

NAISSANCE DU FANTASTIQUE CLINIQUE
LA CRISE DE L'ANALYSE DANS LA LITTÉRATURE FIN-DE-
SIÈCLE

Bertrand Marquer

Du même auteur

Les Romans de la Salpêtrière. Réceptions d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et Critique Littéraire », 2008.

Publié avec le soutien de l'Université de Strasbourg
et de l'Équipe d'accueil EA 1337 Configurations littéraires

À Jean-Louis Cabanès

INTRODUCTION : FANTASTIQUE ET OPTIQUE CLINIQUE

Écoutez mieux. Regardez davantage. Guettez.
Tout est vibrant d'étrangeté. Le surnaturel
transparaît sous cette vie paisible.
Edmond Picard¹.

Ce qui était fondamentalement invisible
s'offre soudain à la clarté du regard, dans un
mouvement d'apparence si simple, si
immédiate qu'il semble la récompense
naturelle d'une expérience mieux faite.
Michel Foucault².

¹ « Le fantastique réel », *Le Juré*, Bruxelles, Vve Monmom, 1887, cité par Nathalie Prince, *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, p. 1024. Cette précieuse anthologie, qui regroupe une grande partie des textes analysés, sera désormais désignée par le sigle *PMH*.

² *Naissance de la clinique* [1963], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2003, p. 199.

Cet essai souhaite cerner les raisons et les formes du déploiement, à la fin du XIX^e siècle, d'un imaginaire clinique, dans une branche de la littérature pourtant associée au prestige de l'irrationnel, et considérée comme l'envers d'un siècle positiviste dont il constituerait « la mauvaise conscience³ ». Produit d'une réaction toute alchimique contre l'emprise croissante d'une « vision scientifique du monde⁴ », le fantastique sera donc en priorité envisagé comme l'émanation d'un socle imaginaire dépassant les clivages esthétiques, et non comme un « genre » faisant sécession : l'univers mis en scène, les mots et la forme pour le dire révèlent avant tout la proximité des régimes fantastique et réaliste, à une époque où la clinique, bras armé du positivisme, fournit à l'écrivain un modèle, en aiguissant le regard qu'il porte sur une comédie humaine désormais morbide.

La « naissance de la clinique » au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles marque en effet l'avènement du regard médical ou, plus exactement, son articulation à la vérité. Méthode d'enseignement fondée sur la pratique et l'observation, la clinique confirme la supériorité de l'expérience sur la théorie, et devient le vecteur d'une accumulation positive du savoir médical : alors que la médecine des « systèmes », figée dans un état ponctuel de la connaissance, appartenait au « temps négateur », « l'invariant de la clinique » aurait, selon les analyses de Michel Foucault, permis à la médecine de « nou[er] la vérité et le temps⁵ ». L'« expérience clinique – forme de *manifestation* des choses dans leur vérité, forme d'*initiation* à la vérité des choses⁶ » consacre donc un regard *valant* savoir (savoir voir, c'est comprendre, et expliquer), et devient rapidement la nouvelle forme, laïque, du déchiffrement. Topos du discours médical, le *regard pénétrant* est rapidement repris par une littérature majoritairement romanesque, qui en fait le symbole d'une clairvoyance intransigeante. Que ce soit chez Balzac (Horace Bianchon⁷), les Goncourt (la « clinique de l'Amour » de *Germinie Lacerteux*⁸), Flaubert (sa fameuse « écriture au scalpel⁹ ») ou Zola (Pascal ou Beauclair¹⁰), le regard clinique constitue à la fois une métaphore de l'art du romancier et le vecteur du savoir à l'œuvre. Il illustre en outre ce « fantasme de lisibilité totale des corps¹¹ » légitimant, au cœur d'un XIX^e siècle matérialiste, une rêverie sur le corps et la possibilité de son dévoilement, fût-ce par la violence d'une ouverture non métaphorique.

³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 176.

⁴ L'expression se trouve chez Max Milner et Claude Pichois, *Histoire de la littérature française*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 151 : le « fantastique ne peut [...] naître que dans une culture qui, comme celle de la France au début du XIX^e siècle, a assimilé une vision scientifique du monde et en réaction contre elle ». Même constat chez Roger Caillois, pour qui le fantastique « ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel [...]. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit » (« De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1966, t.1, p. 9).

⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ Voir par exemple *L'Interdiction* [1836], où Bianchon perce immédiatement à jour la fausseté de la marquise d'Espard, dont Rastignac veut devenir l'amant par ambition : « Crois-moi, les médecins sont habitués à juger les hommes et les choses ; ils confessent l'âme en confessant le corps » (Honoré de Balzac, *Nouvelles et contes, II, 1832-1850*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2006, p. 485).

⁸ « Qu'il [le lecteur] ne s'attende point à la photographie décollée du plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'Amour » (Edmond et Jules de Goncourt, préface de *Germinie Lacerteux* [1864], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990, p. 55).

⁹ Voir Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le Moniteur Universel*, 4 mai 1857 : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout ! »

¹⁰ Pascal Rougon fait figure de véritable double du romancier dans *Le Docteur Pascal* (1893). Le docteur Beauclair, au nom significatif, est un personnage de *Lourdes* : conformément à la thèse de la « foi qui guérit » popularisée par Charcot, Beauclair prédit à Marie sa guérison, et diagnostique de ce fait son hystérie.

¹¹ L'expression est de Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

Cette même rêverie alimente le fantastique fin-de-siècle, où l'exploration des corps, dans leur matérialité et leur complexion singulière, est le principal support du mystère. « Corpuscules, microbes, monères d'Haeckel, inconscient d'Hartmann, tout aujourd'hui est regardé de près », remarque Jules Claretie dans sa préface aux *Histoires incroyables* de Jules Lermina, pour conclure que le XIX^e siècle « est l'âge du microscope¹² ». Le regard clinique conserve pour le fantastique sa dimension heuristique, et demeure le média essentiel d'un déchiffrement supposant bien souvent, depuis Edgar Poe, une lecture indiciariaire. Le fantastique fin-de-siècle se définit en effet comme une enquête sur le réel, ou plus exactement sur ses détails, qu'il s'agit pour lui de rendre signifiants ou, à défaut, significatifs :

Deux petites taches rouges montent aux joues de mon ami. Qu'est-ce ?... C'est étrange tout cela... Pénétrerais-je dans le monde invisible ?

Non, c'est le réel. Mais le réel vu, senti en ses accidents énigmatiques, avec intensité¹³.

Le fantastique résiderait ainsi dans un art du détail et dans la capacité de l'observateur à le rendre éloquent. Ainsi de Tourgueniev, « conteur fantastique de premier ordre¹⁴ » selon Maupassant :

Des faits très simples prenaient parfois, en son esprit et en passant par ses lèvres, un caractère mystérieux. Il nous dit, un soir, après dîner, sa rencontre avec une jeune fille, dans un hôtel, et l'espèce de fascination que cette enfant exerça sur lui dès la première seconde ; il tâcha même de nous faire comprendre les causes de cette séduction, et il nous parla de la façon qu'elle avait d'ouvrir les yeux sans les fixer d'abord, et de ramener ensuite d'un mouvement très lent le regard sur les personnes. Il racontait le soulèvement de ses paupières, celui de la prunelle, le pli des sourcils, avec une si étrange netteté de souvenir qu'il nous fascina presque par l'évocation de cet œil inconnu. Et ce simple détail devenait plus inquiétant dans sa bouche que s'il eût dit quelque histoire terrible¹⁵.

C'était déjà, selon Ernest Hello, une manière de voir qui conférerait aux contes d'Hoffmann leur dimension fantastique : ces « récits purement naturels¹⁶ » permettent de comprendre que si « le fantastique n'est pas toujours dans l'objet, il est toujours dans l'œil¹⁷ ». La description a donc une fonction similaire à celle que lui attribue, selon Michel Foucault, la clinique : transmettre une vision éloquente, et « faire parler ce que tout le monde voit sans le voir¹⁸ ». Le fantastique suppose et requiert, lui aussi, un regard pénétrant. Dès lors, la crédulité change de camp. C'est en effet « une grande erreur de croire que la superstition est exclusivement religieuse », précise Anatole France. « Il y a des temps où elle devient laïque. Si la science un jour règne seule, les hommes crédules n'auront plus que des crédulités scientifiques¹⁹ ». En se revendiquant de la précision clinique, le coup d'œil fantastique prétend alors mettre à mal des superstitions devenues le fait d'un cartésianisme finalement contraire à l'investigation scientifique. Pour Edmond Picard, l'observation minutieuse d'une « réalité bizarre » ne devient ainsi « matière à fantastique » que pour « l'esprit apte à désagréger les relations *fictives*²⁰ » que construisent les « inductions », « rapprochements » et « ingéniosités²¹ » d'une pseudo logique rationaliste.

¹² Jules Claretie, préface à Jules Lermina, *Histoires incroyables* [1885], *PMH*, p. 1026.

¹³ Edmond Picard, « Le fantastique réel », *PMH*, p. 1024.

¹⁴ Guy de Maupassant, « Le fantastique » [*Le Gaulois*, 7 octobre 1883], *PMH*, p. 1018.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1019-1020.

¹⁶ Ernest Hello, « Du genre fantastique » [*Revue française*, t. XV, novembre 1858-1859], *PMH*, p. 1010.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1010.

¹⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹ Anatole France, « L'hypnotisme dans la littérature », *La Vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1888-1892], première série, p. 122.

²⁰ Edmond Picard, art. cit., *PMH*, p. 1023. Je souligne.

²¹ *Ibid.*

S'il rompt avec une certaine forme de mystique ou d'idéalisme romantiques, le fantastique entend donc bien, dans sa version fin-de-siècle, demeurer un vecteur de savoir, en mimant la démarche clinique. Alors que Nodier définissait la possibilité du fantastique par la croyance²², les héritiers de Poe en font une conséquence de l'analyse, et entendent le placer sous le régime de la preuve. « Le Démon de la perversité » est ainsi, pour Jules Claretie, « une trouvaille cérébrale, adéquate à un rapport de médecin légiste²³ ». Défini comme un « naturel sublime²⁴ », le fantastique tel que l'envisage la fin du siècle infléchit également la conception romantique du sublime, qui renvoie moins, désormais, à une transcendance qu'à une *manière de regarder* le réel (*sub – limis* : « marquant le mouvement de bas en haut » ; « oblique », en parlant de l'œil et du regard) : le credo fantastique fin-de-siècle n'impose plus, paradoxalement, de croire, mais de savoir regarder, puisque « partout autour de nous, toujours pour nos regards étonnés, le réel est fantastique²⁵ ».

Le triomphe de la clinique semble ainsi aller de pair avec la suprématie d'un paradigme réaliste obligeant le fantastique à se défaire du surnaturel. D'« Adieu mystères » (*Le Gaulois*, 8 novembre 1881) à « La peur » (*Le Figaro*, 25 juillet 1884), en passant par « Le fantastique » (*Le Gaulois*, 7 octobre 1883), l'auteur du *Horla* n'en finit pas de regretter le temps où la superstition donnait au fantastique son territoire, et garantissait au monde son *charme*, dans la plus pure tradition romantique. Mais Nodier est bel et bien mort, et tout retour en arrière est impossible, puisque « le surnaturel est sorti de nos âmes²⁶ » et que « la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux²⁷ ». « Les choses ne parlent plus, ne chantent plus²⁸ », et l'on vit désormais dans un « monde abandonné, vide et nu. Les croyances sont parties qui le rendaient poétique²⁹ ». Même antienne chez Danville³⁰ ou chez Lorrain : le narrateur de « Lanterne magique » fustige la « science moderne » qui « a tué le fantastique et avec le fantastique la poésie [...] qui est aussi la fantaisie : la dernière fée est bel et bien enterrée et séchée, comme un brin d'herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac³¹ ». De la fée de Nodier, dernier avatar de la reine Mab et de celle de Saba, il ne reste, à la fin du siècle, et loin de toute métaphore, que des *miettes*. Pourtant, l'électricien Forlster, pris à parti comme un représentant de ce désenchantement du monde, tente de dessiller le

²² Voir *La Fée aux miettes* [1832], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1982, p. 351-352 : « pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et [...] une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire ».

²³ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1027.

²⁴ *Ibid.*, p. 1026.

²⁵ Edmond Picard, art. cit., PMH, p. 1022. Cette définition du fantastique rejoint la « séduction de l'étrange » définie par Louis Vax : « Pour s'imposer, le fantastique ne doit pas seulement faire irruption dans le réel, il faut que le réel lui tende les bras, consente à sa séduction. Le fantastique, tout fantastique qu'il soit, est évident. Mieux : naturel » (*La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1964, p. 88).

²⁶ Guy de Maupassant, « Le fantastique », PMH, p. 1017.

²⁷ Guy de Maupassant, « Adieu mystères », PMH, p. 1015. La formule est reprise presque mot pour mot dans « La peur » (*Le Horla et autres récits fantastiques* [Marianne Bury éd.], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2000, p. 163).

²⁸ Guy de Maupassant, « Adieu mystères », PMH, p. 1016.

²⁹ Guy de Maupassant, « La peur », *op. cit.*, p. 164.

³⁰ « Pourtant, je ne suis pas sceptique, et voudrais croire. Croire... à quoi ! L'expérience, acquise avec la naissance, est un legs ancestral que je ne puis rejeter. Ah ! faire peau neuve, redevenir l'être primitif auquel ne manquaient pas les bases essentielles de croyance, parce que les siècles ne les avaient pas détruites ! », *Les Illusoires Caresses*, *Mercury de France*, août 1891, p. 89, cité par Nathalie Prince « Gaston Danville », in G. Ducrey, H. Védrine, *Décadents méconnus, Cahiers de Littérature française*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, L'Harmattan, 2009, p. 137.

³¹ Jean Lorrain, « Lanterne magique » [*Histoires de masques*, P. Ollendorf, 1900], PMH, p. 1037.

regard du narrateur, en lui signifiant que le fantastique est avant tout une affaire d'optique :

Fouillez un peu du bout de la lorgnette le clair-obscur de ces baignoires : ces narines vibrantes, ces pâleurs de linge, ces prunelles hallucinées, ces mains exsangues, posées au rebord de velours rouge et tourmentant, nerveuses et fébriles, le flacon de sels ou l'éventail, ce sont les grandes dames mélomanes du monde... de la haute Banque et de la Sucrierie : toutes morphinées, cautérisées, dosées, droguées de romans psychothérapeutiques et d'éther ; ce sont les possédées de la nouvelle et jeune aristocratie³² !

Si le fantastique ne peut plus occuper le devant de la scène (le dialogue a lieu durant l'entracte du *Sommeil de Faust*), il est désormais à chercher dans la salle, et dans un réel qu'il faut apprendre à voir. En l'incitant à « [fouiller] un peu du bout de la lorgnette », Forlster invite son contradicteur à lever le masque d'une réalité rassurante, pour redécouvrir un fantastique perdu de vue. L'allusion explicite au *Marchand de sable* d'Hoffmann³³ s'écarte *in fine* de l'hommage passéiste pour devenir pastiche, réécriture à la lumière – blafarde – d'une science démystificatrice. Dans cette perspective, le regard de l'électricien Forlster prend efficacement le relais de la lunette de Coppelius, en rappelant que le fantastique est avant tout « dans l'œil » :

Regardez-moi ces pâleurs de craie, ces yeux noircis de kohl, et comme une plaie vive ouverte en pleine chair, dans ces faces de trépassées, la tache écarlate des lèvres archi-peintes. [...]

Voulez-vous maintenant lire un conte d'Hoffmann ? Regardez-moi là-bas, dans l'avant-scène de droite ; voyez-vous la belle Mme G... : détaillez-moi ces yeux à prunelle de cristal et ce teint luisant de porcelaine ! Les cheveux sont en soie et les dents en vraie nacre, comme celle des poupées. Elle est émaillée, dit-on, jusqu'au nombril, à cause des robes de bal, et dit : « Papa, maman, et bonjour, Excellence », grâce à des corsages à ressorts articulés. [...] Vaucanson est dépassé. N'est-ce pas l'Olympia du docteur Coppelius ? Et si un mécanisme n'anime pas, en effet, ce mannequin de parade, quelle sorte d'âme intermédiaire et vague peut bien habiter ce corsage ? Tenir entre ses bras cette Sidonie tournante, heurter ses lèvres au froid de ces lèvres de cire, cette idée-là ne vous fait pas frémir³⁴ ?

Si, de la lunette de Coppelius à la « lanterne magique » de l'électricien Forlster, le principe est le même, la clinique a néanmoins infléchi, à la fin du siècle, le sens du regard : « l'œil » fantastique ne vise plus à transformer une automate en être vivant ; il cherche à l'inverse à révéler une forme de mécanique des corps, d'artifice au cœur même de la matière vivante, pour brouiller les frontières de la réalité en même temps que celles de l'authenticité. Au narrateur qui oppose la science et le fantastique comme le savoir et le mystère, Forlster démontre que la démystification portée par le regard clinique n'interdit pas le fantastique, mais permet au contraire de renouveler son optique, en déplaçant le mystère.

Parce qu'elle a inauguré une « nouvelle découpe des choses³⁵ », la clinique avait en effet vocation à exporter et imposer une perception nouvelle de la réalité, que structure la « suzeraineté du regard³⁶ ». La « connivence de base entre l'imaginaire et l'optique³⁷ » mise au jour par Max Milner dans son essai sur le fantastique court ainsi sur tout le siècle, mais selon des modalités différentes : l'œil

³² *Ibid.*, p. 1040.

³³ « Ah ! le grand Pan est mort, et vous êtes du nombre de ceux qui l'ont tué, oui, vous, monsieur l'électricien, vous êtes un des assassins de la Fantaisie avec votre horrible manie d'expliquer tout, de tout prouver, et auprès de vous le savant Coppelius, oui, l'affreux Coppelius lui-même, l'homme aux poupées de cire, est presque un honnête homme, ou du moins je l'estime relativement pour tel. », *ibid.*, p. 1038.

³⁴ *Ibid.*, p. 1039-1040.

³⁵ Michel Foucault, *op. cit.*, p. XIV.

