspire pourtant jusqu'au pastiche, au point de faire de la figure du vampire au féminin une métaphore de la démarche vampirique de l'auteure vis-à-vis de ses sources.

Dès lors, à la suite du recueil de *Fireworks*, on peut considérer « The Lady of the House of Love » comme un texte charnière qui témoigne de l'intérêt de Carter pour le conte fantastique : d'une part, elle s'attache à la figure du vampire au féminin dans une pièce radiophonique intitulée « Vampirella » (1976), et d'autre part elle en propose une réécriture en prose, « The Lady of the House of Love », publiée dans *Iowa Review* en été/automne 1975, avant d'être insérée dans *The Bloody Chamber* en 1979³⁵. Lorsque Carter traduit les *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (ou *Contes de ma mère l'Oye*) en 1976, publié sous le titre *The Fairy Tales of Charles Perrault* en 1977, elle y trouve des contes d'avertissement utiles aux enfants comme aux adultes, à l'instar de « Barbe bleue » qui met en garde contre les dangers du mariage, ou « Le Petit Chaperon rouge » dénonçant les « loups doucereux » dans la moralité. Si la découverte des contes de Perrault l'éloigne de la doctrine de « l'Art pour l'Art », « The

Mouse King / Casse-Noisette et le roi des souris, 1816). Gautier avait fait de Hoffmann son maître et Baudelaire dit son admiration pour « Casse-noisette et le roi des souris » dans son essai sur le rire. Il est probable que, comme à son habitude, Carter fasse aussi référence à d'autres figures du même nom, comme Heinrich Hoffmann, auteur de *Struwwelpeter*, voire à l'inventeur du LSD, Albert Hoffmann, à la manière surréaliste. La thématique des objets et des jouets qui prennent vie se retrouve dans « The Loves of Lady Purple », la charge érotique en plus.

³⁴ « Though it took me a long time to realize why I liked them, I'd always been fond of Poe, and Hoffman [sic] – Gothic tales, cruel tales, tales of wonder, tales of terror, fabulous narratives that deal directly with the imagery of the unconscious – mirrors; the externalized self; forsaken castles; haunted forests; forbidden sexual objects. Formally, the tale differs from the short story in that it makes few pretences at the imitation of life. [...] Its style will tend to be ornate, unnatural [...] Its only humour is black humour. It retains a singular moral function – that of provoking unease ». Angela CARTER, *Fireworks : Nine profane pieces*, Londres, Quartet Books, 1974, p. 121-122.

³⁵ Voir Christopher FRAYLING, *op. cit.*, p. 20-21.

Lady of the House of Love » se donne à lire à la fois comme une réécriture de « La Belle au bois dormant » et un pastiche de Théophile Gautier.

Le vampire au féminin comme fil rouge (ou filet pourpre)

Les notes de travail sur *The Bloody Chamber and Other Short Stories* (Add MS 88899/1/34) mettent en évidence le rôle de « La Belle au bois dormant » dans l'élaboration de plusieurs variations sur le thème de la Belle endormie, rassemblées sous le titre « Thematic Variations: Vampira/La Belle au Bois Dormante » [sic]. On trouve déjà des échos du conte dans la nouvelle « The Loves of Lady Purple » (*Fireworks*, 1974) et dans le roman fantastique *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), où le héros mélancolique prénommé Désiderio rencontre au deuxième chapitre du livre (« The Mansion of Midnight ») une belle somnambule et lui fait l'amour, bien qu'elle n'en garde aucun souvenir. Mary Anne vit dans une demeure croulant sous les roses qui rappelle le château de « La Belle au bois dormant », ou plus exactement sa réécriture romantique collectée par les Grimm (« Dornröschen ») :

Celui qui avait réalisé ce jardin devait aimer les roses, mais celles-ci envahissaient désormais tout l'espace et constituaient des haies denses, menaçantes, qui lançaient des salves de parfum si entêtants que ma tête se mit bientôt à tourner. Les roses élevaient leurs tiges dentelées et bourgeonnantes jusqu'aux coupoles du toit, qui s'effondraient presque sous leur poids ; les roses, à force de croître, atteignaient la taille de jeunes chênes et formaient de véritables bosquets³⁶

Captive de sa condition « au seuil crépusculaire de la vie » (« She lived on the crepuscular threshold of life »³⁷), cette belle endormie fascinée par l'idée romantique de mourir d'amour va par un baiser nocturne fouetter le désir de Desiderio, qui pratiquera plus tard la nécrophilie sur son cadavre (à la manière de Romuald dans « La Morte amoureuse »), stimulé par une scène de baiser langoureux décomposée en plusieurs tableaux de plus en plus obscènes et macabres dans le peep-show de Mendoza.

