

Les “ procédés de distanciation ” : une rupture nécessaire à la fiction brève d’horreur

Florence Casulli

► **To cite this version:**

Florence Casulli. Les “ procédés de distanciation ” : une rupture nécessaire à la fiction brève d’horreur. Cahiers du Centre interdisciplinaire de recherches en histoire, lettres et langues, Paris; Budapest; Torino: l’Harmattan; Angers: Éd. de l’UCO-Université catholique de l’Ouest, 2018, 43, Non spécifié. hal-02616232

HAL Id: hal-02616232

<https://hal.univ-angers.fr/hal-02616232>

Submitted on 24 May 2020

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

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

Les « procédés de distanciation » : une rupture nécessaire à la fiction brève d'horreur.

CASULLI Florence
Cirpall, Université d'Angers.

Summary:

As many specialists have shown, the haunting quality of the short-story is to be found in its literary genre itself : not only does it frighten the reader but it may also haunt him after the reading process. The form of the short story is indeed powerful as it is a suggestive form of literature but it can also be powerful when it comes to its fictional genre. One of the favorite fictional genres amongst short-stories' writers seems to be the gothic one and this paper aims at demonstrating that a break from this kind of fiction is needed in order to help the reader to fully appreciate his reading. Focusing on Edgar Allan Poe and Roald Dahl's short-stories, this article will first attempt to give a definition of the gothic genre in order to better situate our readers. Then, the second part of this study will endeavor to show that although it may not seem initially obvious, the works of the two authors under study share not only one but many characteristics, especially gothic ones. Finally, the present study will try to demonstrate that authors need to use some « procédés de distanciation » (according to Vincent Jouve's terms) in order to encourage the reader to take a critical distance from the fiction and remind him that what he is reading is just fiction.

Dans son ouvrage consacré au genre de la nouvelle intitulé *I am your Brother* (2013), Charles E. May reprend l'idée de Barry Pain selon laquelle le format court d'un tel genre confère quelque chose de particulier à la nouvelle, une sorte d'intensité presque introuvable dans un roman : « une qualité étrange, obsédante et suggestive »¹. De la même manière, Michelle Ryan-Sautour souligne que « la nouvelle est de longue date le genre privilégié des récits de spectres et des récits hantés : histoires de fantômes, contes folkloriques, contes de fées ou légendes. Le récit court semble en effet un lieu de prédilection pour exprimer le surnaturel »². Ainsi, bien que cette dimension spectrale domine surtout la forme de la nouvelle, elle est également évidente grâce aux termes abordés par les auteurs et leur habileté à effrayer le lecteur. La nouvelle pourrait donc s'apparenter à un genre d'horreur capable, de par sa forme et son fond, de hanter le lecteur bien longtemps après sa lecture.

De tels récits pourraient alors être traumatisants pour le lecteur et pourraient même brouiller les pistes entre fiction et réalité. Afin d'éviter de telles situations, les auteurs utilisent fréquemment ce que Vincent Jouve appelle des « procédés de distanciation »³. Il s'agit plus précisément de stratégies auctoriales mettant en évidence l'énonciation et interrompant le processus naturel d'identification afin de rappeler au lecteur qu'il a choisi de participer au « jeu de la lecture » selon le terme de Michel Picard dans *La Lecture comme Jeu* (1986). Cette rupture dans la fiction semble alors nécessaire pour que le lecteur garde une distance rationnelle par rapport au texte et puisse prendre plaisir dans sa lecture.

Les textes d'Edgar Allan Poe semblent parfaitement illustrer ces propos. Obsédants, ces textes ont hanté et continuent de hanter de nombreux lecteurs tout en leur rappelant, systématiquement mais implicitement, le rôle qu'ils ont choisi de jouer : celui d'un lecteur, ayant signé un « contrat de lecture » et ayant ainsi pris le parti de croire en la fiction comme le souligne encore une fois Michel Picard dans son ouvrage. Les textes de Poe étudiés dans cet article seront « Le portrait ovale » et « Le chat noir ». Dans la même veine, les nouvelles de Roald Dahl semblent également se prêter à cette analyse : souvent macabres et « étrangement inquiétants »⁴, ces textes mettent eux aussi l'accent sur l'énonciation pour permettre au lecteur de rompre avec la fiction et revenir à la réalité. Les textes de Dahl étudiés pour cette analyse seront « La logeuse » et « William and Mary »⁵.