³⁶ *Ibid.*, p. 1.

³⁷ Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1982, p. 38.

de l'esprit le cède progressivement au coup d'œil clinique, et la fantasmagorie au spectacle morbide, que celui-ci prenne la forme de la dissection ou de l'hallucination. C'est toujours « l'hallucination ou le rêve » qui, selon Claretie, rendent le réel fascinant par la déformation qu'il lui impose, « [t]els ces visages que certains miroirs concaves ou convexes allongent ou dépriment de façons bizarres³⁸ ». L'optique continue à fournir au fantastique fin-de-siècle des métaphores pour dire « l'imagination et ses pouvoirs », mais l'« expérimentation mentale³⁹ » qui en découle est désormais d'une tout autre nature : à la lumière de la clinique, l'extraordinaire et l'anormal se rejoignent, pour tomber sous la coupe du pathologique. La disproportion que légitimaient, chez les romantiques, les techniques optiques transposées à l'imagination créatrice devient, à la fin du siècle, proprement monstrueuse – le signe non d'une liberté, mais d'une aliénation. Le fantastique des *Histoires incroyables* de Lermina prend ainsi la forme d'une « étude sur la pensée malade⁴⁰ » : l'auteur y « trépane le crâne et regarde agir le cerveau ; et il y voit des spectacles mille fois plus étranges que les fantômes ridicules, blancs dans le noir, mille fois plus effrayants que les goules pâles ou les vampires verdâtres du bon Nodier⁴¹ ». L'au-delà romantique abordé à travers le fantastique cède donc la place à un en deçà souvent associé au grouillement des pulsions, à « ces infiniment petits de la conception cérébrale » où réside « le vrai fantastique, parce que c'est l'inexploré⁴² ». Toujours interrogée ou postulée, l'existence de l'âme ne semble désormais plus pouvoir faire l'économie de preuves cliniques, et suscite la présence, envahissante et effrayante, de son enveloppe mortelle et pourrissante. C'est que « l'âge du microscope » est également le « temps de l'analyse⁴³ » qui, comme l'a montré Michel Foucault, se repaît de cadavres⁴⁴. L'idéal, dans cette fin de siècle où le romantisme, s'il persiste, demeure résolument « noir⁴⁵ », ne semble pouvoir sourdre de la matière qu'à la condition de son ouverture et de sa scrutation cliniques.

³⁸ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1027.

³⁹ Voir Max Milner, *op. cit.*, p. 38 : « ... au moment même où, en France, l'exploitation des techniques optiques donne naissance à un spectacle, la fantasmagorie, dont le nom, avec l'adjectif qui en dérive, servira à qualifier un large secteur de l'activité imaginaire, les romantiques allemands, réfléchissant sur l'imagination et ses pouvoirs, utilisent sans cesse ces mêmes techniques optiques comme métaphores d'une activité créatrice qui se présente à eux sous un jour nouveau. Le genre fantastique, tel qu'il se développe particulièrement en Allemagne et en France, confirme cette connivence de base entre l'imaginaire et l'optique et la met en œuvre dans des récits où le franchissement des limites, la mise en communication d'espaces incompatibles, la manipulation des dimensions et des distances, la création de doubles artificiels ou de copies, la maîtrise de l'illusion et la mise en question de ses prestiges donnent lieu à une expérimentation mentale d'une intensité et d'une hardiesse toutes particulières. Grâce à l'optique fantastique, l'homme moderne déploie à ses propres yeux non seulement la scène de ses fantasmes, avec ce qui s'y déroule, mais le mécanisme même par lequel ces fantasmes viennent au jour et les voies par lesquelles ils se transforment en textes, c'est-à-dire en sources de jouissance pour autrui et en objets de culture. »

⁴⁰ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1026.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1027.

⁴² *Ibid.*, p. 1026.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 147 : « La mort, c'est la grande analyste, qui montre les connexions en les dépliant, et fait éclater les merveilles de la genèse dans la rigueur de la décomposition : et il faut laisser le mot de *décomposition* trébucher dans la lourdeur de son sens. L'Analyse, philosophie des éléments et de leurs lois, trouve dans la mort ce qu'en vain elle avait cherché dans les mathématiques, dans la chimie, dans le langage même : un indépassable modèle, et prescrit par la nature ; sur ce grand exemple, le regard médical va désormais s'appuyer. »

⁴⁵ Voir les célèbres analyses de Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, [La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Sansoni, 1966] Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.

L'expérimentation mentale fin-de-siècle a donc tout de l'*autopsie* (voir de ses propres yeux). C'est de la capacité de l'observateur à « se regarder penser⁴⁶ » que naît le fantastique moderne selon Claretie, dans la lignée de ce qu'ont pratiqués Quincey, Maury et Poe, mais également et surtout Moreau de Tours, non cité, qui dans *Du bachisch et de l'aliénation mentale*, entreprend pourtant « d'étudier sur lui-même les désordres moraux qui caractérisent la folie⁴⁷ ». *Se regarder penser* constitue ainsi la variante introspective du *savoir regarder*, où le clinicien est à la fois sujet et objet de son observation perspicace. Un fantastique rétif à l'existence d'un surnaturel exogène y trouve naturellement la voie de son intériorisation, et la manière de résider, à proprement parler, « dans l'œil » : « l'analyse psychologique, jusqu'ici comprise pédantesquement, même dans la littérature la plus novatrice, comme aliment d'un examen froid, scientifique », devient, dans le cadre du fantastique, « vision aiguë », « détaillé prudent comme si l'on maniait des poisons⁴⁸ », pour mieux tenter de cerner des phénomènes « mystérieux dans leur processus connu, baignant dans l'inconnu par leurs rouages⁴⁹ ». Tourgueniev se contente ainsi de raconter « ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son âme, son angoisse devant ce qu'elle ne comprenait pas, et cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d'un autre monde⁵⁰ ». Tout narrateur fantastique semble être condamné à devenir un « halluciné raisonnant⁵¹ », partagé entre un *savoir regarder* qui le conduit, au sein d'un réel familier, à déceler un spectacle inédit menaçant sa raison, et sa capacité à *se regarder penser*, gage d'un recul analytique restaurant, selon la formule de Moreau de Tours, « la conscience de soi-même⁵² ». On comprend dès lors que, prise dans un va-et-vient aux polarités contraires, l'expérimentation mentale du narrateur fantastique n'ait pas pour optique de trancher, ni même de conclure : elle a avant tout valeur de document ; elle témoigne, mais n'explique pas. Loin de s'opposer à la démarche clinique, elle prétend ainsi pointer les vices de forme des « sciences les plus positives » qui « n'ont rien dit de la raison première d'un seul phénomène⁵³ ». Plus rigoureuse, elle ne cherche pas à forcer la domestication d'une réalité dont elle a vu les mécanismes mystérieux : elle se contente d'explorer les failles qu'elle a su mettre au jour.

L'œil fantastique consacre donc dans le même mouvement de dévoilement la victoire d'une méthode (une *manière de voir* pour faire exister⁵⁴) et la défaite de sa visée épistémologique (l'anatomo-clinique comme moyen d'assigner le réel, et de lui faire rendre raison). Le traitement fantastique de la folie en est sans doute l'exemple le plus symptomatique, dans la mesure où, comme l'a démontré Gwenhaël Ponnau, c'est justement des débats sur l'organicité problématique de la folie – ses *preuves* anatomiques – que va naître un « mystère [...] positivement attesté par la science elle-même⁵⁵ », « prélude à un renouvellement de l'imaginaire qui

⁴⁶ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1026.

⁴⁷ Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du bachisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845, p. 34.

⁴⁸ Edmond Picard, « Le fantastique réel », PMH, p. 1023.

⁴⁹ *Ibid.* Souligné par l'auteur.

⁵⁰ Guy de Maupassant, « Le fantastique », PMH, p. 1018-1019.

⁵¹ Guy de Maupassant, *Le Horla* [P. Ollendorf, 1887], PMH, p. 386.

⁵² Jacques-Joseph Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 35.

⁵³ Edmond Picard, art. cit., PMH, p. 1022.

⁵⁴ « L'œil, écrit Michel Foucault, devient le dépositaire et la source de la clarté ; il a le pouvoir de faire venir au jour une vérité qu'il ne reçoit que dans la mesure où il lui a donné le jour. », *op. cit.*, p. IX.

⁵⁵ Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997, p. 15. Voir par exemple la *Gazette médicale de Paris* du 2 janvier 1841, citée p. 13 : « Enthousiasme pour l'anatomie pathologique [...] s'est considérablement refroidi [...] depuis quelques années tant il apparaît que l'aliénation

prend, pour une grande part, appui sur la mise en évidence des états psychologiques exceptionnels, sur la troublante ambiguïté du rêve et de la réalité et sur la révélation de la fascinante et inquiétante dualité de l'être humain⁵⁶ ». L'« appréhension radicalement nouvelle de l'ensemble des phénomènes irrationnels⁵⁷ » constitue ainsi un fait partagé par la psychiatrie et la littérature fantastique – une optique commune –, mais dont les finalités divergent :

Les écrivains fantastiques de la seconde moitié du XIX^e siècle ne cessent de procéder à la mise en forme esthétique du discours sur la folie tenu par les aliénistes : non pas [...] qu'ils procèdent à une pure et simple transposition littéraire du langage de la psychiatrie, tout au contraire ils s'attachent à en reprendre, pour les radicaliser en leur conférant un caractère problématique, les images les plus insolites et les plus virtuellement porteuses de mystères. Au discours *sur* la folie des médecins répond, dans une certaine mesure, le discours *de* la folie (et *sur* le surnaturel⁵⁸).

Ce que Durand de Gros désigne, à la fin du siècle, sous le terme de « merveilleux scientifique » joue dans cet écart un rôle crucial : la légitimation scientifique des phénomènes hypnotiques amorcée par Charcot, chantre du positivisme et clinicien hors pair⁵⁹, avait en effet rendu troubles les frontières entre science avérée et « thaumaturgie occulte », cette dernière devenant, selon le vieux médecin-magnétiseur, « le grand bazar où notre hypnotisme positif devra s'approvisionner pour compléter son matériel, encore d'une insuffisance toute primitive⁶⁰ ». Au lieu de constituer le chant du cygne du merveilleux, la naturalisation clinique des phénomènes magnétiques aurait introduit le loup dans la bergerie :

Tout le merveilleux se tient, j'ai dit cela depuis longtemps. On ouvre la porte à l'hypnotisme, qui montre patte blanche, et toute une troupe de mine beaucoup moins rassurante se rue à sa suite dans la maison et y élit domicile avec lui⁶¹.

Pire : l'hypnotisme aurait tout à la fois exhibé l'efficacité d'une optique heuristique (la clinique) et les limites de l'idéologie qui l'instrumentalise (le positivisme). L'annexion, par le spiritisme, de la photographie est à ce titre révélatrice : définie comme « la vraie rétine du savant » par les partisans d'un positivisme matérialiste⁶², la plaque photographique constitue également, et pour

mentale, moins qu'aucune autre classe du cadre nosologique, se prête aux explications purement mécaniques des anatomistes ». La localisation anatomique de la folie était un des prérequis indispensables à la construction de la *spécialité* clinique qu'est l'aliénisme. Sur ces enjeux, voir Juan Rigoli (*Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001), qui met lui aussi en lumière le « mystère » dont a pu s'emparer la littérature fantastique, mais dont les analyses portent sur le corpus « romantique » de la première moitié du siècle (Balzac, Nodier, Nerval).

⁵⁶ Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 25. Des maladies mentales, Jacques-Joseph Moreau de Tours souligne par exemple le « caractère merveilleux qui, au premier aspect, excite l'étonnement et dérouté l'observation » (« De l'identité de l'état de rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, juillet 1885, t. I, p. 404).

⁵⁷ Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁹ Sur ce point, voir Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière. Réceptions d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et Critique Littéraire », 2008.

⁶⁰ Joseph-Pierre Durand (de Gros) [J.-P. Philips], *Le Merveilleux scientifique*, Paris, Alcan, 1894, p. 9.

⁶¹ *Ibid.*, p. 5. C'est également l'argument utilisé par Camille Flammarion pour contrer la « voie définitive » que le positivisme de Comte et Littré entend imposer à la science (« N'admettre que ce que l'on voit, ce que l'on touche, ce que l'on entend, ce qui tombe sous le témoignage direct des sens, et ne pas chercher à connaître l'inconnaissable : depuis trente ou quarante ans, c'est la règle de conduite de la science »). Pour Flammarion, « [l']inconnu d'hier est la vérité de demain [...]. Après la photographie, la vapeur, le télégraphe, l'analyse spectrale des astres, la suggestion mentale et l'hypnotisme ; celui qui déclare pouvoir tracer aujourd'hui les limites du possible retarde, pour le moins, d'un demi-siècle sur le petit élève de l'école primaire. », « Les apparitions et leur constatation scientifique », extrait du *Figaro illustré*, *Annales des sciences psychiques*, mars-avril 1892, p. 79-81, cité par Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 59.

⁶² L'expression est d'Albert Londe, photographe, notamment, pour la *Nouvelle Iconographie photographique de la Salpêtrière (La Photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science,*

les mêmes raisons, une pièce maîtresse de l'argumentaire spirite, dans la mesure où elle permet de faire apparaître ce que la rétine organique du profane ne peut distinguer. C'est dans cette perspective que l'emploie le docteur Crookes, désireux de « soumettre le spiritisme à la méthode expérimentale⁶³ », en réalisant des photographies de « l'esprit » de Katie King. Villiers de l'Isle Adam peut dès lors encenser les « curiosités nouvelles [des] recherches *positivistes*⁶⁴ » du savant anglais, puisqu'elles permettent de reconnaître scientifiquement l'existence d'une « force projective de soi-même⁶⁵ », et retournent contre elles-mêmes les armes de la *doxa* matérialiste. À la fin du siècle, la photographie relève ainsi davantage du mystère scientifique qu'elle ne « s'apparente aux exercices de la magie⁶⁶ ». Régie par un œil devenu « le dépositaire et la source de la clarté⁶⁷ », la photographie incarne un « savoir regarder » qu'elle convertit en preuve clinique, et constitue en ce sens une des figures de l'optique fantastique.

Réalisme et fantastique peuvent donc avoir recours à un cadre épistémique commun, qui alimente une rhétorique souvent similaire. Leur utilisation de l'*optique* clinique est pourtant quant à elle radicalement différente. C'est la spécificité de cette optique qu'il s'agira ici de circonscrire, optique qui est à la fois le point de contact entre réalisme et fantastique (leur parenté technique) et le marqueur de leur différence (leur altérité idéologique). L'optique sera dans ces conditions ce qui permettra d'approcher une forme-sens apparemment oxymorique (le fantastique clinique), et d'en explorer les potentialités esthétiques, puisque le fantastique fin-de-siècle peut tout aussi bien relever de la rêverie symboliste, du « merveilleux scientifique » brandi par les milieux spirites et occultistes, que du récit de cas marqué du sceau du réalisme le plus morbide.

Prise dans le spectre d'une optique, cette forme-sens ne saurait donc être ramenée à l'emprunt de « thèmes⁶⁸ » volontiers décadents (le macabre corporel, les « états morbides de la conscience⁶⁹ » et autres pathologies naturalisées par la clinique), voire d'un personnel romanesque (le médecin, l'halluciné ou le monomane, devenu à la fin du siècle le névrosé), même si le couple formé par le médecin et l'aliéné constitue un paradigme de choix, et un mode d'énonciation privilégié. Le fantastique emprunte avant tout à la clinique ce qui la structure, pour élaborer une poétique qui semble remettre en question une évidence attribuée au « genre ». Si le fantastique romantique relevait de la fantasmagorie, sa forme fin-de-siècle s'inscrit plus volontiers dans un réalisme devenu un indispensable point de repère, et non un simple point d'ancrage permettant son déploiement en marge

Masson, 1893, p. 546). De même, pour expliquer sa méthode, Charcot écrivait : « à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe ; j'inscris ce que je vois. », Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière*, Progrès médical, Lecrosnier & Babé, t. 1, 1887-1888, p. 178. Quant à Zola, il notait qu'« on ne peut prétendre avoir vu réellement quelque chose avant de l'avoir photographié », cité par Susan Sontag, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 102.

⁶³ L'expression est de Clément Chéroux, « La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction », *Le Troisième œil. La Photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 47.

⁶⁴ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Les expériences du Dr Crookes » [*Le Figaro*, 10 mai 1884], *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 2, 1986, p. 76. Je souligne.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Daniel Grojnowski, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme*, n° 105, 1999-3, p. 71.

⁶⁷ Michel Foucault, *op. cit.*, p. IX.

⁶⁸ Voir les formules éclairantes de Louis Vax : « Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif » ; « Le fantastique est forme, ses motifs ne sont que matière. », *op. cit.*, p. 61 et p. 74.

⁶⁹ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* [1951], Paris, José Corti, 1968, p. 8.

du rationalisme scientifique. Autrement dit, l'hésitation que le fantastique clinique engendre ne peut plus être formulée en termes d'opposition axiologique (la raison/le rêve ou la folie ; le réel/le surnaturel). Elle relève désormais majoritairement d'« infiniment petits de la conception cérébrale⁷⁰ » reconnus, voire naturalisés par la science, mais non domestiqués par son *épistémè*, qui se refuse par principe à faire l'expérience de l'imperceptible. Lorsqu'il définissait la clinique comme « une grammaire des signes⁷¹ », Michel Foucault précisait en effet que cette dernière n'était possible qu'à la condition que « le mal s'articule exactement sur le corps⁷² », la « suzeraineté du regard⁷³ » allant de pair avec celle de l'anatomie pathologique. La légitimation scientifique des phénomènes hypnotiques opérée par Charcot, l'impasse anatomo-clinique de la Grande Hystérie⁷⁴, la découverte de forces psychiques capables de s'inscrire dans des paradigmes antagonistes⁷⁵ (spiritisme ou positivisme) font, à la fin du siècle, bégayer cette grammaire des signes au moment même de son sacre. Si les « codes de savoir⁷⁶ » de la clinique demeurent, l'emprise sur le réel qu'ils permettaient, elle, s'étiolle. Le fantastique clinique de la fin du siècle se déploierait ainsi au moment où le « formidable postulat » de l'expérience clinique trahit son « équilibre précaire⁷⁷ » : « que tout le *visible* est *énonçable* et qu'il est *tout entier* visible parce que tout entier *énonçable* », c'est exactement ce que le fantastique va questionner, en substituant au « rêve » d'une « *descriptibilité* totale »⁷⁸ le cauchemar d'un réel éprouvé, mais indéfinissable.