Quelques années plus tard, comme l'indiquent ses notes de travail, Carter réalise une variation radiophonique du conte pour la BBC, intitulée « Vampirella » (1976). Cette fois-ci, elle s'efforce de retrouver la force évocatrice du conte oral transmis lors des veillées et la magie

³⁶ *Les machines à désir infernales du docteur Hoffman*, trad. Maxime Berrée, Paris, éditions inculc, 2018 : p. 70-71. « Whoever made the garden first must have loved roses but now the roses had quite overrun the garden and formed dense, forbidding hedges that sent out such an overpowering barrage of perfume that my head was soon swimming. Besides, roses sprayed out fanged, blossoming whips from cupolas which almost foundered under their weight; roses reared up in groves of sturdy standards now the size of young oaks ». Angela CARTER, *The infernal desire machines of Doctor Hoffman*, Harmondsworth, Penguin, 1982 [1972], p. 54.

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

des voix dans la nuit (Préface, *Come Unto These Yellow Sands*) en revisitant les codes du mélodrame, de la culture populaire et des héroïnes de fanzine avec humour et poésie³⁸. Puis elle poursuit ses expérimentations génériques dans une nouvelle fantastique à la manière de Gautier :

J'ai pris le script de Vampirella comme matériau brut pour écrire la nouvelle « The Lady of the House of Love ». C'était intéressant de voir ce qui pouvait marcher ou non dans la prose.³⁹ (ma traduction)

Dans ses notes préparatoires, l'auteure distingue clairement la version en prose de la version radiophonique en soulignant le changement de point de vue narratif (« 1st person ») et de thématique (« Change of emphasis : concentrate on erotic relation between Hero and Countess »). La nouvelle « The Lady of the House of Love » est même placée sous le patronage de Théophile Gautier avec une citation de « La Morte amoureuse » en exergue.

Pour rappel, le conte fantastique que Baudelaire considérait comme un chef d'œuvre absolu se présente sous la forme de la confession d'un vieux moine qui raconte comment, le jour de son ordination, le jeune homme naïf et innocent qu'il était a succombé au charme de Clarimonde, une belle et voluptueuse courtisane qu'il ramène à la vie par un baiser !: « je ne pus me refuser cette triste et suprême douceur de déposer un baiser sur les lèvres mortes de celle qui avait eu tout mon amour »⁴⁰. Leur amour étant plus fort que la mort, ce baiser permet à la belle de hanter ses nuits pour mener avec lui une vie de luxe et de plaisirs. Son confident, Frère Sérapion, est pourtant convaincu qu'il s'agit d'une « goule » qui se nourrit de son sang, ce qui semble corroboré par le souvenir d'un incident à l'occasion duquel le jeune homme se blesse le doigt.

Carter recopie le passage suivant de la nouvelle de Gautier en vue de sa propre « story version » :

Le sang partit aussitôt [*sic*] en filets *pourpres*, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairaient [*sic*], sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui

³⁸ Voir HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, « Conjuring the curse ».

³⁹ « I took the script of Vampirella as the raw material for a short story, "The Lady of the House of Love". It was interesting to see what would and would not work in terms of prose fiction. » Angela CARTER, *Come unto these yellow sands : Four radio plays*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1985, p. 62.

⁴⁰ Théophile GAUTIER, « La Morte amoureuse » (1836), dans *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Pierre LAUBRIET, « Collection de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2002, p. 523-552, 540.

avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité du singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté⁴¹.

C'est cet incident mêlant goût du sang et volupté qui convainc le moine de libérer son ami de l'emprise de la femme vampire et d'ouvrir la tombe où repose la belle endormie. L'eau bénite employée pour l'exorcisme la réduit aussitôt à un tas de cendre et d'os, provoquant le désespoir de celui qui l'aimait – et qu'elle aimait – et une nostalgie sans remède pour son amour perdu et son bonheur évanoui.