Le Gothique : un genre en rupture

En plus d'écrire des nouvelles, genre littéraire déjà prégnant d'une certaine intensité, Edgar Allan Poe et Roald Dahl (qui semblent pourtant être des auteurs que tout oppose), utilisent tous les deux le même genre fictionnel dans leurs récits brefs : le gothique. Il est désormais indéniable que Poe soit considéré comme un auteur gothique mais l'un des desseins de cet article est de démontrer que, bien que Dahl ne fût jamais étudié comme tel, il peut cependant être qualifié d'auteur Néo-Gothique. En effet, son œuvre en général (même ses livres pour enfants) présente plusieurs caractéristiques gothiques et cette théorie peut être validée lorsque l'on sait que « dans les années 1960, les fictions gothiques ont recommencé à éclore, un nouvel essor comparable à celui qui avait commencé à la fin du 18^{ème} siècle jusqu'à la moitié du 19^{ème} »⁶.

Le gothique correspond à une étiquette historique, un genre daté : c'est un terme spécifique par lequel

on désigne le roman britannique de terreur qui a connu ses heures de gloire à la fin du 18^{ème} siècle jusqu'aux années 1830 à peu près. Le genre gothique en littérature est apparu lors du siècle des Lumières, qui était selon Alison Milbank dans son article intitulé « Gothic Fiction Tells Us the Truth about our Divided Nature » (2011), un siècle durant lequel la religion en particulier fut très largement remise en question. En effet, toutes les certitudes de cette époque envers la religion se sont vu questionnées et les auteurs gothiques ont alors « tenté de représenter ce dramatique recul des pratiques chrétiennes et de ses institutions oppressives »⁷. Le gothique se signale alors par sa volonté transgressive et excessive que tolère mal un siècle imbu de décence, de retenue, de moralisme et de raison. Ce genre représente, apparemment au moins, la face sombre de l'âge des lumières et s'est souvent vu associé à ce qu'il est convenu d'appeler de la « para-littérature » (car ce genre était considéré comme vulgaire et sensationnel).

L'adjectif « Gothique » fait tout d'abord son apparition en Italie au 15^{ème} siècle, au sens de « rustique, grossier ». C'est un terme méprisant qui exprime le dédain de la société cultivée de la Renaissance envers le Moyen-Age. Au 17^{ème} siècle, lorsque que l'on applique ce terme à l'architecture, c'est toujours avec le sens de « barbare, irrégulier » pour recouvrir ce qui n'entre pas dans les divers ordres classiques, et qui résiste à la rationalité. Dans la première moitié du 18^{ème}, devient gothique ce qui est démodé et dédaigné par les gens de bonne compagnie. Il n'est donc pas surprenant de voir ce terme appliqué à d'autres domaines que l'architecture dans un sens péjoratif, comme la littérature.

En tant que genre fictionnel, le gothique naît dans la deuxième moitié du 18^{ème} siècle comme une intervention consciente dans un débat antérieur entre la littérature d'imagination et la littérature réaliste. C'est un genre nouveau, en rupture avec le réalisme dans lequel des rêves, et des délires en dehors de la vie prennent forme et où l'imagination conquiert tous ses droits. Le genre gothique rompt ainsi avec le classicisme, délaisse les lumières de la raison pour explorer les méandres de l'obscur. La littérature gothique s'intéresse alors à des incertitudes et plus précisément « aux incertitudes et aux horreurs qui se cachent dans notre propre psyché »⁸. En d'autres termes, l'esprit humain, l'inconscient et toute autre notion psychologique sont devenus des sujets littéraires en vogue et ont été largement explorés par le genre gothique dès la fin du 18^{ème} siècle jusqu'à la moitié du 19^{ème} siècle.