⁷⁰ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1026.

⁷¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. XIV.

⁷² *Ibid.*, p. 2.

⁷³ *Ibid.*, p. 1.

⁷⁴ Voir sur ce point Bertrand Marquer, *op. cit.* (en particulier la troisième partie : « Autopsie du regard clinique »).

⁷⁵ Voir sur ce point Nicole Edelman, « Force psychique : fictions et psychologie », in J.-L. Cabanès, J. Carroy, N. Edelman, *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, 38, 2007, p. 79-97.

⁷⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁸ *Ibid.*

LE « FANTASTIQUE DANS L'ÉTUDE DU VRAI » : CAS
CLINIQUES ET MERVEILLE PATHOLOGIQUE

Une « introduction toute neuve de poésie et de fantastique dans l'étude du vrai » : c'est ainsi qu'Edmond de Goncourt, désormais seul, définit le projet incompris de *La Faustin*, par lequel il entendait « faire un pas en avant au réalisme⁷⁹ ». S'il ne s'agit bien évidemment pas, pour l'auteur de *Germinie Lacerteux*, de se convertir au fantastique, cette formulation du renouveau esthétique recherché depuis l'écriture artiste des *Frères Zemganno* livre néanmoins une des clés de l'articulation nouvelle, à la fin du siècle, du fantastique au réalisme. Le « pas en avant » que ce dernier doit effectuer est en effet tributaire d'une optique visant à le « doter de certaines qualités de demi-teintes et de clair-obscur littéraire qu'il n'avait pas » : « les choses de la nature ne sont-elles pas tout aussi vraies, vues dans un clair de lune que dans un rayon de soleil de midi⁸⁰ ? ». Étroitement lié au renouvellement poétique du réalisme, ce fantastique semble ainsi d'abord renvoyer à une manière *d'éclairer* la réalité – une lumière oblique substituant au grand jour sa part d'ombre pour provoquer, peut-être, ce « naturel *sublimé* » caractéristique de l'effet fantastique selon Claretie⁸¹.

Cette écriture *nouvelle manière* semble certes être dictée par le « *document humain*⁸² » reproduit dans ce roman de l'actrice, où la scène est elle-même dotée d'« une sorte d'obscurité fantastique⁸³ » : l'optique adoptée par l'observateur correspondrait alors au milieu envisagé, essentiellement nocturne et tout en faux-semblants. La nouveauté qu'Edmond prête à *La Faustin*, qui doit succéder, comme œuvre fondatrice, à *Germinie Lacerteux*⁸⁴, est néanmoins révélatrice d'un infléchissement du réalisme et de l'optique clinique qui le sous-tendait. Avec l'agonie de lord Annandale, le « fantastique rampant⁸⁵ » de *La Faustin* prend en effet *in extremis* la forme d'un spectacle clinique, où l'analyse le cède au mystère proprement théâtral, le document humain à la *merveille* pathologique :

Le médecin [...] contemplait toujours la figure du mourant, avec une fixité singulière et une attention qui, à un moment donné, eut comme un étonnement. Il se pencha à droite, à gauche, pour mieux voir, fit un : « Pas possible », tira de sa poche un foulard, dont il essuya longuement le verre de ses lunettes, se leva enfin, remonta l'abat-jour de la lampe, dont la lueur éclaira en plein la figure du jeune lord.

Et tout debout devant le lit, sa rigide silhouette projetée sur les draps et répétant ses gestes de stupéfaction, le médecin disait dans des phrases entrecoupées :

« Non, ce n'est pas une illusion, non... un cas, comme il s'en présente une fois par hasard... Voyez-vous, madame, les jeux bizarres du muscle *risorius* et du grand zygomatique ?... un cas qui n'a jamais été observé scientifiquement... Les livres de médecine allemands, anglais, français, la nomment cette agonie... et vraiment la nomment-ils ?... mais aucun livre d'aucun pays ne la décrit... et nous n'avions la certitude de son existence que par la mention qu'en fait, d'après le récit de Tronchin, Mme d'Épinay, une de vos compatriotes qui a laissé des Mémoires dans le siècle dernier... »

⁷⁹ Edmond de Goncourt, *Journal* [mercredi 8 février 1882], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, t. 2, p. 923.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1026.

⁸² Edmond de Goncourt, *La Faustin* [1882], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995, p. 7.

⁸³ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁴ « Oui, il y a quelque chose de neuf dans mon dernier bouquin, et il ne serait pas impossible qu'il y eût dans une vingtaine d'années une école autour de *la Faustin*, comme il y en a aujourd'hui une autour de *Germinie Lacerteux*. », Edmond de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, p. 923.

⁸⁵ L'expression est de Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 199.

Mais regardez donc, le dessin du rire commence à être parfaitement indiqué ?...
Ah ! chère madame, vous allez assister à un spectacle bien douloureux... apprêtez-vous à être témoin d'une *agonie sardonique*⁸⁶... ».

La maladie de lord Annandale acquiert alors la force de l'allégorie. Improbable et paradoxale (un sourire de souffrance, une contradiction entre la sensation et son expression), elle devient, une fois reproduite par la Faustin, le nouveau visage, effrayant, du paradoxe sur le comédien :

Et à force de regarder, peu à peu, ainsi que dans une salle d'hôpital il s'établit un courant contagieux de crises nerveuses entre les malades, la bouche, les lèvres de la tragédienne, sans qu'elle pût ne pas le vouloir, se mirent à faire tous les mouvements de la bouche et des lèvres du mourant, à répéter le poignant et l'horrible de ce rire sur des traits d'agonisant. [...]

Et ce spectacle, tuant pour un moment l'amant, faisant rentrer de force l'actrice dans la femme.

Et insensiblement, de l'imitation nerveuse, involontaire, et contre son gré de tout à l'heure, la Faustin était despotiquement amenée à une imitation étudiée, comme pour un rôle, pour une agonie de théâtre à effet⁸⁷.

Le « document humain » que constitue l'agonie de lord Annandale est ainsi décalé, et vaut comme miroir, projection, voire « masque » clinique de celui de l'actrice : la vision chimérique d'une mort souriante le cède à une pathologie du mimétisme. À proprement parler maladie de la représentation, l'agonie sardonique reflète donc également quelque chose comme la nature de la Faustin, mais en la dissociant de l'esthétique réaliste. L'impossible maladie déplace en effet les enjeux de la clinique, désormais mise au service de ce « fantastique dans l'étude du vrai ». Si la Faustin tient au dernier chapitre « un rôle comparable à celui du médecin⁸⁸ », le regard clinique qu'elle s'accapare voile autant qu'il dévoile : la pathologie n'est plus seulement une figure impossible, mais un masque impénétrable, car déconnecté de toute authenticité du *ressenti*. Mieux : elle dévoie le symptôme, qui n'a plus pour ambition de renvoyer à un signe, mais à un effet. Il est, désormais, essentiellement spectacle.

La nouvelle manière recherchée par Edmond de Goncourt reconduit donc bien la lecture, prisée par le réalisme, du monde comme symptôme, mais elle trahit un nouveau regard porté sur le pathologique : à l'image de cette improbable agonie sardonique, la description clinique affole désormais la « grammaire des signes » qui la sous-tendait en devenant « de la photographie instantanée pratiquée avec un appareil détraqué⁸⁹ ». C'est donc ce détraquement, ou mieux, cette diffraction de l'optique clinique opérée par le « fantastique dans l'étude du vrai » qu'il s'agira ici d'analyser, pour tenter de cerner un regard toujours scrutateur, mais qui convertit le symptôme en merveille.

⁸⁶ Edmond de Goncourt, *La Faustin*, *op. cit.*, p. 275-276.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 277-278.

⁸⁸ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 666.

⁸⁹ Maurice Wilmette, *L'Art moderne*, 22 juin 1882, cité par Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1994, p. 389.

Fantastique et « musée pathologique vivant »

- Encore un cas pathologique !
 - Ou fantastique, comme vous le préférez !
- Jean Lorrain⁹⁰.

Compris comme un regard particulier posé sur le « document humain », ce « fantastique dans l'étude du vrai » se caractérise tout d'abord, et de manière évidente, par le recours à une nomenclature clinique pour dire le monde, reflet d'une lecture médicalisée où tout fait signe – et signe vers le pathologique. Si la maladie, en particulier mentale, a toujours accompagné le fantastique, son traitement fin-de-siècle témoigne en effet d'une intégration beaucoup plus aboutie de l'optique clinique. La folie et l'hallucination s'inscrivent désormais clairement dans une nosographie qui ne renvoie plus, comme chez Nodier ou Gautier, à une explication concurrente du monde, mais délimite, comme chez Maupassant, la perspective dont l'œil fantastique doit s'emparer. « La chevelure » met ainsi en scène « une sorte de nécrophile » « possédé par le désir des femmes d'autrefois »⁹¹, mais, à l'inverse de l'Octavien d'« Arria Marcella », son « idéal rétrospectif »⁹² prend explicitement la forme d'une « folie érotique »⁹³. Le « cas pathologique » qu'illustre « Un cas de divorce »⁹⁴ témoigne de la même réécriture clinique du fantastique des romantiques. Le mari idéaliste dont il faut se défaire est atteint d'une « folie poétique »⁹⁵ proche de celle du fétichiste : proprement symptomatique, la passion de plus en plus incarnée pour les fleurs⁹⁶ y joue le même rôle que l'amour idéalisé des femmes du passé professé dans « La chevelure ». De manière générale, le récit de cas impose désormais son optique à la narration fantastique fin-de-siècle, au détriment de la fantaisie ou de la divagation romantiques. « Madame Hermet » illustre ainsi le « cas intéressant »⁹⁷ d'une forme de folie du remords, tandis que le docteur Marrande présente, dans « Le Horla » de 1886, le « cas le plus bizarre et le plus inquiétant [qu'il ait] jamais rencontré »⁹⁸. Dédiée à Théodule Ribot, « La lampe » (Gaston Danville) expose de même un cas de « *vigilambulisme hystérique* »⁹⁹, et « La dame aux clous » (Léo Trézenik) une « singulière névrose »¹⁰⁰ rapportée par un médecin ayant « passé sans broncher au travers de toutes les mystérieuses et poignantes misères

⁹⁰ « L'Égrégore », *Le Courrier français*, 14 avril 1888.

⁹¹ Guy de Maupassant, « La chevelure » [*Gil Blas*, 13 mai 1884], *PMH*, p. 573.

⁹² Théophile Gautier, « *Arria Marcella*, souvenir de Pompéi » [*Revue de Paris*, 1^{er} mars 1852], *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981, p. 251.

⁹³ Guy de Maupassant, « La chevelure », *PMH*, p. 572.

⁹⁴ Guy de Maupassant, « Un cas de divorce » [*Gil Blas*, 31 août 1886], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 213.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁹⁶ « Comme elles sont grasses, profondes, roses, d'un rose qui mouille les lèvres de désir ! Comme je les aime ! Le bord de leur calice est frisé, plus pâle que leur gorge et la corolle s'y cache, bouche mystérieuse, attirante, sucrée sous la langue, montrant et dérochant les organes délicats, admirables et sacrés de ces divines petites créatures qui sentent bon et ne parlent pas. », *ibid.*, p. 220.

⁹⁷ Guy de Maupassant, « Madame Hermet » [*Gil Blas*, 18 janvier 1887], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 251.

⁹⁸ « Le Horla » [*Gil Blas*, 26 octobre 1886], *PMH*, p. 368.

⁹⁹ Gaston Danville, « La lampe » [*Contes d'au-delà*, Paris, Mercure de France, 1893], *PMH*, p. 277.

¹⁰⁰ Léo Trézenik, « La dame aux clous » [*Le Supplément. Grand Journal littéraire illustre*, 4 juillet 1896], *PMH*, p. 462.

psychologiques de la Salpêtrière¹⁰¹ ». La maladie-phare de la fin du siècle plane également sur « Le tic » (Maupassant), qui met en scène « une étrange maladie dont on ignore le siège¹⁰² », mais dont les manifestations cataleptiques évoquent l'hystérie, tout comme le « sommeil léthargique » dont est atteinte l'héroïne de Charles Diguët¹⁰³. De même, « L'inconnue » de Lorrain se révèle être « un curieux cas d'étude pathologique¹⁰⁴ », celui d'une « lécheuse de guillotine¹⁰⁵ », d'une « hystérique¹⁰⁶ » attirée par le meurtre et les meurtriers. Abondamment exploitée, la pulsion homicide semble d'ailleurs constamment s'inscrire dans un paradigme pathologique que les écrivains convertissent en scénarios fantastiques. « *In anima vili* » (Gaston Danville) consigne ainsi l'expérimentation que le docteur Hindberg mène sur « un [de ses] sujets hystériques mâles », et qui constitue « la première observation scientifiquement établie de la réalisation effectuée et complète d'un crime suggéré pendant l'hypnose »¹⁰⁷. « La foire de Saint-Julien » (René de Maricourt¹⁰⁸) et « Suggestion » (Georges Rodenbach¹⁰⁹) interrogent également le lien entre pulsion criminelle et suggestion, mais en adoptant le point de vue du sujet – procédé que « Le Meurtrier » (Danville) pousse à son comble, en donnant voix à la détresse de celui qui se sent dépossédé par une « obsession mystérieuse, invincible¹¹⁰ », dont il ignore la source. Car « le « cas » s'expose souvent lui-même, après un exorde médical (« La Chevelure », « Madame Hermet », « Le Horla » de 1886), ou spontanément, suivant en cela le célèbre journal du « Horla » de 1887. « La folie claustrophobique » (Armand Charpentier) reproduit ainsi la « confession d'un suicidé » atteint d'un véritable « cancer cérébral »¹¹¹, tout comme la nouvelle de Danville dont le narrateur, Jacques, avoue être victime d'une « maladie [qui] est de celles qui se gardent secrètes », mais qu'il ne peut s'empêcher de consigner¹¹².

L'optique clinique se traduit donc d'abord par le recours, affiché, à une terminologie et à une modalité narrative issues de la nosographie. Pour autant, cette optique ne distingue pas, en elle-même, le fantastique fin-de-siècle de la majeure partie d'une production littéraire qui, « à partir de Balzac, [...] exprime souvent sa vision du monde par le biais de métaphores médicales¹¹³ ». Dans la préface de son anthologie regroupant les « récits fantastiques » écrits par Maupassant, Marianne Bury souligne d'ailleurs la difficulté de son choix, puisque la « présence de l'étrange, non seulement au cœur du quotidien, mais aussi et surtout au plus profond de l'être rend bien fragiles les frontières susceptibles de délimiter littérairement des domaines propres à la nouvelle réaliste et au récit fantastique¹¹⁴ ». Les « histoires » fin-de-siècle, qu'elles soient de « masques » (Lorrain, 1900), de « morts bizarres » (Richepin, 1876), ou « incroyables » (Lermina, 1885) semblent de la même manière rendre caduque l'antagonisme du

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 459.

¹⁰² Guy de Maupassant, « Le tic » [*Le Gaulois*, 14 juillet 1884], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰³ Charles Diguët, « Le doigt de la morte » [*Le Bon journal*, 11 septembre 1887], *PMH*, p. 103.

¹⁰⁴ Jean Lorrain, « L'inconnue » [*Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891], *PMH*, p. 166.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁷ Gaston Danville, « *In anima vili* », *Contes d'au-delà*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁸ *En vitrine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1891.

¹⁰⁹ *Le Ronet des brumes : contes posthumes*, Paris, Ollendorf, 1901.

¹¹⁰ Gaston Danville, « Le meurtrier » [*Contes d'au-delà*, *op. cit.*], *PMH*, p. 734.

¹¹¹ Armand Charpentier, « La folie claustrophobique (confession d'un suicidé) » [*Revue des journaux et des livres*, 28 juin et 5 juillet 1896], *PMH*, p. 201.

¹¹² Gaston Danville, « Comment Jacques se suicida » [*Contes d'au-delà*, *op. cit.*], *PMH*, p. 305.

¹¹³ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁴ Marianne Bury, préface au *Horla...*, *op. cit.*, p. 12. « Conte de Noël » est par exemple ici considéré comme un « récit fantastique » alors qu'il figure ailleurs comme « conte normand » (voir notamment l'édition de Marie-Claire Bancquart, *Boule de Suif et autres contes normands*, Paris, Classiques Garnier, 1971).

réalisme et du fantastique, en lui substituant la continuité avérée du normal et du pathologique¹¹⁵ : l'extraordinaire n'y prend pas la forme d'une altérité radicale, mais découle du sentiment d'une familiarité inattendue entre l'autre et le même, entre le « cas » et la règle générale, entre l'écart et la norme. À une époque où le sensationnel tend, *via* la presse à spectacle, à supplanter le surnaturel, la *différence* fantastique résiderait alors dans un art de la chronique capable de transformer le fait divers en conte de la folie ordinaire. L'épiphane des symptômes aurait ainsi pour fonction, non d'expliquer *via* la nosographie, mais de convertir l'apparente normalité du monde en « musée pathologique vivant ».