Carter revisite à son tour le conte de « La Belle au Bois dormant » à partir du conte fantastique et récit vampirique de Gautier, tout en ménageant quelques surprises. Si elle pastiche le lyrisme sensuel et macabre de Gautier, la femme fatale est ici une prédatrice malgré elle, mélancolique et romantique, captive de sa condition vampirique et de sa sombre destinée. Elle choisit en effet de mourir d'inanition plutôt que de sacrifier le jeune homme naïf, vierge et ignorant qui s'est égaré dans son château des Carpathes. Signe de son ascendance littéraire, elle parle français (avec un fort accent), et se laisse mourir d'amour quand le jeune cycliste anglais sans malice et sans imagination résiste à ses avances et lui donne un chaste baiser sur le front quand vient l'heure d'aller au lit. Les codes du conte romantique et l'érotisme flamboyant du récit de Gautier sont ainsi exorcisés de façon à la fois tendre, drôle et ironique sous l'action conjuguée du conte pour enfants et l'innocence toute *British* du héros qui échappe à son destin sans même le savoir, peut-être parce qu'il représente une modernité inculte et désenchantée. L'intrigue familière est déjouée par la faute d'un malentendu culturel qui oppose le jeune anglais ignorant à l'héroïne issue de la vieille Europe : obstinément rationnel et bien-pensant, peu sensible au charme vénéneux de la créature riche d'une immémoriale tradition d'histoires de vampires et de contes du temps passé, celle-ci en tombe amoureuse et lui laisse la vie sauve, provoquant sa propre mort et l'entrée dans l'Histoire (avec sa grande Hache, pour citer Georges Pérec).

La nouvelle de Carter se situe du côté de l'héroïne par la focalisation narrative mais aussi par l'adoption du style raffiné, imagé, évocateur et ouvragé propre au Romantisme noir (le sang, les roses, la sexualité, le vampirisme), jusqu'au clin d'œil à la « purple prose » voluptueuse si mal aimée et mal comprise de la critique anglo-américaine. Ainsi, la comtesse

⁴¹ *Ibid.*, p. 538. Ce passage est cité par Mario Praz dans *The Romantic Agony*, p. 219. Les notes et versions préparatoires des variations sur « La Belle au bois dormant » (pièce radiophonique et nouvelle) sont conservées à la British Library (Angela Carter Papers) : *Plays for Radio, Film and Television* (1976) (Add MS 88899/1/47-61) ; *The Curious Room 1* (Add MS 88899/1/47), et 'The Bloody Chamber and Other Short Stories' 2 (1975-1979) (Add MS 88899/1/34).

prédatrice est dotée d'une bouche obscène comme les roses au parfum entêtant qui se nourrissent des dépouilles des victimes enterrées à la hâte autour du château :

Ses immenses yeux sombres furent bien près de briser le cœur du garçon avec leur regard d'enfant perdu ; cependant, il fut troublé, presque repoussé, par sa bouche extraordinairement charnue, une bouche aux lèvres larges, pleines, proéminentes, et d'un *carmin presque violacé*, une bouche morbide. Et même – mais il écarta cette pensée aussitôt – une bouche de putain⁴². (je souligne)

Ce passage fait écho à la description de la courtisane Clarimonde chez Gautier, vêtue de sa robe « de velours nacarat », avec sa chevelure d'or, ses yeux d'un noir brillant, et ses dents qui « scintillaient dans son rouge sourire »⁴³. Lorsqu'elle meurt, « une rose blanche fanée » s'effeuille sur la table, et le jeune prêtre ne résiste pas aux attraits de cette dépouille séduisante comme « une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé »⁴⁴. Il baise les lèvres mortes et la ressuscite ainsi en vampire. Sa bouche « si vermeille autrefois, n'était plus teintée que d'un rose faible »⁴⁵, et elle ne retrouve ses couleurs qu'après avoir bu quelques gouttes du sang de son amant « avec un air d'indicible volupté »⁴⁶. Lorsque, à la fin du récit, le vieil abbé Sérapion ouvre la tombe de Clarimonde, seule « Une petite goutte brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée »⁴⁷ : à la vue de cette preuve de sa nature vampirique, le religieux s'empresse de l'asperger d'eau bénite et la réduit en cendres, au grand désespoir de son amant.