Les caractéristiques gothiques et néo-gothiques des récits de Poe et Dahl

Dans *Le roman noir anglais dit « gothique »* (2000), Max Duperray reprend la définition du gothique donnée par Robert D. Hume qui distinguait quelques caractéristiques majeures du genre, à un niveau descriptif, qu'il est possible de reprendre provisoirement⁹. Tout d'abord un décor type du genre est à souligner: on y retrouve des paysages sauvages, des châteaux ou abbayes en ruine, une ambiance nocturne et inquiétante etc... Ensuite, l'intrigue doit présenter une « histoire transgressive par rapport à une norme que le texte fournit sous la forme de personnages normatifs menacés »¹⁰. Le genre gothique fournit ainsi des « héros transgresseurs qui occupent le centre de la scène »¹¹ (le méchant ou scélérat qui n'est jamais tout à fait monolithique). Enfin l'une des caractéristiques les plus importantes du genre est cette constante « confusion du bien et du mal »¹². Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans les récits brefs d'Edgar Allan Poe et de manière plus surprenante dans les nouvelles pour adultes de Roald Dahl. Cependant, de toutes ces caractéristiques, seulement deux seront étudiées dans cet article : les décors et atmosphères gothiques et la confusion du bien et du mal.

« Le Portrait Ovale » de Poe raconte l'histoire d'un homme blessé qui se retrouve, la nuit, dans un « château [...] abandonné [dont] la décoration était riche, mais antique et délabrée »¹³, décor donc indéniablement gothique. C'est dans ce décor que le héros va découvrir le portrait d'une jeune femme, portrait qui va le hanter durant tout son séjour. Le jeune homme décide alors de lire la notice que le peintre a laissée; cette notice va alors lui révéler qu'en peignant, le peintre, trop passionné par sa peinture, a laissé mourir sa femme car il n'a pas quitté sa toile des yeux avant de la terminer.

« Le chat noir » raconte l'histoire d'un homme, lui aussi hanté mais cette fois-ci, par un chat noir. Effrayé, le narrateur décide alors de le tuer car il ne le supporte plus mais l'homme finira par tuer sa femme par inadvertance. Dans cette nouvelle le décor n'est pas forcément gothique (à part dans la scène finale, scène la plus émotionnellement chargée, qui se déroule dans « la cave du vieux bâtiment que notre pauvreté nous obligeait à habiter »¹⁴). C'est surtout l'atmosphère qui s'avère fortement marquée par le genre. L'action de toute la nouvelle se déroule effectivement la nuit et la maison du narrateur devient véritablement inquiétante par cette présence cauchemardesque du chat qui hante le narrateur.

« La Logeuse » de Roald Dahl est l'histoire de Billy Weaver qui se rend dans une chambre d'hôte pour un séjour professionnel. Lors de son arrivée, le jeune homme fait la rencontre d'une logeuse inquiétante, dont on découvre à la fin qu'elle tue ses clients et les empaille par la suite pour les garder auprès d'elle. Dans ce

récit, l'action se déroule également la nuit mais cette fois, dans une maison d'hôte décorée de « chrysanthèmes »¹⁵, fleurs généralement déposées dans les cimetières, et dont les chambres se trouvent « dans la pénombre »¹⁶. Le tout est éclairé seulement par « un feu de cheminé »¹⁷. L'ambiance de cette nouvelle est donc plus que macabre et souligne alors une nouvelle fois l'intérêt de l'auteur pour les atmosphères dérangeantes du genre gothique.

Dans « William and Mary », William, atteint d'un cancer, meurt mais son corps se fait ensuite démembré par un chirurgien qui souhaitait garder son cerveau en vie ainsi que l'un de ses yeux, rattaché par le nerf optique au cerveau. William n'est donc pas complètement mort puisque son cerveau reste vivant et qu'il peut alors tout voir et tout comprendre. Le fait que la chambre d'hôpital dans laquelle se trouve William soit simplement décrite comme « lugubre »¹⁸ suffit à suggérer, là encore, une atmosphère gothique. En somme, les atmosphères de toutes les nouvelles de Roald Dahl sont inévitablement gothiques car elles semblent inquiétantes et angoissantes et le lecteur peut d'ores et déjà se sentir effrayé en les découvrant.

Pour ce qui est de la confusion entre le bien et le mal, elle est évidente dans tous les récits de Poe et de Dahl également. Comme le souligne Benjamin F. Fisher dans *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe* (2008) ; « les récits de Poe sont peuplés de personnages aux émotions fragiles et l'auteur tend à créer une terreur ancrée dans l'âme »¹⁹. L'un des personnages les plus dérangés de Poe est sans doute le narrateur du « Chat Noir ». En plus d'être alcoolique, ce dernier devient tellement hanté par un simple chat qu'il n'en dort plus la nuit et devient complètement fou : « Des mauvaises pensées devinrent mes seules intimes, - les plus sombres et les plus mauvaises de toutes pensées. La tristesse de mon humeur habituelle changeante s'accrut jusqu'à la haine de toutes choses et de toute humanité [...] »²⁰.