L'expression, utilisée par Charcot pour désigner la Salpêtrière¹¹⁶, témoignait certes d'une volonté et d'une croyance positivistes dans la capacité du regard clinique à ordonner le chaos des symptômes : le « musée pathologique vivant » devait opérer la naturalisation du merveilleux pathologique qui s'incarnait dans les débordements baroques du sulfureux Hospice de la Salpêtrière. La banalisation du lieu engendrée par l'ouverture de l'hôpital au monde extérieur (les fameuses « leçons » de Charcot) n'a cependant pas eu pour effet de diminuer l'étonnement suscité par ce qui s'y donnait à voir¹¹⁷. À l'inverse, la « mise en évidence positive et expérimentale des phénomènes liés à l'hystérie et à leur traitement par la suggestion et par l'hypnose¹¹⁸ » a vite induit une « lecture fantastique des leçons de la Salpêtrière¹¹⁹ », fondée sur le « merveilleux scientifique » des techniques utilisées. Mais l'extraordinaire était également suscité par les modalités mêmes d'une clinique convertie en spectacle : l'hystérie expérimentale produite par l'hypnose lors des « leçons » de la Salpêtrière permettait en effet la brutale juxtaposition, au sein d'un seul et même rituel, d'attitudes familières relevant de la normalité, et de postures pathologiques à proprement parler impossibles (l'arc hystérique, les contractures défiant la *logique* des corps). Spectaculaire, la leçon clinique accentuait ainsi une stupeur fondée non plus sur l'altérité radicale de la chose représentée, mais sur la mise en scène de la continuité du normal et du pathologique. Le spectacle ne pouvait dès lors que faire retour sur un spectateur pris entre la terreur provoquée par les manifestations de la maladie, et la pitié pour une souffrance potentiellement familière. Confronté à l'apparition d'une altérité pathologique qu'il ne peut complètement maintenir à distance, ce même spectateur était fatalement conduit à l'identification en même temps qu'il était invité à l'analyse. À la fois spectacle et leçon, l'expérience clinique proposée à la Salpêtrière lui permettait ainsi d'*éprouver*, à son tour, la ténuité de la frontière entre le normal et le pathologique. Ce faisant, elle l'incitait à reconduire, avec plus d'inquiétude que de certitude, un regard cherchant à déceler le surgissement de la maladie au sein même de la normalité¹²⁰. Emblématique de la fin du siècle, cette clinique-spectacle

¹¹⁵ Ce principe est, rappelons-le, établi par François Broussais, pour qui la pathologie est le résultat d'une irritation des tissus. Sur le principe de Broussais, voir Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., 1966, p. 19-20 : « L'état pathologique était jusqu'alors rapporté à des lois toutes différentes de celles qui régissent l'état normal : en sorte que l'exploration de l'un ne pouvait rien décider pour l'autre. Broussais établit que les phénomènes de la maladie coïncident avec ceux de la santé dont ils ne diffèrent jamais que par l'intensité. »

¹¹⁶ Voir par exemple *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Paris, A. Delahaye, 1883, t. III, p. 4.

¹¹⁷ Sur ce point, voir Bertrand Marquer, *op. cit.*

¹¹⁸ L'expression est de Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁰ Les photos d'hystériques utilisées dans *l'Icnographie photographique de la Salpêtrière* en sont un exemple symptomatique, puisque sur certaines d'entre elles, la pathologie, invisible pour l'œil du profane, n'est perceptible que dans la *légende*. Ainsi de la planche V du premier tome (1876-1877), intitulée « Hystérie-épilepsie », alors que la pose du sujet photographié (Rosalie) semble *a priori* on ne peut plus normale. Pour un commentaire de cette planche, voir Bertrand Marquer, « Charcot et Rubens : l'art de la clinique », in

reprenait avec beaucoup plus d'efficace la rhétorique déjà à l'œuvre dans la démarche aliéniste, où l'imperceptible séparant normal et pathologique, raison et folie, justifiait la nécessité d'un regard de spécialiste capable d'opérer, lui, la distinction¹²¹. Le spectacle donnait en effet au symptôme une éclatante vérité, tout en faisant oublier la source qui l'avait mis en lumière : devenu simple metteur en scène, et non plus acteur principal d'une épiphanie pathologique, le regard clinique tend, dans le spectacle, à se faire oublier, pour acquérir la force de l'évidence.

Cette *évidence*, l'optique du fantastique clinique la préserve, contrairement à ce que la fameuse théorie de l'hésitation¹²² pourrait laisser supposer. Elle lui confère même la brutalité d'un dévoilement, où le normal et le pathologique se retrouvent face à face, non pour se distinguer, mais pour se confondre. Parce qu'il témoigne d'un extraordinaire tout en illustrant une condition commune, le récit de cas facilitait d'ailleurs cette mise en regard. « L'esprit de l'homme est capable de tout », conclut l'aliéniste de « La chevelure¹²³ », tandis qu'au contact de l'objet fétiche, le narrateur reste « le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse¹²⁴ ». Caractéristique de l'effet fantastique produit par la clinique, cette sensation contradictoire ne reflète pas tant une hésitation qu'une concomitance : concomitance entre une résistance de la normalité, à la fois norme et santé (le dégoût), et l'évidence d'une attirance pour le pathologique, que l'on reconnaît porter en soi (l'envie¹²⁵). Bien qu'elle ne soit pas explicitée, c'est cette même concomitance qu'« Un fou » cherche à provoquer chez le lecteur. La parole médicale sur laquelle se clôt la nouvelle semble certes, à l'inverse de « La chevelure », maintenir prudemment les distances, en « affirm[ant] qu'il existe dans le monde beaucoup de fous ignorés, aussi adroits et aussi redoutables que ce monstrueux dément¹²⁶ ». La confession du magistrat assassin nous le rend néanmoins étrangement proche, en livrant les étapes de ce qui s'apparente à une prise de conscience – et acceptation – de la continuité du normal et du pathologique. Le « Pourquoi ? » scandant son manuscrit marque ainsi le passage de l'incompréhension (« Pourquoi donc cet homme avait-il tué ses cinq enfants¹²⁷ ? ») à la volonté de comprendre (« Pourquoi donc est-ce un crime de tuer¹²⁸ ? ») : l'interrogation sur les motifs des meurtriers laisse place à une réflexion sur le meurtre. En pénétrant par le raisonnement dans le crâne de meurtriers impulsifs et sans aucun doute plus frustes, le « monstrueux dément » finit donc par s'identifier à eux, non par mimétisme morbide, mais parce qu'il comprend, semble-t-il, qu'il n'échappe pas lui-même aux lois qu'il a découvertes (« Tuer est la loi¹²⁹ »). Encensée par un exorde hagiographique visant à brouiller les

P. Tortonese, *Image et pathologie au XIX^e siècle*, *Cahiers de littérature française*, VI, Bergamo University Press – L'Harmattan, 2008, p. 108-109.

¹²¹ Sur ce point, voir Juan Rigoli, *op. cit.*

¹²² Tzvetan Todorov, *op. cit.*

¹²³ Guy de Maupassant, *PMH*, p. 577.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ C'est d'ailleurs cette concomitance qui, pour Louis Vax, caractérise la séduction de l'étrange, dont le fantastique constitue selon lui la voie esthétique privilégiée : « L'appréhension simultanée de l'attrait et de la répulsion constitue l'ambivalence de la sexualité comme du fantastique. Il y a sur ce point isomorphisme : la conquête sexuelle est celle des régions les plus intimes et les plus "honteuses", la quête fantastique, celle du centre de l'horreur. », *op. cit.*, p. 52. Mais cette attirance constitue bien entendu également un trait d'époque, et une caractéristique de la décadence : le fantastique fin-de-siècle fait, par cette concomitance, la jonction entre naturalisme et décadence.

¹²⁶ Guy de Maupassant, « Un fou » [*L'œ Gauleis*, 2 décembre 1885], *PMH*, p. 468.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 464.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 465.

pistes, la compétence toute clinique du juge se révèle d'ailleurs être le principal instrument de son basculement dans le pathologique :

Il avait passé sa vie à poursuivre le crime et à protéger les faibles. Les escrocs et les meurtriers n'avaient point eu d'ennemi plus redoutable, car il semblait lire, au fond de leurs âmes, leurs pensées secrètes, et démêler, d'un coup d'œil, tous les mystères de leurs intentions¹³⁰.

Au fur et à mesure que le magistrat enquête et raisonne, il découvre à quel point ceux qu'il condamne peuvent lui être familiers. La folie meurtrière apparaît dès lors comme le prolongement d'un raisonnement, et la condition d'une démarche expérimentale. L'impératif de l'assassinat (« Il faut que je tue un homme ! Il le faut¹³¹ ! ») renvoie tout autant à celui de la pulsion qu'à une nécessité pragmatique : prouver que le besoin de meurtre est bien la vérité de l'homme. La charge sociale dont la nouvelle se fait le relais (la guerre et la peine de mort comme meurtres légaux), tout comme l'argumentaire du juge (issu en partie de la philosophie sadienne) ne relèvent pas, en eux-mêmes, d'une perspective fantastique, mais ils permettent de comprendre son fonctionnement : le dégoût pour le « monstrueux dément » achoppe sur l'évidence d'une familiarité, non pour convaincre du bien-fondé d'une démonstration (tuer est, qu'on le veuille ou non, une loi de la nature), mais pour *déstabiliser le sentiment de normalité*. « Un fou » oblige le lecteur à affronter ce qui s'apparente d'emblée à une altérité pathologique, pour découvrir qu'elle participe de la norme¹³². Dans « L'homme double » (Marcel Schwob), le face à face entre le juge et l'assassin a d'ailleurs la même finalité, dans la mesure où il reproduit, de manière spéculaire, la dualité troublante d'un prévenu victime d'une pathologie du dédoublement. Le « terrible problème¹³³ » que pose ce cas de personnalités multiples est en effet lui-même double. Formulé par le juge à la fin de la nouvelle, il semble à première vue se contenter de dramatiser l'incertitude soulevée par le docteur Azam, à propos du célèbre cas de Félicité¹³⁴ : « des deux êtres réunis en un, quel était le véritable ? Un d'eux avait agi – mais était-ce l'être primordial ? Dans l'homme double qui s'était révélé – où était l'homme¹³⁵ ? ». L'hésitation qui saisit le juge au moment de la sentence recoupe néanmoins un doute ontologique autrement plus « terrible », car ce que le cas révèle et impose en premier lieu, c'est sa dérangeante familiarité :

[...] tandis qu'il [le juge] faisait glisser machinalement du pouce les pièces éparses des dossiers qui gisaient sur sa table, l'apparence de respectabilité répandue sur cet homme lui donna, comme dans une de ces explosions de lumière, sitôt évanouies, qui illuminent le cerveau, l'étrange impression qu'il avait devant lui un autre juge d'instruction, avec une redingote et des favoris courts, avec des yeux impénétrables et perçants, sorte de malheureuse caricature falote et mal dessinée, s'estompant dans la grisaille du jour¹³⁶.

Le face-à-face entre le juge et l'assassin permet, là encore, une confrontation du normal au pathologique qui, loin d'aboutir à une dissemblance, conforte une analogie que le cas criminel rend patente. « L'homme double » du titre renvoie

¹³⁰ *Ibid.*, p. 463.

¹³¹ *Ibid.*, p. 467.

¹³² Voir également sur ce point les analyses de Louis Vax, qui montre que la séduction de l'étrange repose sur une forme d'identification, d'abolition des distances par contamination : pour fonctionner, l'« agression » fantastique suppose donc une forme de complaisance de la part de celui qui en est victime, personnage ou lecteur. Dans ce cadre, analyse Louis Vax, « [l]e monstre, c'est cette part d'elle-même que la victime renie et à laquelle elle ne voudrait pas renoncer » (*op. cit.*, p. 122).

¹³³ Marcel Schwob, *Cœur double* [1891], Paris, Flammarion, coll. « GF », p. 80.

¹³⁴ Sur l'importance du cas Félicité dans l'étude du dédoublement de la personnalité, voir Jacqueline Carroy, *Les Personnalités doubles et multiples, entre science et fiction*, Paris, P.U.F., 1993.

¹³⁵ Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 80.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

tout autant à l'assassin qu'à un dispositif de mise en regard visant à faire du pathologique l'*ombre portée* du normal, dans une relecture clinique de la double postulation baudelairienne. Ce dispositif se retrouve d'ailleurs de manière explicite dans une autre nouvelle de Marcel Schwob : le train 081 qui, dans la nouvelle éponyme, accompagne comme son ombre le train 180 « la terrible nuit du 22 septembre 1865¹³⁷ », en constitue à proprement parler le reflet inversé, et matérialise la crainte de « voiturier la maladie¹³⁸ » du « choléra bleu » de Marseille à Paris. Mécanicien à bord du train supposé « sain », le narrateur, qui raconte « la grande terreur de [sa] vie¹³⁹ » peut ainsi assister, impuissant, à l'apparition de cet invisible pathologique qu'il transporte malgré lui, et dont la première victime (son frère) lui sera éminemment familière. La nouvelle de Schwob propose ainsi une variation originale sur l'hallucination autoscopique ou spéculaire¹⁴⁰, abondamment utilisée à la fin du siècle pour mettre en scène le surgissement du pathologique, que ce soit chez Maupassant ou chez Danville qui, dans les *Contes d'au-delà*, pratique « une écriture dont l'économie fantastique repose sur le seul geste spéculaire¹⁴¹ ».

Le surgissement du pathologique semble donc avoir pour fonction de prendre le relais du surnaturel. La nouvelle « Barabi-bibari » (Lermina) peut dans ce cadre acquérir la force d'une parabole : très au fait des textes aliénistes¹⁴², le narrateur y raconte comment il entreprend de commettre un crime parfait (tuer sa belle-sœur pour hériter de sa fortune) en se faisant passer pour fou. Sa confession, à la logique imparable, est néanmoins parasitée par un trouble du langage induisant l'emprise croissante de la folie *singée*. De fictive, la « situation épouvantable¹⁴³ » devient, à la fin de la nouvelle, réelle :

M. Laussedat¹⁴⁴ avait déclaré au Tribunal que, selon toute apparence, l'explosion de la crise laissait l'espérance d'une guérison définitive.

Et je fus enfermé dans la maison de santé...

J'y suis... je ris... on m'y retiendra environ un an. Un an pour cinq cent mille francs, c'est bien. Barabi... bibari... ri... ri... comme je les ai roulés tous, hi ! hi ! Barabi... mais pourquoi, pourquoi ce Barabi... bibari... que signifie bi... que signifie ba... biba... bari... j'ai soif... Hum ! Hum ! une grenouille ! le docteur a bien avalé mon histoire... barabi... Avouez que c'était bien combiné... Hé ! hé ! hé ! biba... babi... je me suis moqué de la folie... il faut... biba... du courage... ribiba... et si la folie se vengeait !... ba... ba... ba... Oh ! il n'y a pas de danger... j'ai toute, toute, toute ma raison... bibari... barabi... bi... bi... je ne suis pas fou : je le sais bien... les ai-je assez fichus dedans... Hon, hon, hon... do mi do fa... je suis l'empereur !... bibari... barabi... l'oiseau s'envole... o... o... le... barabi... bibari... content !... ga... ga !... Hon !... Barabi... bibari !... bi... bonjour,

¹³⁷ Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁰ L'expression d'« hallucination autoscopique ou spéculaire » est utilisée par Charles Féré. Voir Dr Philippe Poirier, « L'autoscopie » [*La Revue universelle*, 15 janvier 1904], *PMH*, p. 807-809.

¹⁴¹ Nathalie Prince, « Gaston Danville », *op. cit.*, p. 137.

¹⁴² « J'ai toujours eu un faible pour la lecture des livres de science, particulièrement des traités de médecine. Je parcourais volontiers le manuel des *Hallucinations* de Brière de Boismont, la *Folie* de Morel, le *Crime et la folie* de Maudsley. Ce fut dans ce dernier ouvrage que je trouvai l'esquisse d'un plan très ingénieux et très utile dans la conjoncture. », Jules Lermina, *Nouvelles histoires incroyables*, Paris, Albert Savine, 1888, p. 239.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 240.

¹⁴⁴ C'est chez le docteur Laussedat, « le plus grand aliéniste des temps modernes » (*ibid.*, p. 239) que se rend le narrateur avant le meurtre afin qu'il le guérisse de son « désir forcené de tuer quelqu'un » (*ibid.*, p. 240). Et c'est cet expert, auprès de qui il a plaidé pour être interné et soigné, qui lui servira de caution lors du procès : « Pour les esprits les plus prévenus, la monomanie homicide était évidente. Les grands aliénistes, Esquiros [*sic*], Pinel, avaient rapportés des observations identiques à mon cas. », *ibid.*, p. 245.

madame... biba... la douche ! non ! non ! je ne veux pas... au secours ! barabi...
bibari... ri... ri... ri... je suis un malin, moi¹⁴⁵ !

Si l'idée d'une vengeance – surnaturelle – de la folie est esquissée et permet de donner au récit sa *moralité*, le fantastique est avant tout provoqué par le leitmotiv qui donne son titre à la nouvelle. Ce trouble du langage alliant écholalie et glossolalie¹⁴⁶ figure l'insensible glissement du normal au pathologique, et suggère que de l'imitation à l'identité il n'y a qu'un pas, morbide, à franchir. En relayant l'association du crime et de la folie abondamment pratiquée par le discours aliéniste (en particulier Maudsley, cité par le personnage), Lermina semble certes maintenir une frontière entre la norme et la déviance (sociales et pathologiques), entre la « santé » et « l'insanité¹⁴⁷ ». Le meurtre rationnellement conçu ne fait cependant ici que permettre le déploiement d'une folie déjà *en germe*, et en quelque sorte matricielle, à l'image du titre, qui condense la *formule* du récit fantastique. D'emblée présent, le langage de la folie apparaît comme l'inévitable complément du discours rationnel, et prolifère avec lui. Comme chez Maudsley, le meurtre n'est finalement que le cas emblématique d'une règle physiologique générale, à laquelle il permet de donner la violence d'une évidence :

C'est une vérité banale que la nature ne fait pas de saut, mais qu'elle passe d'un extrême à l'autre avec des nuances si douces qu'elles se fondent imperceptiblement l'une dans l'autre, sans qu'il soit possible de fixer exactement la ligne de transition. Nulle part cela n'est plus vrai qu'en ce qui concerne la raison et la déraison¹⁴⁸.

Du fait de ses variations écholaliques, le tic du narrateur apparaît comme l'emblème de cette « ligne de transition » brouillée, dont les « nuances » sont d'autant plus « douces » qu'elles prennent la forme faussement rassurantes d'une *harmonie* sonore (barabi-bibari) scandant la progression logique d'un récit, avant d'en faire éclater la folie.