Le sang et les roses font ainsi écho à la « purple prose » de Carter, qui élabore une réflexion métafictionnelle sur la capacité des récits de vampire à se renouveler à travers le leitmotiv du chant d'oiseau. La nouvelle de Carter met aussi au jour, littéralement, l'illusion fictionnelle et l'irrésistible bric-à-brac gothico-romantique de Gautier, dont la présence est invoquée et « exorcisée » tout à la fois par la surdétermination des procédés d'écriture et des motifs du conte fantastique, ainsi que par la présence du jeune et vierge héros anglais qui précipite le dénouement inattendu. Lorsque celui-ci se réveille le lendemain matin après une nuit chaste et sans rêves, le monde étrange, terrible et merveilleux a perdu son charme et la lumière du soleil révèle le décor de carton-pâte du château de la vampiressa : « on voyait

⁴² Angela CARTER, « La dame de la maison d'amour » in *La compagnie des loups*, trad. Jacqueline Huet, Seuil, 1985, p. 182. « Whoever made the garden first must have loved roses but now the roses had quite overrun the garden and formed dense, forbidding hedges that sent out such an overpowering barrage of perfume that my head was soon swimming. Besides, roses sprayed out fanged, blossoming whips from cupolas which almost foundered under their weight; roses reared up in groves of sturdy standards now the size of young oaks ». Angela CARTER, *The infernal desire machines of Doctor Hoffman*, Harmondsworth, Penguin, 1982 [1972], p. 54.

⁴³ Les deux citations, Th. GAUTIER, p. 528.

⁴⁴ Les deux citations, *ibid.*, p. 538.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 543.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 548.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 552.

désormais combien tout cela était précaire, mince, et bon marché le satin, le catafalque non point d'ébène mais du papier peint en noir et tendu sur un cadre de bois comme au théâtre.»⁴⁸ Et pourtant, la rose rouge pleine de dents que la jeune femme lui a donné avant de mourir, « la rose sombre, la rose armée de crocs que j'ai cueillie entre mes cuisses comme une fleur posée sur une tombe »⁴⁹ va continuer à vivre, plus sanglante, obscène et macabre que jamais dans les tranchées de la première guerre mondiale. Sans doute Carter songe-t-elle ici à sa propre démarche qui consiste à « vampiriser » les œuvres de ses prédécesseurs conformément à la fameuse image du « vin nouveau dans les vieilles bouteilles » pour décrire sa démarche de lecture créative⁵⁰.

Même si *The Bloody Chamber* peut se lire comme un adieu aux séductions du conte d'artiste incarné par Gautier, l'héritage romantique offre une leçon de lecture que Carter destine à ses lectrices trop pressées : il leur apprend à lire en toute liberté et à penser par elles-mêmes, loin des diktats et des idées reçues, tout en goûtant à la magie du verbe et au charme des vieux récits, par le souvenir des traditions littéraires européennes qui s'entrelacent dans son écriture. Malgré le rejet de « l'Art pour l'Art » formulé dans *The Sadeian Woman*, publié comme un contre-point théorique à *The Bloody Chamber*, la « purple prose » de Carter montre bien que l'auteure n'a pas mis pour autant un terme à son goût pour le sang, les larmes, la volupté, et la beauté ambiguë des roses, chargée d'échos et saturée du sang nourricier de la mémoire littéraire.

Carter a toujours revendiqué une démarche véritablement *artistique* et pris modèle sur des écrivains connus pour avoir prôné le goût du Beau, tout en engageant un dialogue complexe avec cet héritage à travers une lecture sensuelle et palimpseste des textes comme clé de l'éducation intellectuelle et de l'émancipation véritable. La veine du conte d'artiste ne cessera d'infuser dans son œuvre littéraire, qui garde la trace de ses étreintes avec les écrivains-dandys qu'elle a « embrassés » avec volupté et à partir desquels elle a façonné son propre style. Contrairement à Poe, Baudelaire ou Hoffmann, Gautier reste une source cryptée dans son

⁴⁸ Angela CARTER, « La dame de la maison d'amour » in *La compagnie des loups*, trad. Jacqueline Huet, Seuil, 1985, p. 190. « Whoever made the garden first must have loved roses but now the roses had quite overrun the garden and formed dense, forbidding hedges that sent out such an overpowering barrage of perfume that my head was soon swimming. Besides, roses sprayed out fanged, blossoming whips from cupolas which almost foundered under their weight; roses reared up in groves of sturdy standards now the size of young oaks ». Angela CARTER, *The infernal desire machines of Doctor Hoffman*, Harmondsworth, Penguin, 1982 [1972], p. 54.

⁴⁹ Angela CARTER, « La dame de la maison d'amour » in *La compagnie des loups*, trad. Jacqueline Huet, Seuil, 1985, p. 191. « the dark, fanged rose I plucked from between my thighs. » CARTER, *The bloody chamber*, *op cit.*, Ibid., p. 107.