De la même manière, Roald Dahl semble intéressé par la psychologie dérangée de l'être humain et son biographe, Donald Sturrock qualifie ses nouvelles de « terrifiantes »²¹ car « elles explorent les vices et les folies humaines »²². Dans « La logeuse », la logeuse semble inoffensive mais est instable psychologiquement. Le lecteur ne sait pas forcément sur quel pied danser lorsqu'il a affaire à ce personnage: d'un côté, son apparence inoffensive est soulignée plusieurs fois par Billy: « après tout elle semblait inoffensive - il n'y avait aucun doute à ce sujet- mais elle avait aussi manifestement une âme agréable et généreuse »²³ et d'un autre, cette insistance peut rendre le lecteur dubitatif: est-elle vraiment si inoffensive que cela ? Plusieurs indices viennent alerter le lecteur sur cette double nature. Par exemple, lorsque Billy arrive dans la maison d'hôtes, il se dirigeait jusque-là vers un autre hôtel appelé *La cloche et le Dragon*. Le nom de l'hôtel est ironique et porteur de sens comme le souligne Jacques Sohier dans son article dédié à la nouvelle et intitulé « Metamorphoses of the Uncanny in the short-story 'The LandLady' by Roald Dahl » (2011). En effet, bien qu'il finisse par aller chez la logeuse anonyme, le nom de l'hôtel peut littéralement fonctionner comme un indicateur, un avertissement sur la nature quelque peu monstrueuse de cette femme: Billy arrive, sonne *une cloche* et le *dragon* qui accompagne cette cloche dans le nom de l'hôtel apparaît: il s'agit de la logeuse elle-même.

Les procédés de distanciation : une rupture nécessaire

Les histoires brèves racontées par les deux auteurs sont donc teintées d'une aura gothique et ce genre est destiné à perturber les lecteurs en explorant l'obscur et l'inconnu de l'esprit humain. Un tel genre dans un tel format pourrait alors être très, voire trop, prenant pour le lecteur qui n'arriverait pas à se détacher du texte. Le lecteur est en effet, comme l'héroïne du genre gothique, captif de l'illusion, mais un captif volontaire qui attend l'intervention de l'auteur pour expliquer ce qui lui a paru inquiétant ou invraisemblable. Les auteurs doivent donc essayer de rappeler au lecteur le rôle qu'il occupe : celui d'un simple lecteur. Pour se faire, ils vont utiliser ce que Vincent Jouve appelle des « Procédés de distanciation »²⁴. Comme il a été mentionné dans l'introduction, il s'agit en fait des stratégies utilisées par les auteurs pour encourager le lecteur à prendre une distance critique par rapport au texte et ainsi lui rappeler qu'il n'est en train de lire qu'une fiction. Ces techniques vont alors casser l'illusion produite par la fiction et rendre le lecteur conscient des mécanismes littéraires en jeu sous ses yeux. Ces procédés de distanciation incluent par exemple les titres de chapitres rhématiques, c'est-à-dire désignant le texte en tant que tel (la table des matières des *Misérables* en offre plusieurs exemples comme « chapitre où l'on s'adore » ou « deux portraits complétés »). Ils incluent également la parodie ou l'intertextualité explicite (c'est-à-dire des références culturelles ou des allusions appuyées²⁵).

Poe et Dahl, eux, s'appuient essentiellement sur d'autres procédés de distanciation. Chez Poe, il s'agira surtout de tout ce qui met en évidence la situation d'énonciation. Le procédé de distanciation le plus efficace que l'auteur utilise est son insistance à s'adresser au lecteur directement. Dans « Le Chat noir », l'auteur rappelle effectivement au lecteur qu'il n'est qu'un lecteur : « le lecteur se rappellera sans doute que cette marque, quoique grande, était primitivement indéfinie dans sa forme »²⁶ et il s'adresse directement à lui : « vous dire mes

pensées, ce serait folie »²⁷. L'auteur essaie aussi de créer une distance entre son texte et son lecteur en rappelant à ce dernier la réalité textuelle de l'histoire. Par exemple, la surexploitation des tirets dans « Le Chat noir » ou l'utilisation de lettres capitales (« esprit de PERVERSITE »²⁸) sont des procédés typographiques qui font inévitablement prendre conscience au lecteur que le texte n'est rien d'autre qu'un texte écrit sur du papier :