Dans le fantastique clinique, le trouble n'a donc plus pour fondement une hésitation sur la nature des phénomènes, mais la découverte de leur fondamentale similitude, en vertu d'un principe de continuité. Ce n'est pas tant la rupture (d'un ordre du monde) qui importe, que la prise de conscience de sa nullité : normal et pathologique ne s'excluent pas comme le positif et le surnaturel, comme l'autre et le même, ils sont, pour le fantastique clinique, inextricablement liés. Aussi n'est-il pas surprenant de voir Gaston Danville, ce « conteur fantastique qui s'est pris pour un romancier expérimental¹⁴⁹ », se demander, dans la *Revue philosophique*, si l'amour n'est pas tout bonnement un « état pathologique¹⁵⁰ ». Après avoir distingué le véritable amour des « avatars du désir sexuel¹⁵¹ », dont l'objet est indifférencié, et du fétichisme amoureux, qui relève de la folie érotique, Danville aborde « [d]eux arguments, presque décisifs », « tirés l'un des *caractères de l'amour en lui-même*, l'autre des dispositions particulières que présentent les *amoureux vrais*¹⁵² » : tandis que l'observation des « signes psychologiques » et des « désordres du mécanisme psychique » liés à l'état amoureux met en évidence « l'identité presque absolue qu'offrent ces deux séries de phénomènes avec ceux qui sont l'apanage de

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 246-247.

¹⁴⁶ Interne au service de Charcot à la Salpêtrière, Georges Gilles de la Tourette élabore, à la même époque (1885), sa nosographie de la « maladie des tics convulsifs » (sur les symptômes de cette maladie, voir *La Semaine Médicale*, 1899, vol. 19, p. 153-156).

¹⁴⁷ Ces deux expressions figurent dans la traduction de l'ouvrage d'Henry Maudsley, *Le Crime et la folie* (1874).

¹⁴⁸ Henry Maudsley, *Le Crime et la folie*, cité d'après l'édition F. Alcan, 1888, p. 38-39.

¹⁴⁹ Nathalie Prince, « Gaston Danville », *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁰ « L'amour est-il un état pathologique ? », *Revue philosophique*, mars 1893, p. 261-283.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁵² *Ibid.*, p. 268.

certaines espèces morbides nettement reconnues pour telles¹⁵³ », un recensement des « amoureux vrais » fait, quant à lui, ressortir « une majorité de *criminels*¹⁵⁴ ». La conclusion semble imparable : « 1° les amoureux sont des dégénérés, 2° l'amour est une névrose¹⁵⁵ ». De fait, le fantastique fin-de-siècle se plaît à envisager l'amour sous la forme de la *Psychopathia sexualis*, pour explorer, comme Krafft-Ebing, les « côtés sombres de la vie et de la misère humaine », et ainsi convertir par la psychopathologie « l'image divine créée par l'imagination des poètes [...] en un horrible masque¹⁵⁶ ». L'articulation d'*Eros* et de *Thanatos* recoupe en effet très souvent celle du normal et du pathologique, comme dans « La chevelure », ou « Fou ? » qui illustre sous une autre forme la question de Danville (« Suis-je fou ? ou seulement jaloux¹⁵⁷ ? »). Le « musée pathologique vivant » de Lorrain, dont « Lanterne magique » donnera *a posteriori* une vue panoramique, regorge également de « cas » d'amoureux paradoxalement *vrais*. « L'amant des poitrinaires » met ainsi en scène un personnage uniquement attiré par des « Vénus de cimetières » (« la maladie, la phthisie surtout, voilà ce qui le charme¹⁵⁸ »). Pourtant, sa « monomanie¹⁵⁹ » n'est que la conséquence logique d'une loi amoureuse dont la norme a été oubliée en un « siècle d'incroyance et de lucre » :

- Un monstre, un misérable, un...

- ... grand voluptueux et un grand savant, mon cher, car il a su mettre la Mort de compte à demi dans les opérations amoureuses de sa vie, su donner un corps à ses rêves en idéalisant ce fâcheux, le Souvenir ; et notre maître à tous, mon cher, quoi qu'on en dise, car il est le seul homme qui pleure encore sincèrement ses maîtresses, et le seul qui sache aujourd'hui savourer le regret, ce philtre et ce poison dont mourraient autrefois les amants des légendes, et dont vivent aujourd'hui les derniers amoureux égarés dans ce siècle, ce siècle d'incroyance et de lucre, où la seule phthisie et les seuls tubercules font encore mourir¹⁶⁰.

De la même manière, « la Messaline éhontée, brisée, mais non rassasiée, *lassa, sed non satiata* » de « L'inconnue¹⁶¹ » apparaît comme l'allégorie d'un *Eros* morbide, permettant le passage du mythe à la clinique, de l'archétype au cas pathologique :

- Mais c'est une encyclopédie, cette femme-là.

- De tous les vices antiques et modernes et rudement intéressante à feuilleter, (il s'était mis à tisonner le feu), il y a de tout dans cette femme, de la goule, de la lamie, de la courtisane grecque, de la reine barbare, de la basse prostituée, de la grande dame de Rome, avec quelque chose de très particulier, de très empoignant, très de la corruption de cette fin de siècle, très baudelairien, si je puis dire, un piment de luxure un peu funèbre et de la résignation quasi chrétienne ; c'est un sujet, un cas¹⁶²...

Chez Lorrain comme chez Maupassant, le « fantastique dans l'étude du vrai » se nourrit de cet éclairage clinique de l'amour¹⁶³. Si dans son article pour la *Revue*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 272.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵⁶ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* [1886], Paris, Georges Carré éditeur, 1895, p. VII.

¹⁵⁷ Guy de Maupassant, « Fou ? » [*Gil Blas*, 23 août 1882], *PMH*, p. 551.

¹⁵⁸ Jean Lorrain, « L'amant des poitrinaires » [*Sonyeuse*, 1891], *PMH*, p. 654. Son « cas d'amour bizarre » est repris dans « Lanterne magique », et rejoint la nosographie de la « démonialité » propre à Lorrain, révélée par la lorgnette de l'électricien Forlster (« Lanterne magique », *PMH*, p. 1041).

¹⁵⁹ Jean Lorrain, « L'amant des poitrinaires », *PMH*, p. 654.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 656.

¹⁶¹ Jean Lorrain, « L'inconnue », *PMH*, p. 168. Cette « inconnue » figure également dans « Lanterne magique », sous les traits d'« une petite femme honnête et fraîche comme une rose, qui ne manque pas une exécution capitale » (*PMH*, p. 1040).

¹⁶² Jean Lorrain, « L'inconnue », *PMH*, p. 157.

¹⁶³ Cet éclairage clinique de l'amour annonce bien entendu les théories freudiennes. Sur le lien entre fantastique et sexualité, voir Louis Vax, *op. cit.* p. 30-52 (chapitre II : « La psychanalyse de l'étrange »). Le « fantastique de la psychanalyse » est également abordé par Jean Le Guennec (*Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 219-287). Néanmoins, Jean

philosophique, Danville écarte finalement l'analogie qu'il a patiemment élaborée, ou plus exactement ne passe pas de l'analogie à l'identité, sa démarche demeure symptomatique d'une *inquiétude* fondamentale quant à ce qui peut faire le départ « entre le domaine sain et le terrain pathologique¹⁶⁴ ». Le critère qu'il envisage est à ce titre significatif, dans la mesure où il déplace le questionnement de l'ontologie à la *praxis* : pour être fiable, le diagnostic ne peut se prévaloir que du « caractère d'utilité que présentent ou non les actions auxquelles tendent les idées obsédantes de l'individu, tant par rapport à lui-même que par rapport à la société dont il fait partie¹⁶⁵ ». Le normal doit donc, pour se séparer du pathologique, se superposer à la norme. De manière beaucoup plus caustique, le discours du magistrat d'« Un Fou » ne démontrait pas autre chose, en laissant entendre que la folie n'est qu'une manière de nommer la déviance par rapport à la norme sociale, même si cette déviance en révèle l'hypocrisie et l'artificialité (puisque la guerre et la peine capitale montrent bien que le meurtre est légal).

Normal et pathologique sont donc bien avant tout affaire de *point de vue*. Pour autant, cette façon de voir les choses n'est pas à comprendre comme une manière de jouer une perspective *contre* une autre, comme chez les romantiques¹⁶⁶. Le fantastique clinique n'a pas pour but de réhabiliter la folie, ni de montrer qu'elle échappe à la pathologie : le relativisme que son point de vue peut nourrir concerne, non un diagnostic, mais les frontières du normal et du pathologique elles-mêmes. Son principal objectif n'est pas de ruiner une axiologie, mais d'interroger les conditions d'une épistémologie. « Lettre d'un fou » fait, dans ce cadre, figure de texte programmatique. Dessinant une véritable poétique du fantastique, le point de vue adopté par le « fou » renvoie tout à la fois à une théorie de la relativité devenue organique (« vérité dans notre organe, erreur à côté¹⁶⁷. »), et à une optique, sensualiste, lui servant de garant (« nos organes sont les seuls intermédiaires entre le monde extérieur et nous¹⁶⁸. »). L'illumination du narrateur, qui lui fait prendre conscience que « tout est faux¹⁶⁹ », sape ainsi les fondements épistémologiques de la clinique (*voir* n'est pas *savoir*), tout en légitimant un *savoir regarder* capable de pallier l'absence de « l'œil », « ou plutôt

Le Guennec relève davantage ce que la psychanalyse doit au fantastique qu'il ne montre la manière dont le fantastique a pu s'emparer d'une optique psychanalytique (voir *ibid.*, p. 220 : « Il n'est pas indifférent que la psychanalyse ait vu le jour dans l'atmosphère fantastique qui imprègne à leur corps défendant la littérature comme le monde scientifique et le monde médical. Nous allons voir que la théorie porte en elle des éléments fantastiques, quelles que soient les écoles ; les pionniers de la théorie psychanalytique ont utilisé des modèles, et ces modèles s'inspirent du climat culturel de la fin du siècle. »). Par ailleurs, les « éléments fantastiques » en question relèvent plutôt de l'incroyable, du surprenant ou du terrifiant, à moins que l'on accepte d'adopter la posture du lecteur de l'époque, confronté à un savoir anthropologique nouveau qui le rend paradoxalement étranger à lui-même (voir *ibid.*, p. 223 : « qu'on le veuille ou non, les contenus de la psychanalyse sont des notions qui se prêtent aisément à une représentation fantastique : angoisse de castration, fantasme de dévoration, sado-masochisme, dont la réalité quelquefois le dispute à la fiction en termes d'horreur. »). Une telle approche ramène bien souvent le fantastique à un ensemble de thèmes ou de motifs, en laissant de côté son *optique* particulière. Or, pour paraphraser Louis Vax (et Edmond Picard), ce n'est pas la réalité anthropologique qui est fantastique, mais la manière de l'envisager.

¹⁶⁴ Gaston Danville, « L'amour est-il un état pathologique ? », *op. cit.*, p. 277.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 277.

¹⁶⁶ C'est le cas, de manière exemplaire, dans *La Fée aux miettes*.

¹⁶⁷ Guy de Maupassant, « Lettre d'un fou » [*Gil Blas*, 17 février 1885], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶⁹ « Je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l'homme, sans m'étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l'existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m'entoure, quand un jour, je me suis aperçu que tout est faux.

C'est une phrase de Montesquieu qui a éclairé brusquement ma pensée. La voici : "Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence". », *ibid.*, p. 196.

l'organe inconnu¹⁷⁰ » qui nous permettrait de voir le réel qui nous échappe : après avoir « tenté d'aiguiser [ses] organes », le narrateur parvient en effet à « leur faire percevoir par moments l'invisible »¹⁷¹, notamment sous la forme d'« une sorte de transparence opaque¹⁷² » annonciatrice du Horla. Inclus dans un processus expérimental, la perception de cet invisible n'en est pas moins traumatisante, puisqu'elle renvoie au surgissement effrayant d'une altérité familière, car toujours *déjà là*. La rationalisation du surnaturel, ramené à ce que nos sens ne peuvent percevoir (il « n'est autre chose que ce qui nous demeure voilé¹⁷³ ») ne met donc pas un terme aux *passions* que celui-ci peut susciter, bien au contraire : sa normalisation *via* une loi relevant de la physiologie humaine ne fait qu'entériner l'existence d'un « Inconnu inexploré¹⁷⁴ » légitimant « cette terreur confuse du surnaturel qui hante l'homme depuis la naissance du monde¹⁷⁵ ». Lié à l'imperfection de nos organes de perception, le *surnaturel* devient ontologique, et nourrit désormais une angoisse *méta-physique* (« Alors j'ai compris l'épouvante. Il m'a semblé que je touchais sans cesse à la découverte d'un secret de l'univers¹⁷⁶. »). C'est ce que laisse entendre, dans « Lui ? », la « peur de la peur¹⁷⁷ », peur de soi bien plus que peur de « lui » : ce qui nourrit l'effroi du narrateur, ce n'est pas une altérité extérieure (comme la femme, autre radical pour ce misogynne, et qu'il va précisément épouser pour domestiquer cette altérité, *l'incarner* en lui donnant un corps *visible*), mais une altérité intérieure, intime, dont il craint de revivre les manifestations. Naturelle, la peur du pathologique (« Je me croyais devenu fou¹⁷⁸ ») menace fatalement de se convertir en peur pathologique, car vivre une fois cette altérité inhérente à soi, c'est être condamné à la revivre toujours, par la crainte même de sa prochaine manifestation.

La peur où s'origine le fantastique selon Maupassant¹⁷⁹ anticipe donc l'*Unheimliche* freudien, mais elle trouve dans le surgissement du pathologique une figure privilégiée. L'Invisible, qu'il ait pour nom Horla ou Choléra¹⁸⁰, renvoie en effet toujours à la menace d'une contamination, dont l'altération incarnée par la folie ne constitue finalement que l'épiphénomène le plus visible. En témoigne, bien entendu, la forme épidémique que prend la maladie dans « Le Horla », en particulier dans la première version, mais également la nouvelle « Madame Hermet », où la folie apparaît comme le pendant de la petite vérole, et la conséquence logique d'une peur de la contagion : c'est parce qu'elle ne parvient pas à la dominer que la coquette madame Hermet devient folle à la mort de son fils, dont elle ne peut pas même supporter la *vue* (« Non... non... je n'oserais jamais le voir.. jamais... j'ai trop de honte... j'ai trop peur... non, je ne peux pas¹⁸¹. ») ; mais si elle ne peut l'approcher, c'est qu'une défiguration l'altérerait à

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 202.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 200.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 200.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 200-201.

¹⁷⁷ Guy de Maupassant, « Lui ? » [*Gil Blas*, 3 juillet 1883], *PMH*, p. 328.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 330.

¹⁷⁹ Voir par exemple « La Peur » [*Le Gaulois*, 23 octobre 1882], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 61 : « La vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois ». Dans la nouvelle de 1884 portant le même titre (où le surnaturel n'intervient pas), l'éloge de Tourgueniev fait par ailleurs explicitement le lien entre fantastique et peur. Voir « La Peur » [*Le Figaro*, 25 juillet, 1884], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 162-171.

¹⁸⁰ Voir *ibid.*, p. 170-171 : « le *choléra*, l'être inexprimable et terrible venu du fond de l'Orient [...], non pas le Microbe, mais le Choléra, l'Esprit qui tue, et qu'on sent partout présent, invisible, menaçant, comme un des anciens génies du mal que conjuraient les prêtres barbares... ».

¹⁸¹ Guy de Maupassant, « Madame Hermet », *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 258.

l'égal de la folie, puisque sa beauté régit son existence, et lui confère son identité (elle est « une de ces femmes qui n'ont au monde que leur beauté et leur désir de plaire pour les soutenir, les gouverner ou les consoler dans l'existence¹⁸². »). Le surgissement de la maladie chez un être, à proprement parler, familial (son fils), la condamne ainsi inévitablement à devenir *autre*, que cette altération prenne la forme de la défiguration ou de l'aliénation. Sa folie (une défiguration imaginaire : elle pense avoir le visage vérolé) conforte d'ailleurs l'équivalence symbolique entre les deux pathologies qui, en l'obligeant à être une mère indigne ou une femme repoussante, la transforment fatalement, à ses propres yeux, en *monstre*¹⁸³.

Que ce soit dans « Madame Hermet », « Un fou », « L'homme double », ou « L'amant des poitrinaires » (« Un monstre, un misérable¹⁸⁴ ») le récit de cas semble en effet avoir pour fonction de révéler la familiarité dérangeante des monstres, en faisant du « musée pathologique vivant » l'allégorie d'une société convaincue de sa morbidité, et de son caractère contagieux. À la croisée d'une « tératogonie » caractéristique du geste décadent et du rêve muséal de la collection naturaliste, le cas est bien envisagé, dans l'optique du fantastique clinique, comme « un phénomène qui va à l'encontre de la généralité des cas, mais non pas à l'encontre de la nature envisagée dans sa totalité¹⁸⁵ ». Ancré dans le réel tout en pointant du doigt (*monstrare*) un inconcevable, signe (*monere*) en même temps que symptôme, le cas monstrueux constituerait ainsi la figure privilégiée de ce « fantastique dans l'étude du vrai », car il permettrait de convertir la chimère romantique en prodige clinique.

¹⁸² *Ibid.*, p. 253.

¹⁸³ L'équivalence symbolique de la mort, de la défiguration, et de la folie mise en place dans la nouvelle illustre par ailleurs la lecture foucauldienne de la folie, selon laquelle « [l]a folie, c'est le déjà-là de la mort », puisque « l'expérience de la folie est en rigoureuse continuité avec celle de la lèpre ». Et de fait, dans « Madame Hermet », la « substitution du thème de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude ». Voir Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 26-27.

¹⁸⁴ Jean Lorrain, « L'amant des poitrinaires », *PMH*, p. 656.

¹⁸⁵ Aristote, « Génération des Animaux », cité par Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 212.