⁵⁰ Dans son introduction à *The Curious Room*, Susannah Clapp signale que Carter envisageait de tourner un film avec Neil Jordan sur *Vampirella*. Les expérimentations esthétiques, formelles, génériques et médiatiques de Carter n'ont donc été interrompues que par son décès prématuré.

œuvre, comme un secret ou une énigme à lire entre les lignes : seule une lecture attentive, patiente, érudite et amoureuse permet de la mettre au jour et de la faire revivre d'entre les morts. On trouve d'ailleurs une manière d'aphorisme à la source du récit dans les notes préparatoires à *The Infernal Desire Machines of Dr. Hoffman* :

Short story

Sleeping Beauty [...] awakened by the kiss of death

[...] literature is the exquisite corpse of language⁵¹

Cette esquisse de la nouvelle à venir, qui prend différentes formes au fil des expérimentations génériques et esthétiques de l'auteure, fait de la Belle endormie vampirique une figure de la création littéraire comme « cadavre exquis de la langue » réanimé par les lecteurs par la grâce du baiser de la lecture amoureuse.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), dans *Œuvres complètes*, éd. Claude PICHOS, vol. 1, « Collection de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975, p. 1-178.

—, *Journaux intimes; Fusées; Mon coeur mis à nu* (1897), « Collection de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1975, p. 647-710.

—, *The painter of modern life and other essays*, trad. & éd. Jonathan MAYNE, Londres, Phaidon Press, 1964.

CARTER Angela, « The lady of the house of love » (1975), dans *The bloody chamber and other stories*, Londres, Penguin, 1979, p. 93-108.

—, « La dame de la maison d'amour » (1975), dans *La compagnie des loups*, trad. Jacqueline Huet, Paris, Seuil, 1985, p. 171-192.

—, « Vampirella » (1976), dans *Come unto these yellow sands*, 1985, p. 83-116.

—, « Notes from the front line » (1983), dans *Shaking a leg* (1998), p. 36-43.

—, « The better to eat you with » (1976), dans *Shaking a leg* (1998), p. 451-455.

⁵¹ Angela CARTER, *Journal 1969–1970* (Journal Japan years), Add MS 88899/1/93–94, Angela Carter Papers, The British Library.

« Nouvelle

La Belle au bois dormant ... réveillée par le baiser de la mort

... la littérature est le cadavre exquis de la langue » (ma traduction).

- , *Fireworks: Nine profane pieces*, Londres, Quartet Books, 1974.
- , *The Sadeian woman: An exercise in cultural history*, Londres, Victor Gollancz, 1979.
- , *Black Venus's tale*, avec des gravures sur bois de Philip SUTTON, Londres, Next Editions / Faber & Faber, 1980.
- , « Black Venus », dans *Black Venus*, Londres, Chatto & Windus, 1985, p. 121–139.
- , *The infernal desire machines of Doctor Hoffman* (1972), Harmondsworth, Penguin, 1982.
- , *Les machines à désir infernales du docteur Hoffman*, trad. Maxime Berrée, Paris, éditions inculte, 2018.
- , *The curious room: Plays, film scripts and opera*, Londres, Chatto & Windus, 1996.
- , *Come unto these yellow sands: Four radio plays*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1985.
- , *The bloody chamber and other short stories, pt. 2, 1975–1977*, Add MS 88899/1/34, Angela Carter Papers, The British Library.
- , *Journal 1966*, Add MS 88899/1/91, Angela Carter Papers, The British Library.
- , *Journal 1969–1970* (Journal Japan years), Add MS 88899/1/93–94, Angela Carter Papers, The British Library.
- , *The Curious Room I*, Add MS 88899/1/47, Angela Carter Papers, The British Library.
- , *La Compagnie des loups*, trad. Jacqueline HUET, Paris, Seuil, 1985.
- CARTER Angela & PERRAULT Charles, *The fairy tales of Charles Perrault*, trad. CARTER, illustré par Martin WARE, Londres, Victor Gollancz, 1977.
- EVANS Kim. Interview avec CARTER, dans *Angela Carter's "Curious Room"*, Omnibus, dir. Kim EVANS, BBC2, 15 septembre 1992.
- DE NERVAL, Gérard. *Poésies*, Paris, Le Livre de Poche, 1964.
- , *Selected Writings*, trad. Geoffrey Wagner, Londres, Panther, 1968.
- GAUTIER Théophile, « La Morte amoureuse » (1836), dans *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de Pierre LAUBRIET, « Collection de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2002, p. 523-552.
- , *My fantoms*, sélectionnés et traduits par Richard HOLMES suivi d'une postface, avec des dessins de David FERRIS, Londres, Quartet Books, 1976..
- GRIMM Brüder, « Dornröschen », dans *Kinder- und Hausmärchen* (1857), éd. Heinz Rölleke, Band 1, Märchen Nr. 1-86, Stuttgart, Philipp Reclam, 2010 (1980), p. 257-260.
- HAFFENDEN John, Interview avec CARTER, dans *Novelists in Interview*, Londres, Methuen, 1985, p. 76-96.