Ah ! qu'au moins Dieu me protège et me délivre des griffes de l'Achidémon ! – A peine l'écho de mes coups était-il tombé dans le silence, qu'une voix me répondit du fond de la tombe ! – une plainte, d'abord voilée et entrecoupée, comme le sanglotement d'un enfant, puis bientôt, s'enflant en un cri prolongé, sonore et continu, tout à fait anormal et antihumain, - un hurlement, - un glapisement, moitié horreur et moitié triomphe, - comme il en peut monter seulement de l'Enfer, - affreuse harmonie jaillissant à la fois de la gorge des damnés dans leurs tortures, et des démons exultant dans la damnation !²⁹

En plus de ce procédé, Poe n'hésite pas à utiliser ce qu'on appelle la métafiction. Selon Patricia Waugh dans *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) : « la métafiction est un terme attribué à une œuvre de fiction qui consciemment et systématiquement attire l'attention sur son statut d'artéfact dans le but de se poser des questions sur la relation entre fiction/réalité »³⁰. Dans ces deux nouvelles, Poe joue avec la métafiction et met en lumière le texte comme un récit créé de toute pièce qui demande simplement à être cru ou pas. Ainsi, le narrateur du « Chat noir » insiste sur ce point et commence son récit par « Relativement à la très étrange et pourtant très familière histoire que je vais coucher par écrit, je n'attends ni ne sollicite la créance »³¹. De ce fait, Poe propose ici une fiction mais il laisse au lecteur le choix d'y croire ou pas. Dans « Le portrait ovale », Poe intègre un autre élément métatextuel qui est également considéré comme un procédé de distanciation: la mise en abyme d'un récit dans un autre. En effet, le personnage du récit se retrouve à un moment donné en train de lire « le volume qui contenait l'analyse des tableaux et leur histoire »³². Cette mise en abyme de l'objet-livre comme objet de fiction rappelle une nouvelle fois la situation d'énonciation et permet alors au lecteur de garder une distance critique par rapport au texte car il se retrouve dans la même situation que le protagoniste de l'histoire qui lit simplement un livre.

En ce qui concerne Dahl, l'auteur utilise également de nombreux procédés de distanciation visant à avertir le lecteur. Comme Poe, Dahl aime jouer avec les procédés typographiques et la mise en abyme de récits dans d'autres récits: c'est le cas de « William and Mary », nouvelle dans laquelle le lecteur lit la lettre que William a écrit à Mary avant de mourir. Le lecteur se retrouve donc face à un personnage ayant le même rôle que lui ; celui d'un lecteur lisant exactement la même chose que lui. Cependant, le procédé de distanciation que Dahl favorise est le jeu sur l'onomastique c'est-à-dire l'étude des noms propres. L'onomastique peut en effet favoriser la distance critique du lecteur envers un texte car « il est souvent difficile d'ignorer les clin d'œil de l'auteur destinés au lecteur sur tel ou tel nom de personnage »³³. Dahl aime attirer l'attention sur la valeur symbolique du nom de ses personnages et cela permet au lecteur de se rendre compte que ce qu'il est en train de lire a été créé de toute pièce par l'auteur. Dans « La logeuse » par exemple, le nom du protagoniste est Billy Weaver. Weaver vient du verbe anglais « to weave » qui signifie « tisser ». Un weaver est donc un tisserand et ce nom évoque alors un métier qui rappelle inévitablement la situation dans laquelle Billy va se retrouver: Billy va être tué, éviscéré, dépouillé puis recousu, retissé (à la manière d'un tisserand) par la logeuse qui a pour passe-temps de tuer ses clients et pratiquer la taxidermie sur eux. Dans « William and Mary », le jeu sur l'onomastique permet une nouvelle fois au lecteur de prendre une distance critique car le nom du couple évoque, ironiquement encore, la situation dans laquelle William se trouve à la fin de la nouvelle. Leur nom est Pearl. Difficile dans ce cas-là de ne pas voir le clin d'œil que Dahl adresse à ses lecteurs: le mot « pearl » en anglais signifie « perle » et il est ici très porteur de sens. En effet, durant toute la nouvelle le lecteur se rend compte que Mary a été une épouse modèle malgré l'attitude hautaine de son mari qui l'oppressait. A la fin de la nouvelle cependant, l'épouse prend l'avantage sur son mari qui n'est plus qu'un cerveau et un œil et lui fait comprendre qu'elle est désormais plus forte que lui. Cette nouvelle est tout simplement l'histoire d'une femme prenant sa revanche sur son mari et le nom des personnages, qui évoque un objet utilisé dans la fabrication de bijoux, est donc révélateur car William va dorénavant devenir le bijou de sa femme qui pourra alors en faire ce qu'elle veut: « Parce qu'à partir de maintenant mon chat, tu feras exactement tout ce que Mary te dira te faire, compris ? »³⁴.