Clinique et Merveille : physiologies monstrueuses

Comment d'un exemple de beauté ai-je pu tirer un type de laideur ?
Edgar A. Poe¹⁸⁶.

Lorsqu'elle étudie « l'importance d'un lieu comme la foire, spécialement conçu pour l'exhibition », Evaghélia Stead souligne que « pour la fin du XIX^e siècle, le corps et le monstre ne sont souvent qu'une seule et même chose¹⁸⁷ ». Le « musée pathologique vivant » que le « fantastique dans l'étude du vrai » transforme en horizon d'attente s'inscrit dans la même logique. « Clinique publique¹⁸⁸ » au même titre que la foire, ce « musée » fantastique ne met néanmoins plus en scène des phénomènes dont la monstruosité serait apparente, car circonscrite à la visibilité d'une difformité physique. La continuité du normal et du pathologique, leur articulation au sein d'un seul et même spectacle clinique (comme lors des « leçons » de la Salpêtrière), font de la monstruosité une caractéristique inhérente au corps sain, et de son surgissement l'enjeu du fantastique.

Ainsi que le rappelle Henri-Jacques Stiker, la monstruosité, au XIX^e siècle, cesse d'être associée à l'infirmité, pour devenir, à l'instar de la folie, une anomalie significative de la norme :

L'observation prouve [...] qu'un monstre n'est pas monstre tout entier : il y a de la régularité d'un côté et de l'irrégularité de l'autre. C'est la même position que celle adoptée par Pinel à propos de la folie. [...] Isidore Geoffroy Saint-Hilaire va jusqu'à se demander s'il faut conserver la catégorie de monstruosité, étant donné sa conception d'une échelle continue entre la normalité et les plus graves anomalies¹⁸⁹.

Loïn de (risquer de) disparaître, la monstruosité peut donc potentiellement s'étendre, et sourdre de la normalité corporelle, dont elle apparaît comme une variation spectaculaire : devenue clinique, elle est désormais intimement liée à la découverte d'une familiarité du pathologique, et à la constatation fortuite et imprévue d'une similitude, là où le spectacle du monstre surnaturel laissait supposer une distinction. Si donc « [p]our la littérature fin-de-siècle, le monstre de foire repose sur la concrétisation du fantastique, la réinterprétation des tristesses naturelles et les accidents de la conception¹⁹⁰ », c'est avant tout parce qu'il symbolise une anomalie tragiquement familière, et cesse de renvoyer à une altérité radicale.

¹⁸⁶ « Bérénice », *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857, trad. de Charles Baudelaire], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006, p. 119.

¹⁸⁷ Evaghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 159.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Henri-Jacques Stiker, « Nouvelle perception du corps infirme », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005, t. 2, p. 286-287. Voir également Georges Canguilhem : « Au XIX^e siècle, le fou est à l'asile où il sert à enseigner la raison, et le monstre est dans le bocal de l'embryologiste où il sert à enseigner la norme. », *La Connaissance de la vie* [1965], Paris, Vrin, 1992, p. 178. L'engouement pour les musées, scientifiques comme celui de Dupuytren, ou forains comme celui du docteur Spitzner, pouvait en outre favoriser l'amalgame entre le pathologique et le monstrueux. La collection Dupuytren comportait en effet des pièces pathologiques et tératologiques. Voir sur ce point Patrice Josset, « Le musée Dupuytren, quel avenir pour un "musée des monstres" ? », in A. Caiozzo, A.-E. Demartini, *Monstre et imaginaire social*, Paris, Creaphis, 2008, p. 295-304. Les musées de foire regorgeaient de « monstres » à vocation didactique (les aberrations génésiques, notamment), mais proposaient également comme attraction-phare des *Vénus anatomiques se détachant en quarante parties*, ou encore un groupe en cire polychrome de « La leçon du Professeur Charcot » (Spitzner).

¹⁹⁰ Evaghélia Stead, *op. cit.*, p. 183.

La monstruosité clinique du fou, bientôt associée à celle du criminel, est à cet égard significative, car elle combine tout à la fois le sentiment d'une différence radicale (le rejet d'actes monstrueux car *inimaginables*) et d'une dérangeante proximité. En témoigne, de manière emblématique, le cas de Lacenaire, criminel cultivé et « bel homme élégant¹⁹¹ » dont l'anomalie devient un « affreux résumé de la société présente¹⁹² », voire une préfiguration de la « monstration criminelle en régime d'invisibilité¹⁹³ » qui prévaut, selon Marc Renneville, au XX^e siècle, puisque la monstruosité de Lacenaire tire précisément sa force de son caractère *indécelable*.

Par le biais de la clinique, l'anthropologie criminelle de la fin du siècle a certes eu pour objectif de donner à la monstruosité un visage, en croisant la phrénologie, les théories de la dégénérescence et de l'évolution¹⁹⁴. Elle a, ce faisant, donné naissance à une « version fantastique du darwinisme¹⁹⁵ », voire à un « fantastique dégénéré¹⁹⁶ » allant de *Lokis*¹⁹⁷ (Mérimée, 1869) à *L'Île du docteur Moreau* (H. G. Wells, 1896), en passant, bien sûr, par *Le Cas étrange du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde*¹⁹⁸ (R. L. Stevenson, 1886). Devenue visible, la bestialité atavique n'en a pas moins, dans ces récits, valeur de métaphore. Elle représente une monstruosité beaucoup plus diffuse et finalement *intime*, bien qu'elle emprunte à l'altérité son faciès¹⁹⁹. C'est, de manière exemplaire, de cette figuration hallucinatoire d'une monstruosité ontologique que naît le fantastique du célèbre récit de Wells, qui tient pourtant de la fable dystopique et de la science-fiction. La variation proprement anatomoclinique sur la « bête humaine » imaginée dans *L'Île du docteur Moreau* à partir des cours de Thomas Huxley²⁰⁰ et des débats sur la vivisection a en effet également pour but de révéler, sous la forme d'une « maladie contagieuse²⁰¹ », la part d'animalité monstrueuse inhérente à l'homme. À la toute fin du roman, et en guise de morale, cette bestialité teintée de darwinisme s'impose au narrateur au

¹⁹¹ Voir sur ce point Anne-Emmanuelle Demartini, « Le crime, le monstre et l'imaginaire social : l'affaire Lacenaire », in *Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 307-320.

¹⁹² *Le Temps*, 18 novembre 1835, cité par Anne-Emmanuelle Demartini, *op. cit.*, p. 315.

¹⁹³ Marc Renneville, « La criminologie face au monstre, entre délit du corps et invisible différence », in *Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 327.

¹⁹⁴ Sur ce point, voir Pierre Darmon, *Médecins et assassins à la Belle-Époque*, Seuil, 1989. Ce visage, c'est bien évidemment Cesare Lombroso qui en dessinera avec le plus d'opiniâtreté les traits, avec son criminel-né. Sur Lombroso, voir *infra*, 3^e partie.

¹⁹⁵ Sur ce point, voir Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, en particulier p. 79-81.

¹⁹⁶ C'est l'objet du troisième chapitre de Jean Le Guennec (*op. cit.*, p. 77-104).

¹⁹⁷ Pour Magdalena Wandzioch, c'est *Lokis* qui « introduit dans la littérature fantastique le fantasme darwinien si caractéristique de la littérature fin de siècle » (« Le Double du héros dans la littérature fantastique », *Double et dédoublement en littérature*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, p. 206, cité par Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 84).

¹⁹⁸ Le double maléfique de Jekyll a à la fois les caractéristiques simiesques de l'homme primitif et les traits du dégénéré selon Bénédicte Auguste Morel (« Au point de vue physique leur stature est peu élevée, leur petite tête est mal conformée », *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J.-B. Baillière, 1857, p. 391). Voir sur ce point Henri-Jacques Stiker, *art. cit.*, en particulier p. 245-247.

¹⁹⁹ Voir Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 80 : « Positivement revivifiées par la théorie de Darwin, ces images archaïques de la monstruosité animale sont la représentation fantastique et moderne du double, de l'hôte insolite et familier que chaque individu porte en lui-même : symboles des pulsions primitives et de la toute-puissance de l'instinct, les créatures simiesques de ce fabuleux bestiaire sont également le reflet de l'activité mystérieuse et inconsciente de l'esprit ».

²⁰⁰ Voir sur ce point Jean-Pierre Vernier, *H. G. Wells et son temps*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, coll. « Études anglaises », 38, 1971, p. 50-58.

²⁰¹ Voir Jean-Louis Vissière (« L'utopie satanique », *Europe*, n°681-682, p. 66-68), pour qui « la bestialité apparaît [dans le récit de Wells] comme une maladie contagieuse : le narrateur devient un être bizarre ». Dans le prolongement de cette analyse, Philippe Clermont parle de « maladie fantastique » : « le caractère ambigu que confère aux créatures de Moreau leur état d'hybridation, le flou révélé du partage entre l'homme et l'animal, le caractère finalement un peu monstrueux de Prendick, qui n'est pas sans rappeler le "dédoublement" du *Cas étrange du Dr. Jekyll et Mr. Hyde*, ne sont-ils pas des effets de fantastique ? [...] À la fois fiction scientifique fondée sur un substrat darwinien et œuvre fantastique, *L'Île* est bien un récit hybride », *Darwinisme et littérature de science-fiction*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 86.

sein même de l'humanité civilisée. La vision hallucinée de Prendick prolonge alors la clinique proprement monstrueuse de Moreau, et convertit la monstruosité en optique fantastique :

J'ai l'impression que l'animal va reparaitre tout à coup sous ces visages, que bientôt la dégradation des monstres de l'île va se manifester de nouveau sur une plus grande échelle. Je sais que c'est là une illusion, que ces apparences d'hommes et de femmes qui m'entourent sont en réalité de véritables humains, qu'ils restent jusqu'au bout des créatures parfaitement raisonnables, pleines de désirs bienveillants et de tendre sollicitude, émancipées de la tyrannie de l'instinct et nullement soumises à quelque fantastique Loi – en un mot, des êtres absolument différents de monstres humanisés. [...] Mais les figures mornes et sans expression des gens rencontrés dans les trains et les omnibus m'étaient particulièrement nauséuses. Ils ne paraissaient pas plus être mes semblables que l'eussent été des cadavres, si bien que je n'osais plus voyager à moins d'être assuré de rester seul. Et il me semblait même que, moi aussi, je n'étais pas une créature raisonnable, mais seulement un animal tourmenté par quelque étrange désordre cérébral qui m'envoyait errer seul comme un mouton frappé de vertige²⁰².

En s'imposant, l'animalité monstrueuse de l'humain rejoint finalement, par une voie inverse, le constat de Moreau, dont les opérations ne parviennent pas à éradiquer une « bestialité opiniâtre [qui] reprend jour après jour le dessus²⁰³ » :

[...] le moins satisfaisant de tout [reconnait Moreau] est quelque chose que je ne puis atteindre, quelque part – je ne puis déterminer où – dans le siège des émotions. Des appétits, des instincts, des désirs qui nuisent à l'humanité, un étrange réservoir caché qui éclate soudain et inonde l'individualité tout entière de la créature : de colère, de haine ou de crainte²⁰⁴.

L'Île du docteur Moreau débouche donc, comme la clinique anthropologique du XIX^e siècle selon Marc Renneville, sur une véritable « tératologie du social²⁰⁵ », à cette différence près que le récit de Wells exploite, au lieu de la nier, « la grande labilité du "monstre" criminel, la polysémie des acceptions et l'inconsistance de sa clinique²⁰⁶ » : l'optique fantastique permet avant tout de mettre en scène une bestialité à la fois profuse et insaisissable, alors que le discours de l'anthropologie criminelle tentait de la localiser et de la circonscrire, afin de mieux l'éradiquer²⁰⁷.

En cessant d'être une figure de l'altérité, le monstre peut ainsi devenir une figuration de l'étrange. « Extraordinaires » (Poe), ou « incroyables » (Lermina), les histoires fantastiques de la fin du siècle traquent donc les indices d'une réalité monstrueuse, non pour en faire ressortir la dimension surnaturelle, mais pour révéler leur surprenante banalité. L'introspection et l'observation de soi nourrissent désormais une « tératogonie de pure mentalité²⁰⁸ », où le monstre prend la forme d'une loi physiologique, sous les traits d'un « démon de la perversité » : en imposant un *nous* à prendre comme la cohabitation paradoxale d'un *je* et d'un *tu*, de *moi* et de *l'autre*, il menace de convertir le sujet en monstre criminel, puisque par sa faute, « nous agissons par la raison que *nous ne le devrions*

²⁰² *L'Île du docteur Moreau* [*The Island of the Doctor Moreau*, 1896], in H. G. Wells, *La Machine à explorer le temps...*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 370-371.

²⁰³ *Ibid.*, p. 278. Pour une synthèse sur cette animalisation progressive de l'humain, pendant de la tentative chirurgicale d'humanisation de l'animal, voir Philippe Clermont, *op. cit.*, p. 84-86.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 280.

²⁰⁵ Marc Renneville, art. cit., p. 320.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 326. De fait, le seul criminel du récit est le docteur Moreau, dont la physionomie n'a rien de bestiale. Sur la cruauté clinique et son lien avec le fantastique, voir *infra*, 3^e partie.

²⁰⁷ Voir par exemple la lettre de Taine à Lombroso, citée par Pierre Darmon, *op. cit.*, p. 187 : « Vous nous avez montré des orangs-outangs lubriques, féroces, à face humaine ; certainement, étant tels, ils ne peuvent agir autrement qu'ils ne font : s'ils violent, s'ils tuent, c'est en vertu de leur nature et de leur passé, infailliblement. Raison de plus pour les détruire aussitôt qu'on a constaté qu'ils sont et resteront des orangs-outangs. À leur endroit, je n'ai aucune objection contre la peine de mort, si la société y trouve son profit ».

²⁰⁸ Nathalie Prince, « *Per retro* », *PMH*, p. XIX.

*pas*²⁰⁹ ». Au-delà, la monstruosité renvoie à un corps dont on perçoit subitement l'étrangeté, aidé en cela par une optique clinique dévoilant la matérialité grouillante de ce qui devait demeurer *idéal*. Le « fantastique dans l'étude du vrai » ne fait, dans cette perspective, que pousser à son comble la logique qui sous-tendait déjà la misogynie de la seconde moitié du XIX^e siècle : l'abomination de la femme, présentée comme largement tributaire de sa naturalité, devient celle du corps lui-même²¹⁰. Le fantastique traque désormais par la *physiologie* (l'étude de la nature) un merveilleux devenu clinique.

C'est ce qu'illustre, dans la nouvelle « La peur » de Jules Lermina, l'anecdote rapportée par le « docteur », grâce à laquelle il entend ramener ses amis à une raison finalement bien moins rassurante que le surnaturel :

Depuis tantôt une heure, vos esprits, emportés dans le vague, s'égarèrent dans des théories absolument fausses... vous parlez fantastique, et vous croyez très ingénieux d'évoquer des fantômes couverts de linceuls d'un blanc plus ou moins douteux, des gnomes horribles, des lémures dont la Thessalie aurait honte. [...] Quel sentiment prétendez-vous exciter ? La peur ! [...] Non, vous n'êtes pas de bonne foi. Vous vous surexcitez vous-mêmes, et vous vous forgez des chimères dont vous vous persuadez que vous devez avoir peur. [...] Or, je vous affirme, moi, que la peur est un sentiment éminemment naturel qui ne peut être excité que par des sentiments naturels. Il est dans l'ordre psychologique ou physiologique des phénomènes tellement étranges que sous leur influence l'organisme humain est ébranlé comme les harpes éoliennes dont parle Ossian²¹¹.

La « peur » en question, c'est celle que provoque, chez son amant, le soubresaut inattendu de la morte aimée²¹², et, par ricochet – ou contagion –, celle qu'éprouvent le docteur et ses auditeurs face au récit de l'acte insensé qu'elle suscite : étrangler la morte ressuscitée pour la rendre définitivement immobile²¹³, alors même que son retour à la vie constituait la seule issue face au désespoir²¹⁴. Malgré les apparences, cette peur s'inscrit bien « dans l'ordre psychologique ou physiologique » de phénomènes dont l'étrangeté ne doit rien au surnaturel, conformément à ce qu'annonçait le docteur dans son exorde : digne du « démon de la perversité » de Poe, la réaction monstrueuse de l'amant est à l'image de la maladie, non moins monstrueuse, dont souffre l'aimée. Quoique non identifiée (« Était-ce la phtisie ? l'anémie ? Aucun des caractères symptomatiques ne me paraissait concluant²¹⁵... »), cette maladie évoque en effet très fortement la catalepsie telle qu'Edgar Poe la met en scène dans « Bérénice²¹⁶ » et « La chute de

²⁰⁹ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 51. La thématique du « monstre en nous » associée à une monstruosité psychique a déjà fait l'objet de nombreuses analyses (voir, entre autres, Gwenhaël Ponnaud et Jean Le Guennec, *op. cit.*). Nous reviendrons plus précisément sur le « démon de la perversité » dans la troisième partie, non tant pour l'associer à un thème du « merveilleux psychique » (Régine Plas), que pour l'envisager comme un motif structurant du fantastique clinique.

²¹⁰ On aura reconnu, bien évidemment, l'axiome baudelairien : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (*Mon cœur mis à nu*). De manière générale, l'utilisation fantastique de la monstruosité croise l'esthétique de la Décadence. Voir sur ce point Evanghélia Stead, qui envisage la tératogonie comme une « grille d'interprétation de l'esprit de Décadence », dont le « nu monstrueux et plastique » constitue une des modalités d'expression privilégiées (*op. cit.*, p. 12).

²¹¹ Jules Lermina, « La peur » [*Histoires incroyables*, 1889], *PMH*, p. 411-412.

²¹² « Tout à coup... elle remua... Comprenez-vous ?... elle remua... Était-ce une convulsion dernière ?... je n'en sais rien ; mais voir ce cadavre, cette immobilité animée tout à coup de mouvement... Il n'y avait pas à douter, elle avait tendu les bras en avant... Ce que j'ai cru, je ne le sais pas... mais j'ai eu peur... peur, PEUR ! », *ibid.*, p. 421.