HARTLEY Anthony, intr. & éd., *The Penguin Book of French Verse*, vol. 3: *The Nineteenth Century*, Harmondsworth, Penguin, (1957) 1968.

PERRAULT Charles, *Contes*, éd. Jean-Pierre COLLINET, « Folio Classique », Paris, Gallimard, 1981.

Ouvrages critiques

BRISTOW Joseph & BROUGHTON Trev (éd.), *The infernal desires of Angela Carter: Fiction, femininity, feminism*, Londres, Longman, 1997.

BRITZOLAKIS Christina, « Angela Carter's fetishism », *Textual Practice*, vol. 9, 1995, repr. dans BRISTOW & BROUGHTON (1997), p. 43-58.

DUGDALE John, « What we owe to Angela Carter »

(www.theguardian.com/books/booksblog/2017/feb/16/from-fifty-shades-to-buffy-what-we-owe-to-angela-carter), consulté le 22 juin 2021.

FRAYLING Christopher, *Inside the bloody chamber: On Angela Carter, the gothic, and other weird tales*, Londres, Oberon Books, 2015.

—, *The Vampyre: Lord Ruthven to Count Dracula*, Londres, Gollancz, 1978.

GORDON Edmund, *The invention of Angela Carter: A biography*, Londres, Chatto & Windus, 2016.

HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE Martine, « “But marriage itself is no party”: Angela Carter's translation of Charles Perrault's *La Belle au bois dormant* », *Marvels & Tales*, vol. 24, n° 1, 2010, p. 131-151.

—, « Conjuring the curse of repetition or sleeping beauty revamped: Angela Carter's *Vampirella* and “The Lady of the House of Love” », dans Martine HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE and Véronique DASEN (éd.), *Des Fata aux fées: regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, Lausanne, Etudes de Lettres, 2011, p. 333-354.

—, *Reading, translating, rewriting: Angela Carter's translational poetics*, Detroit, Wayne State UP, 2013.

—, « Angela Carter's *objets trouvés* in translation: From Baudelaire to *Black Venus* », dans Marie MULVEY-ROBERTS (éd.), *The arts of Angela Carter: A cabinet of curiosities*, Manchester UP, 2019, p. 98–126.

—, « Carter's “furious laughter”: Baudelaire, Breton, Beckett », dans Jennifer GUSTAR, Sarah GAMBLE & Caleb SIVYER (éd.), *Ludics and laughter as feminist aesthetic: Angela Carter at play*, Sussex UP, 2021, p. 31-55.

—, « “Morning glories of the night”: Angela Carter’s translational poetics in *Fireworks* », dans Natsumi IKOMA & Charlotte CROFTS (éd.), *Contemporary women’s writing*, Oxford UP, Vol. 16, Issue 2, July 2022, p. 135-152.

MUNFORD Rebecca, *Decadent daughters and monstrous mothers: Angela Carter and European Gothic*, Manchester UP, 2013.

PRAZ Mario, *The romantic agony*, Londres, Fontana, 1956.

RAYMOND Marcel, *From Baudelaire to Surrealism*, traducteur non précisé, Londres, Peter Owen, 1957.

READ Herbert, *Surrealism*, New York, Praeger Publ., 1971.

SCEATS Sarah, « Oral sex: Vampiric transgression and the writing of Angela Carter », *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol. 20, n° 1, 2001, p. 107-121.

TONKIN Maggie, *Angela Carter and decadence: Critical fictions / fictional critiques*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

WISKER Gina, « Revenge of the living doll: Angela Carter’s horror writing », dans BRISTOW & BROUGHTON (1997), p. 116-131.