Les auteurs utilisent donc des procédés plus ou moins explicites visant à casser l'illusion de la fiction et faire prendre conscience au lecteur qu'il ne s'agit que d'une fiction et qu'il ne faut pas être trop émotionnellement impliqué dans de tels textes.

Pour conclure, le gothique apparaît comme un genre transgressif qui rompt avec l'esprit des lumières pour explorer l'esprit humain, un esprit difficile à cerner car fait de contradictions. Ce genre a donc connu un succès certain au 18^{ème} siècle et continue à attirer les lecteurs car ces derniers se sentent touchés par cette facette du genre³⁵. Les récits de Poe et de Dahl peuvent ainsi être qualifiés de gothiques (et néo-gothiques dans le cas de Dahl car ils ont été publiés dans les années 1960 lors d'un renouveau du genre) car ils exposent des lieux et des personnages représentatifs d'un tel genre fictionnel et ils représentent parfaitement les contradictions de la psyché humaine. Le genre gothique en littérature nécessite alors une rupture dans la fiction pour permettre au lecteur de souffler un peu lors d'une lecture entraînant et bouleversante et les auteurs en sont conscients. Bien sûr, leur dessein premier est de favoriser l'investissement du lecteur mais ils doivent également le freiner pour que ce dernier ne brouille pas les pistes entre fiction et réalité et pour qu'il puisse ainsi savourer la lecture. Le genre gothique, le genre de terreur par excellence nécessite donc cette rupture dans la mesure où, un lecteur, trop émotionnellement impliqué dans l'histoire doit savoir revenir facilement à la réalité pour comprendre qu'il ne s'agit que d'une fiction créée de A à Z par un auteur.

Bibliographie :

- ALSTON, Ann et BUTLER Catherine (eds), *Roald Dahl*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- CASULLI, Florence, "The Outrageous Side of Roald Dahl: Perversion in his Books for Children", Angers: Dune, 2015.
- , "Macabre short stories by Edgar Allan Poe and Roald Dahl", Angers: Dune, 2016.
- DAHL, Roald, *Bizarre ! Bizarre !*, Paris: Gallimard, 1962.
- , *Coup de Chance et Autres Nouvelles*, Paris: Gallimard, 2009.
- , *Kiss Kiss*, London: Penguin books, 1962.
- , *Mieux vaut en rire*, Paris: Gallimard Jeunesse, 1999.
- DUPERRAY, Max, *Le roman noir anglais dit « gothique »*, Paris : Ellipses, 2000.
- FISHER, Benjamin F, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétant Familier*, Paris: Editions Payot & Rivages, 2011.
- HELD, Jacob M. (ed), *Roald Dahl and Philosophy: A little Nonsense Now and Then*, Lanham: Rowman and Littlefield, 2014.
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris: Hachette Livres, 1993.
- , *L'Effet-Personnage dans le Roman*, Paris: PUF, 2001.
- , *Poétique du Roman*, Troisième Edition, Paris: Armand Colin, 2010.
- L'Univers de Roald Dahl*, Actes du colloque des 12 et 13 octobre 2006, Paris: BNF, La Joie par les Livres, 2006.
- MAY, Charles. E, "I Am Your Brother"; *Short Story Studies*, California State University: Long Beach, 2013.
- MILBANK, Alison, "Gothic Fiction Tells Us the Truth about our Divided Nature", *The Guardian Online*.
- MULVEY-ROBERTS, Marie (ed), *The Handbook to Gothic Literature*, Basingstoke: MacMillan, 1998.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme Jeu*, Paris: Les Editions de Minuit, 1986.
- POE, Edgar Allan, *Complete Tales and Poems*, New York: Vintage Books, 1975.
- . *Essays and Reviews*. New-York: Literary Classics of the United States, 1984. Print.
- RYAN-SAUTOUR, Michelle, Call for Papers on "Haunting in Short Fiction and Its Adaptations", *Journal of the Short Story in English*, 2015.
- SOHIER, Jacques, "Metamorphoses of the Uncanny in the Short-Story 'The Landlady' by Roald Dahl", *Miranda Revues Online*, 29 Nov 2011.
- STURROCK, Donald, *Storyteller – The Life of Roald Dahl*, London: HarperPress, 2010.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New-York: Routledge, 1984.