²¹³ « Elle avait remué, tout était là... Je me suis jeté sur elle pour la forcer à rester immobile !... », *ibid.*

²¹⁴ « Oh ! j'étais fou, fou, si vous voulez, en ce sens que mon désespoir était si complet, si profond, qu'il n'admettait aucune consolation possible... Une seule... elle n'était pas morte... elle ne pouvait être morte... je ne voulais pas qu'elle fût morte... », *ibid.*, p. 420.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 413.

²¹⁶ « Parmi la nombreuse série de maladies amenées par cette fatale et principale attaque, qui opéra une si horrible révolution dans l'être physique et moral de ma cousine, il faut mentionner, comme la plus affligeante

la Maison Usher²¹⁷ ». Or, dans le sillage du maître américain, le fantastique de la fin du siècle fait également de la mort apparente un des principaux ressorts de ce merveilleux clinique capable de légitimer la résurrection, quitte à transformer en monstre la femme – ou la fille – aimée. Dans « Le tic » de Maupassant, un père raconte ainsi au narrateur, croisé dans une ville d'eaux, comment il a enterré sa fille victime d'une « étrange maladie²¹⁸ », et comment son retour a provoqué en lui un tic nerveux, « une sorte de zigzag affolé²¹⁹ », stigmate de la peur alors éprouvée. Dans « Le doigt de la Morte », Charles Diguët exploite également la veine des faits divers de viols de sépulture, et fait, tout comme Maupassant, *revenir* sa morte victime d'un « sommeil léthargique²²⁰ » après qu'un malfrat lui a entaillé le doigt pour lui voler ses bagues²²¹. Dans les deux cas, la *revenance* souligne la monstruosité de l'acte de profanation, comme de la situation vécue par l'enterrée vivante. La peur suscitée est en effet, à la fin du XIX^e siècle, bien *réelle*, comme le souligne Jean Frollo dans un article du *Petit Parisien* :

En vérité, c'est une chose extraordinaire qu'à notre époque, en France, toutes les mesures de précaution n'aient pas encore été prises pour empêcher le retour des inhumations précipitées. Et, pourtant, que de faits n'a-t-on pas cités ! [...] L'opinion publique réclame aussi les garanties les plus grandes pour la constatation du décès. Cette constatation doit être faite dans des conditions rigoureuses. Une plaisanterie commune consiste à dire que les médecins tuent leurs clients : ce qui n'est pas moins grave, c'est qu'ils prennent des vivants pour des morts et les fassent enterrer²²².

Médecin proche de l'École de Nancy, Henri-Étienne Beaunis a d'ailleurs trouvé là l'argument de l'un de ses *Contes physiologiques*, où la dissection se convertit, le temps d'un instant, en épouvantable vivisection. Dans « L'autopsie », un docteur prend la parole, après un combat farouche mené dans la province d'Oran, pour expliquer aux militaires ce qu'est « la vraie peur, celle qui vous fait trembler de la tête au pied et vous couvre d'une sueur glacée comme une sueur d'agonie²²³ ». Confronté à une terrible épidémie, il raconte alors comment il s'est résolu à pratiquer une autopsie sans respecter les délais légaux (vingt-quatre heures), afin de pouvoir étudier le microbe avant la détérioration des tissus :

L'incision faite, je laissai mon scalpel et introduisis la main droite par la plaie tandis que ma main gauche reposait machinalement sur l'avant-bras du sujet. À peine avais-je plongé la main dans le ventre pour extraire la rate que je ressentis

et la plus opiniâtre, une espèce d'épilepsie qui souvent se terminait en catalepsie, – catalepsie ressemblant parfaitement à la mort. », Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 122.

²¹⁷ « La maladie de lady Madeline avait longuement bafoué la science de ses médecins. Une apathie fixe, un épuisement graduel de sa personne, et des crises fréquentes, quoique passagères, d'un caractère presque cataleptique, en étaient les diagnostics très singuliers. », *ibid.*, p. 141.

²¹⁸ Guy de Maupassant, « Le tic », *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 158.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 157.

²²⁰ Charles Diguët, « Le doigt de la morte », *PMH*, p. 103.

²²¹ Sur la « réalité » de ces faits divers, voir l'article du *Petit Parisien* du 12 janvier 1887 (*PMH*, p. 189-191). Voir également Georges Grison, « Le violateur de sépultures », *Le Figaro*, 1886 (*PMH*, p. 650).

²²² Jean Frollo, « Outre-tombe » [*Le Petit Parisien*, 12 janvier 1887], *PMH*, p. 189 et 191. Sur la « hantise » des « inhumations prématurées », voir Anne Carol, *Les Médecins et la mort*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2004, p. 143-161. Comme le montre l'historienne, cette peur est déjà présente au XVIII^e siècle et court sur tout le XIX^e siècle. Durant la première moitié du siècle, cependant, l'illustration littéraire de la hantise de la mort apparente est souvent proche de la fantasmagorie. Ainsi, dans « Onuphrius » (1832), Gautier met en scène avec une ironie proprement romantique un personnage, prototype du Jeune-France, rêvant qu'il est enterré vivant. De même, l'*Histoire d'un mort racontée par lui-même* d'Alexandre Dumas (1844) désamorce l'horreur de la situation : le narrateur raconte sa mésaventure au cours d'une soirée arrosée de punch, et la présente comme la conséquence d'un amour fulgurant. Cette histoire « pour faire peur » se mue ensuite en histoire « pour rire », en passant de la fantasmagorie (le « mort » a Satan pour guide) au rêve pur et simple. À la fin du siècle, en revanche, la mise en scène littéraire prend nettement une coloration clinique, et se défait de la *fantaisie* au profit de la *nosographie*.

²²³ Paul Abaur [Henri Beaunis], *Contes physiologiques*, Paris, Société d'éditions littéraires, 1895, p. 82-83.

une impression de chaleur humide comme si j'avais plongé ma main dans l'eau chaude, et cette pensée me sauta à l'esprit : *S'il n'était pas mort !*

À ce moment ma main gauche fut brusquement repoussée et mon poignet droit saisi par des doigts qui le serraient à le briser.

Ce fut une minute terrible... je frissonnais de la tête aux pieds ; mes cheveux se hérissaient, une sueur glacée couvrait mon front et mes tempes, mes jambes tremblaient sous moi, mon cœur s'arrêta un instant et je crus que j'allais perdre connaissance²²⁴...

Bien que le sommeil léthargique soit finalement évacué au profit d'une simple « contraction des muscles après la mort » telle qu'on la voit parfois « dans le choléra²²⁵ », le spectre de la mort apparente plane sur la nouvelle : la peur ressentie y trouve tout à la fois son origine et une forme pour se dire (« mon cœur s'arrêta un instant »), comme si la contagion constituait la nouvelle modalité, clinique, de l'effet fantastique.

Catalepsie et léthargie permettent ainsi la mise en scène d'un *étonnement* désormais inscrit dans le pathologique. Elles deviennent, pour le fantastique clinique, une des figures essentielles de la peur face à l'inconcevable, en même temps que l'incarnation d'un état impossible et, à proprement parler, monstrueux. La stupeur provoquée par la mort apparente renvoie en effet tout autant au spectacle des symptômes représentés qu'à l'impact que celui-ci peut avoir sur qui le contemple. Là encore, Edgar Poe semble avoir constitué un modèle. Dans « Bérénice », Egæus, qui profanera la sépulture de sa cousine seulement endormie, est ainsi victime d'une monomanie agissant à l'image de la catalepsie : la « nerveuse *intensité d'intérêt*²²⁶ » dont il souffre le plonge par intermittence dans une contemplation fixe, une mort apparente de l'esprit comme la catalepsie peut être, par la rigidité cadavérique qu'elle suppose, une mort apparente du corps. La dimension spéculaire des deux pathologies se confirme lors de la scène de face à face où Egæus découvre être littéralement fasciné par les dents de sa cousine :

Un frisson de glace parcourut mon corps ; une sensation d'insupportable angoisse m'oppressait ; une dévorante curiosité pénétrait mon âme ; et, me renversant dans le fauteuil, je restai quelque temps sans souffle et sans mouvement, les yeux cloués sur sa personne²²⁷.

Le parallèle est enfin reconduit lorsque le monomane, désormais « enseveli dans [sa] méditation²²⁸ », contemple la supposée morte, avant de plonger lui-même dans l'état second qui le poussera à la défigurer :

Mais je n'avais plus la puissance de bouger, mes genoux vacillaient sous moi, et j'avais pris racine dans le sol, regardant fixement le cadavre rigide étendu tout de son long dans la bière ouverte²²⁹.

Dans « La chute de la maison Usher », la gémellité des protagonistes rend encore plus flagrante la parenté entre la catalepsie (de la sœur) et l'effroi qu'elle suscite (chez le frère, mais également chez le narrateur, qui confie l'avoir regardée « avec un immense *étonnement*, où se mêlait quelque terreur²³⁰ »). Cette parenté est d'ailleurs formulée par Roderick Usher lui-même :

Dans cet état d'énervation, – état pitoyable, – je sens que tôt ou tard le moment viendra où la vie et la raison m'abandonneront à la fois, dans quelque lutte inégale avec le sinistre fantôme, – LA PEUR²³¹ !

²²⁴ *Ibid.*, p. 87.

²²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²²⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 122.

²²⁷ *Ibid.*, p. 126.

²²⁸ *Ibid.*, p. 127.

²²⁹ *Ibid.*, p. 129.

²³⁰ *Ibid.*, p. 140. Je souligne.

²³¹ *Ibid.*

Or, ce « sinistre fantôme » prendra bien l'apparence d'une cataleptique revenue de son sommeil pathologique pour renvoyer à Usher, dont « toute [la] physionomie était tendue par une rigidité de pierre²³² », l'image de sa propre peur.

Les continuateurs français d'Edgard Poe semblent avoir vu dans le récit à la première personne le moyen de parachever le procédé, en réunissant les symptômes de la mort apparente et ceux de la « maladie de la peur²³³ » au sein d'une seule et même conscience. L'introspection peut, dès lors, prendre la forme clinique de l'*autopsie*. Zola s'y est essayé dans « La mort d'Olivier Bécaille », où l'horreur découle de la précision très circonstanciée avec laquelle le narrateur – observateur et acteur – décrit sa propre expérience, double, à l'image de l'état second qui le terrasse. Le récit clinique et paradoxalement extérieur du narrateur (« C'est un samedi, à six heures du matin que je suis mort après trois jours de maladie²³⁴ ») cède en effet progressivement la place à la confession poignante d'une expérience devenue épreuve : d'abord serein (« Si la mort n'était que cet évanouissement de la chair, en vérité j'avais eu tort de la tant redouter²³⁵. »), l'apprentissage de la mort devient, une fois associé à la catalepsie, digne de la « torture par l'espérance » analysée par Edgard Poe (« Le puits et le pendule ») et Villiers de l'Isle Adam²³⁶ :

Ce qui rendait ma torture affreuse, c'était que j'espérais toujours un brusque réveil. Et, à mesure que l'heure du convoi approchait, l'épouvante m'étranglait davantage²³⁷.

À l'inverse du sommeil léthargique, la catalepsie explorée par Zola proposait en effet cet avantage de maintenir l'exercice de la conscience, et ainsi de convertir la mort apparente en mort expérimentale. L'enjeu épistémologique s'efface néanmoins rapidement au profit de son impact dramatique : quoique revenu des morts, Olivier Bécaille demeure, paradoxalement, encore plus étranger à la mort que précédemment, comme prisonnier, désormais, d'un entre-deux (« La mort ne m'effraie plus : mais elle ne semble pas vouloir de moi, à présent que je n'ai aucune raison de vivre, et je crains qu'elle ne m'oublie²³⁸. »). Le cauchemar fantastique d'Onuphrius devient donc, à la fin du siècle, réalité, et se dissocie des chimères de la folie romantique, comme des excentricités de la littérature frénétique. Si folie il y a, celle-ci se revendique désormais de l'autorité de la clinique, et prend sa source dans l'analyse de phénomènes dont l'extravagance s'est évanouie. Le narrateur de « La folie claustrophobique » regrette ainsi les « folies douces » qui permettait de « [vivre] en un rêve perpétuel », en se « [soustrayant] aux mornes réalités de l'existence²³⁹ ». La folie, désormais, n'est que l'extrapolation d'un possible, et le résultat de l'étonnement engendré par son examen :

Oui, je me vois dans la nuit du tombeau, me réveillant soudain du sommeil léthargique, les membres meurtris par l'encerclement des planches, la bouche et les yeux remplis de sciure de bois, ne pouvant remuer, hurlant de toute la force de mes poumons en lesquels déjà l'air manquerait, sachant d'ailleurs que personne ne viendrait, qu'une muraille de terre me sépare à jamais des vivants, et attendant

²³² *Ibid.*, p. 154.

²³³ Titre d'un article du *Petit Parisien*, 1885 (auteur anonyme). Voir *PMH*, p. 408-409.

²³⁴ Émile Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille* [1884], Paris, Librio, 2003, p. 9.

²³⁵ *Ibid.*, p. 11.

²³⁶ « La torture par l'espérance » est le titre d'un des *Contes cruels* de Villiers de l'Isle Adam.

²³⁷ Émile Zola, *op. cit.*, p. 20.

²³⁸ *Ibid.*, p. 36. Il s'agit de la fin de la nouvelle.

²³⁹ Armand Charpentier, « La folie claustrophobique », *PMH*, p. 201. Il s'agit d'un cliché à la fin du siècle. Voir le début de « Madame Hermet » de Maupassant (*Le Horla...*, *op. cit.*, p. 250-251).

ainsi, pendant des minutes qui dureraient des siècles, la plus épouvantable des morts.[...]

Sans doute, je puis prévenir mon médecin que j'exige de lui, après ma mort, un examen attentif de mon cadavre, et, pour plus de certitude, un coup d'épingle, non seulement sous la plante des pieds mais aussi dans la région du cœur. Afin de donner plus de valeur à ces dernières volontés, je peux les spécifier par testament. Quelque bonnes que soient ces précautions, elles ne suffisent malheureusement pas à me rassurer. Il peut arriver que le docteur oublie mes recommandations et que le testament ne soit ouvert qu'après ma mise en bière. D'autre part, la science sera toujours faillible et la léthargie se joue des praticiens les plus habiles. Je crois même, qu'en donnant à la vie les apparences de la mort, elle rend inoffensives sur l'être qu'elle immobilise des blessures qui, en d'autres temps, seraient mortelles²⁴⁰.

La clinique légitime ainsi un *cogito* où le doute cartésien ne peut plus conduire qu'à une ontologie angoissée, et la réflexion à la folie. La mort apparente articule en effet de manière vertigineuse l'être et la pensée : ses victimes, à l'image d'Oliver Bécaille, ou de ce qu'imagine le narrateur claustrophobe de Charpentier, continuent de *penser en n'étant plus*, ou, plus exactement, sans parvenir réellement à savoir s'ils *sont* toujours. La pensée du suicide semble, dans ces conditions, le seul moyen de rétablir la fiction d'un *donc*, en garantissant la maîtrise de son existence. La mort volontaire devient ainsi, pour le narrateur de Charpentier, « la grande libératrice venant délivrer notre *moi* de la gaine charnelle qui l'emprisonne²⁴¹ », et le moyen de substituer à la peur de l'état second le rêve d'un *homo duplex* où le corps, devenu « *astral*²⁴² » ne constitue plus une prison. Par le suicide, le corps, c'est-à-dire le monstre, est définitivement mis hors d'état de nuire, et peut laisser libre cours à une pensée qui ne lui est plus inféodée.