-
- ¹ Charles Edward May, "I am Your Brother"; *Short-stories Studies*, California State University : Long Beach, 2013. Ma traduction de « a very curious, haunting, and suggestive quality », p. 25.
- ² Appel à communication dédié à « La Hantise dans le récit bref et ses adaptations », 2014 : <http://jsse.revues.org/1456>
- ³ Vincent Jouve, *Poétique du Roman*, Troisième Edition, Paris : Armand Colin, 2010, p. 149.
- ⁴ Traduction généralement acceptée de l'idée du « Unheimliche » de Freud. En anglais ; « uncanny ».
- ⁵ Aucune traduction française de cette nouvelle n'existe : les citations extraites relèvent donc de ma traduction personnelle.
- ⁶ Marie Mulvey-Roberts (ed), *The Handbook to Gothic Literature*, Basingstoke : MacMillan, 1998, p. 38. Ma traduction de « [in] the 1960s [...], the twentieth century see a burgeoning of Gothic fiction comparable to the one that began in the 1790s and swept through the first three decades of the nineteenth century [...] ».
- ⁷ Alison Milbank, «Gothic Fiction Tells Us the Truth about our Divided Nature », *The Guardian Online*, 27 Nov. 2011. Web. Ma traduction de "attempt to escape from the constrictions of Christian beliefs and its oppressive institutions".
- ⁸ *Ibid.* Ma traduction de "horrors that lurk in our own psyche".
- ⁹ Max Duperray, *Le roman noir anglais dit « gothique »*, Paris : Ellipses, 2000, p. 49.
- ¹⁰ *Ibid.*, 49.
- ¹¹ *Ibid.*, 49.
- ¹² *Ibid.*, 49.
- ¹³ Edgar Allan Poe, *Histoires, Essais et Poèmes*, Paris : La Pochothèque, 2006, p. 649.
- ¹⁴ *Ibid.*, 421.
- ¹⁵ Roald Dahl, *Mieux vaut en rire*, Paris : Gallimard Jeunesse, 1999, p. 80.
- ¹⁶ *Ibid.*, 80.
- ¹⁷ *Ibid.*, 80.
- ¹⁸ Roald Dahl, *Kiss, Kiss*, London: Penguin books, 1962. "Gloomy" dans la version originale, p. 22.
- ¹⁹ Benjamin F. Fisher, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, Cambridge : University Press, 2008. Ma traduction de "Poe's creative writings are consequently peopled by characters whose emotions are fragile [and he] undeniably created terror that was rooted in the soul [...]", p. 24.
- ²⁰ Edgar Allan Poe, *op.cit.*, p. 420.
- ²¹ Donald Sturrock, *Storyteller – The Life of Roald Dahl*, London : HarperPress, 2010, p. 275. Ma traduction de « creepy ».
- ²² *Ibid.*, 275. Ma traduction de « exploring human vices and follies ».
- ²³ Roald Dahl, *Mieux vaut en rire*, *op. cit.*, p. 82.
- ²⁴ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 149.
- ²⁵ Par exemple Poe cite une écrivaine gothique reconnue, Ann Radcliff, dans *Le Portrait Ovale*.
- ²⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 420.
- ²⁷ *Ibid.*, 424.
- ²⁸ *Ibid.*, 416.
- ²⁹ *Ibid.*, 423.

³⁰ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New-York : Routledge, 1984, p. 2.
Ma traduction de "Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality"

³¹ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 413.

³² *Ibid.*, 661.

³³ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 149.

³⁴ Roald Dahl, *Kiss, Kiss, op. cit.*, p. 43. « Because from now on, my pet, you're going to do just exactly what Mary tells you. Do you understand that ? » dans la version originale.

³⁵ Les récits de Stephen King, par exemple, peuvent être et ont été qualifiés de néo-gothiques et continuent de se vendre partout dans le monde.