Bien qu'il n'y soit pas, à proprement parler, question de mort apparente, « Le Rendez-vous » de Maurice Renard suit le même cheminement. Dédiée « À la mémoire d'Edgar Poe », la nouvelle pousse en effet à son comble l'association du corps et du monstre, en faisant *revenir* un corps mort animé du seul désir qu'un imprudent hypnotiseur a implanté en lui. Suggestionnée de son vivant, Gillette répond ainsi *post-mortem* aux rendez-vous galants imposés par le narrateur, frappé à son tour d'étonnement (« Je dormais de stupeur²⁴³ ») lorsqu'il voit un « être de limon », un « monstre obscur et vaseux²⁴⁴ » s'approcher de lui pour répondre à « l'inférieur règlement²⁴⁵ » qu'il a lui-même édicté. L'horreur de la mort apparente (« C'est abominable de savoir qu'on est mort... » dit-elle²⁴⁶) s'efface alors devant celle d'une mort ramenée à sa macabre apparence (« C'était, dans la lumière impitoyable, une chose à vous rendre fou ! un spectacle à vous tuer ! un horrible prodige qu'il fallait sur-le-champ faire cesser²⁴⁷ !... »). Le moyen, pour le narrateur, de se défaire de ce corps aux apparences de mort sera le même que celui qu'envisage le personnage de Charpentier : se suicider, pour « détruire, avec [sa] volonté, ce fragment d'elle-même qu'[il a] glissé dans le corps de Gillette, et qui, resté vivant, la gouverne aux jours dits et lui prête affreusement une âme intermittente et fatidique²⁴⁸ ». Dans cette nouvelle tardive (1909), la dérision menace certes constamment l'effet fantastique apparemment recherché. Les rendez-vous imposés ont ainsi lieu les mardis de cinq heures à sept heures, et

²⁴⁰ Armand Charpentier, *op. cit.*, p. 202.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 209.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Maurice Renard, « Le rendez-vous » [*Le Voyage immobile*, Paris, Mercure de France, 1909], *PMH*, p. 40.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

l'horreur de l'apparition de la morte est relativisée par la trivialité décalée de la scène (« J'assistai, par avance, au flagrant délit satanique où le veuf surprendrait sa femme décédée en conversation galante avec l'ami de la maison²⁴⁹. »). L'hypnotisme lui-même est un temps envisagé comme un subterfuge, une coquetterie de Gilette lui permettant de sauver les apparences (et la morale bourgeoise) en brandissant « l'excuse absolutoire de la suggestion²⁵⁰ ». La trame de vaudeville qui se superpose au canevas fantastique n'en trahit pas moins la prégnance d'un imaginaire clinique transformant le corps en merveille, fût-elle monstrueuse. Si elle opère la synthèse de deux figures traditionnelles du fantastique, (la morte amoureuse et l'amante magnétisée, devenue suggestionnée), le personnage de Gilette témoigne en effet de leur réorientation clinique : « froide et pâle, cataleptique, semblable à son propre marbre²⁵¹ », l'amante marmoréenne digne de Théophile Gautier est désormais vouée à devenir un « cadavre amoureux²⁵² ». Comme dans « La chevelure », quoique selon une autre modalité, le spectacle clinique articule également désir et dégoût, et impose *in fine* au spectateur l'image, à la fois terrible et ironique, de son propre attrait pour le morbide. Séphorah, le « beau mannequin, vide de pensée » qu'hypnotise Paul Lebarrois dans *Suggestion*²⁵³ révélait déjà, à son corps défendant, la même concomitance : sa beauté plastique convoque, dans le sommeil léthargique, son double morbide, en nourrissant la passion nécrophile d'un hypnotiseur qui se plaît à « manipuler des chairs inertes²⁵⁴ », et accompagne sa « rage sexuelle » d'une « rage expérimentale²⁵⁵ » où les gestes érotiques le cèdent à de « vagues attitudes de clinicien²⁵⁶ ». Désirable, quoique à proprement parler impénétrable²⁵⁷, le corps parfait de Séphorah relève de la « tératologie physique²⁵⁸ » à plus d'un titre : la merveille dont son corps se fait le vecteur s'inverse progressivement en monstruosité morbide, révèle à Lebarrois ses propres tares, et lui impose « l'Idée persécutrice²⁵⁹ » du suicide. S'il parvient finalement à survivre à cette Idée, c'est en supprimant le corps de Séphorah, tuant dans le même mouvement sa maîtresse et son désir, pour vivre désormais dans « la sérénité de la démence²⁶⁰ ». Éclairé par la clinique, le corps, et en particulier le corps féminin, semble condamné à se convertir en monstre, pour provoquer un étonnement où l'épouvante succède au désir, l'*horror*²⁶¹ à la *libido sciendi*. Jacques Saurel, jeune médecin appelé à « la gloire d'un Bichat ou d'un Claude Bernard²⁶² » en fait dans « L'obsession » (Paul Abour) la cruelle expérience. Prosecteur très habile, il voit ses projets de mariage contrariés par ce qui relève d'une curieuse, et bien emblématique, déformation professionnelle : une « sorte de *dissection mentale* » qui, en devenant « peu à peu

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

²⁵² *Ibid.*, p. 40.

²⁵³ Henri Nizet, *Suggestion*, Paris, Tresse & Stock, 1891, p. 82.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

²⁵⁷ Affligée d'une tare physiologique la rendant « vierge à perpétuité » (*ibid.*, p. 87) Séphorah est, pour Lebarrois « la femme comme il nous en faudrait quelques-unes dans notre heure de détraquement et de surproduction humaine, où la pissouse de gosses, la matrice dont sortent les misérables de demain devrait être logiquement stérilisée. », *ibid.*, p. 88.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 316.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 367.

²⁶¹ L'*horror* est, comme le rappelle Lermina, « l'émotion qui étreignait la poitrine du néophyte au seuil du bois sacré » (*La Deux fois morte : magie passionnelle* [Paris, Chamuel, 1895], *PMH*, p. 710).

²⁶² Paul Abour, *op. cit.*, p. 120.

machinale et involontaire²⁶³ » le condamne à « voir[r] tous les organes à travers le corps, comme s'il était transparent²⁶⁴ ». Seule l'hypnose parviendra à le défaire de cette obsession, en l'obligeant néanmoins à renoncer à son métier et à ses ambitions médicales. Ce « conte physiologique » présente ainsi le regard clinique comme un obstacle entre l'homme et son désir, à l'image de ce qu'Edmond de Goncourt confiait dans son *Journal*, quelques années après son choix d'un « fantastique dans l'étude du vrai » :

Quand je flirte en tout bien et tout honneur avec une jeune femme, il arrive parfois à ma pensée de la déshabiller de sa chair rose, de tout ce qui la fait si joliment femme, et je ne vois en elle qu'un alambic à merde et à urine. Et devant cette vision, il m'est arrivé de m'arrêter au milieu d'une phrase commencée²⁶⁵.

La *merveille* que l'optique clinique permet de révéler s'inscrit donc bien, à la fin du siècle, dans une réalité physiologique, dont la trivialité brutalement exposée permet l'étonnement fantastique : monstrueux, le corps cliniquement perçu l'est par nature, parce que sa complexion elle-même propose à qui sait la voir le scénario de toutes les déviations, et le spectacle de toutes les corruptions. Il recèle, désormais, la potentialité de ce que le surnaturel permettait de cantonner à la sphère finalement rassurante de l'altérité (une sur-nature).

Le « fantastique dans l'étude du vrai » fait donc du symptôme le signe paradoxal d'une crise de la représentation : s'il valide les codes de la clinique, et semble n'arpenter que du *connu*, il détourne les enjeux de la nosographie, qui n'a plus pour but d'aboutir à une reconnaissance, mais de provoquer le cataclysme d'un irréversible étonnement. L'optique clinique révèle avant tout la proximité entre soi et l'autre monstrueux ou morbide, entre le normal et le pathologique. La seule reconnaissance possible prend, dans ce cadre, la forme menaçante d'une identification. Mise au service d'une tératologie *naturelle*, la physiologie valide l'ensemble des spéculations dont s'empare le fantastique clinique, et convertit la norme en un ensemble de cas, la société fin-de-siècle en « musée pathologique vivant ».

Envisagée sous l'angle de la clinique, l'originalité esthétique du fantastique fin-de-siècle ne réside donc pas dans l'emploi d'une thématique ou d'une technique également présentes dans la littérature se revendiquant du réalisme. Elle relève de la perspective adoptée, et de ce que l'on pourrait appeler une subjectivation de la méthode expérimentale. Celle-ci a moins pour but de « faire apparaître la dimension existentielle, subjective, de la douleur²⁶⁶ », comme c'est le cas dans le texte réaliste, que d'explorer le trouble provoqué par la disparition d'une polarisation claire du normal et du pathologique. L'optique fantastique est en ce sens paradoxalement plus proche de la démarche clinique, dans la mesure où c'est l'incapacité à circonscrire la sphère du pathologique et l'échec de l'entreprise nosologique qui donnent à l'optique fantastique son point de fuite. Alors que l'écrivain réaliste « ne cherche pas à définir une entité morbide » puisque son « attention [...] est fixée sur la souffrance d'un personnage²⁶⁷ », le fantastique épouse la logique du clinicien. S'il y a bien, dans un cas comme dans l'autre,

²⁶³ *Ibid.*, p. 121.

²⁶⁴ « Je puis dire que je voyais... que je vois... – et il appuya sur ce mot avec un accent de désespoir qui me saisit – oui, je vois tous les organes à travers le corps, comme s'il était transparent ; je les vois avec leurs formes, leurs couleurs, leurs rapports, leurs mouvements ; je distingue les plus petites branches vasculaires, je suis jusque dans la profondeur des tissus les plus fines ramifications nerveuses... », *ibid.*, p. 120.

²⁶⁵ Edmond de Goncourt, *Journal* [1^{er} juillet 1885], *op. cit.*, t. 2, p. 1167.

²⁶⁶ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 258.

²⁶⁷ *Ibid.*

« décentrement » du document clinique²⁶⁸, celui-ci est de nature différente : le texte réaliste concentre le pathos sur ce que recouvre un diagnostic (la douleur de la maladie) ; le texte fantastique repose sur l'effet que produit l'absence d'un réel discernement diagnostique (la peur).

Théorisée dans bon nombre de récits dont elle constitue l'enjeu scientifique et expérimental, cette peur a bien souvent pour équivalent fictionnel une épouvante²⁶⁹ qui échappe, elle, à la théorie, et propose par là-même un défi proprement esthétique : elle est ce que l'on ne peut que ressentir, sans véritablement l'appréhender ; ce que l'on s'obstine à décrire, sans pouvoir la naturaliser ; ce que l'on tente de partager, sans pour autant échapper au sentiment d'une terrifiante solitude. Décrite sous la forme expérimentale de l'épouvante, la peur cesse ainsi d'être une passion répertoriée pour devenir une sensation physiologique. À ce titre, elle rejoint également le défi que relève la nouvelle psychologie en se défaisant de l'approche philosophique ou spiritualiste : associée à une perte de contrôle, la peur marque le surgissement d'une altérité en soi, et devient le lieu d'une expérimentation de *l'involontaire*. Si la peur est si proche de la folie²⁷⁰, c'est en effet parce que l'une comme l'autre relèvent du même paradigme pathologique : celui des états altérés de la conscience, que la « seconde psychiatrie²⁷¹ » définit par le « primat de la question du volontaire, du spontané, de l'automatique²⁷² ». Ce que Michel Foucault nomme le « principe de Baillarger²⁷³ » prolonge ainsi celui de Broussais en faisant de l'équilibre entre volontaire et involontaire la norme d'une psychologie physiologique, et le signe de la continuité du normal et du pathologique.

La clinique fournissait donc des outils pour « entrouvrir la porte d'épouvante²⁷⁴ », en faisant du surgissement de l'instinctif, du réflexe ou de l'automatique l'indice d'une altération de la norme – norme comprise comme garant d'un ordre du monde/du réel, et comme indice de la santé²⁷⁵. Contrairement au *délire* romantique, le fantastique explorant le surgissement de l'involontaire n'aura donc pas besoin de sortir du sillon tracé par la clinique pour éprouver le choc d'une rupture avec le familier ou l'identifiable : la merveille sourd du fonctionnement du corps lui-même, et des mécanismes étrangers à la conscience qui l'anime. L'antique figure de *l'homo duplex* peut dès lors renaître sous une forme physiologique, et donner au motif fantastique du double une légitimité clinique.

²⁶⁸ *Ibid.* : « [Le texte réaliste] "décentre", si l'on peut dire, le document médical dont il a nourri la fiction, il en détourne la finalité pour le transformer en texte littéraire. »

²⁶⁹ Voir la fin de « Mademoiselle Cocotte » : le cocher François pousse un « cri épouvantable » (Guy de Maupassant, [Gil Blas, 20 mars 1883], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 88). Dans « Apparition », « l'empreinte de peur » qui est restée au vieux marquis de La Tour-Samuel est assimilée à « l'horrible épouvante » (Guy de Maupassant [Le Gaulois, 4 avril 1883], *op. cit.*, p. 89).

²⁷⁰ « La Peur » de Lermina ou « L'auberge » de Maupassant (*Les Lettres et les arts*, 1^{er} septembre 1886) montrent qu'il est possible de devenir fou de peur. C'est aussi ce qui menace le narrateur de « Lui ? », la folie semblant proche de la peur au carré qu'il éprouve (la « peur de la peur »).

²⁷¹ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975* [Cours du 12 février 1975], Paris, Gallimard- Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 147.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.* Jules Baillarger était un disciple d'Esquirol : il a prolongé ses travaux sur l'hallucination, pour montrer l'importance de l'involontaire et du réflexe dans les phénomènes d'aliénation.

²⁷⁴ Émile Zola, *La Bête humaine* [1890], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, p. 232.

²⁷⁵ Michel Foucault associe le « grand desserrage épistémologique de la [seconde] psychiatrie » (*op. cit.*, p. 147) à cette double signification (sociale et médicale) de la norme : elle est à la fois « la norme comme règle de conduite, et la norme comme régularité fonctionnelle ; la norme qui s'oppose à l'irrégularité et au désordre, et la norme qui s'oppose au pathologique et au morbide. », *ibid.*, p. 150.

« *LAND TO LET* » : LA CLINIQUE DE L'ESPRIT

Ouvrez, si vous voulez, le livre de Browne-Faber ; vous y lirez que les savants d'aujourd'hui sont incapables d'expliquer la présence ou de spécifier les fonctions d'un certain groupe de cellules : c'est encore un « terrain à louer » [*land to let*], un théâtre à théories fantaisistes. Je ne suis pas dans le cas de Browne-Faber et autres spécialistes, et je suis parfaitement instruit des fonctions de ce centre nerveux dans l'ordonnance des choses ; d'un contact, je puis les mettre en jeu ; d'un contact, dis-je, je puis créer le courant et établir la communication entre ce monde des sens et... L'avenir nous fournira la fin de la phrase. Oui, le scalpel est nécessaire, mais songez à ce qu'il va produire : renverser la muraille des sens, et sans doute pour la première fois depuis que l'homme existe, un esprit va contempler le monde des esprits. Clarke, Mary va voir le Grand Pan²⁷⁶.

Le court et scandaleux récit fantastique qu'Arthur Machen publie en 1894 permet de comprendre le lien entre le nouveau merveilleux physiologique que cautionne la clinique, et l'expérience de l'épouvante traditionnellement assurée par l'irruption du surnaturel. Bien que *Le Grand Dieu Pan* renoue avec la tradition du *gothic novel* en mettant en scène une divinité primordiale et démoniaque, l'*horror* initiatique qui accompagne la vision de Pan y est en effet associé, via l'« expérience²⁷⁷ » de chirurgie cérébrale du docteur Raymond, à « la terreur qui peut habiter les royaumes secrets de la vie, *par-dessous la chair*²⁷⁸ ». Si, au seuil du récit, « le scalpel est indispensable », c'est parce que, grâce à lui, « [c]es forces [qui] ne peuvent se nommer, ni concevoir, que sous un voile²⁷⁹ » accèdent à la visibilité par le biais d'« une petite incision dans la matière grise », d'un « insensible réarrangement de quelques cellules »²⁸⁰ permettant d'établir de nouvelles connexions symboliques. Fondée sur la physiologie, la comparaison utilisée par Raymond entre la « pensée » et « un assez joli réseau de fils et de câbles télégraphiques²⁸¹ » ouvre finalement vers d'autres analogies qui exploitent, sous une forme imprévue – mais selon la même optique clinique – le « terrain à louer » que constitue le cerveau : l'infra-corporel, l'informe de la matière contenu par l'apparence humaine, *incarnent*, à proprement parler, la figure mythologique du Grand Tout (« nous avons vu ce qui est sans forme assumer une forme²⁸² »). Le Temps du Chaos rejoint ainsi le « temps de l'analyse », en faisant de la corruption le moderne symbole d'un « antique mystère²⁸³ », comme en témoigne le constat clinique que dresse, à la fin du récit, le docteur Matheson :

Quoiqu'une nausée de révolte me vînt, et presque suffoqué par l'odeur de corruption, je demurai ferme, privilégié ou maudit je ne sais, à voir ce qui gisait là, noir comme l'encre et qui se transformait devant mes yeux. La peau, la chair, les muscles et les os, et la ferme structure du corps humain, tout ce que j'avais jugé jusque-là aussi invétéré, aussi permanent que le diamant, commença de fondre et de se dissoudre. Je savais que des agents extérieurs pouvaient ramener ce corps à

²⁷⁶ Arthur Machen, *Le Grand Dieu Pan* [*The Great God Pan*, 1894], Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Petite Bibliothèque Ombres », 2008, traduction de Paul-Jean Toulet, p. 19.

²⁷⁷ C'est le titre du chapitre initial.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 79. Je souligne.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁸² *Ibid.*, p. 79.

²⁸³ « Soit, j'imagine sur quoi vous êtes tombé, et c'est assez laid ; mais après tout, c'est une vieille histoire, un antique mystère retapé de nos jours, où les rues noires de Londres remplacent comme décor les vignobles et les jardins d'olives. Nous savons ce qui advenait de quiconque rencontrait le Dieu Pan. Les sages savent que tout symbole est symbole d'une réalité, non pas de néant ; et c'était en vérité un symbole exquis que celui-là, sous lequel les hommes de jadis voilaient les forces secrètes et redoutables qui sont au cœur de toutes choses, les forces devant qui l'âme humaine se fane et meurt, noircie comme le corps même le serait par des courants électriques », *ibid.*, p. 78-79.

ses éléments, mais j'eusse refusé de croire ce que je voyais maintenant, car il y avait là une force interne dont je ne savais rien et qui ordonnait la dissolution et la métamorphose.

Ici, se répéta devant moi tout l'effort dont l'homme est issu. Je vis la chose vaciller de sexe à sexe, se disjoindre et s'unifier à nouveau ; je vis le corps revenir aux bêtes dont il procède, et ce qui était au sommet des êtres descendre jusqu'aux bas-fonds, jusqu'aux abîmes. Mais le principe de la vie, qui crée l'organisme, demeurait stable pendant sous les transformations de la forme. [...]

Je regardais toujours : bientôt je ne vis plus rien qu'une substance pareille à de la gélatine. Et puis, l'échelle fut remontée à nouveau... (*Ici le manifeste est illisible pendant plusieurs lignes*)... un instant je vis une forme obscurément figurée devant moi, que je ne veux pas décrire. Mais le symbole en peut être retrouvé en d'anciennes statues et dans ces peintures qui ont survécu sous la lave, trop infâmes pour en dire plus long...

... Et l'indicible apparence, homme et bête, reprit forme humaine, et la mort vint enfin.

Moi qui ai vu tout cela, non sans répugnance, je mets ici mon nom, déclarant vrai tout ce qui est écrit ci-dessus :

Robert Matheson, *Med. Dr.*²⁸⁴

La rencontre avec Pan, origine de toute chose et de toute forme, fait alors prendre conscience à son initiateur, le docteur Raymond, que « la chair humaine [peut] devenir [...] le voile de l'inexprimable²⁸⁵ » : ce qu'elle recèle, c'est tout à la fois la suprématie d'un désir inaltérable, associé au principe de vie (le *phallus* symbolique des « anciennes statues »), et le grouillement de la matière, qui impose la prise de conscience d'une uniformité où toute *identité* se dilue (qui croise Pan devient fou, comme Mary, cobaye de l'expérience, ou se suicide, comme les amants d'Helen Vaughan, fruit de la rencontre de Mary avec Pan). Le « monde sourd des entrailles, tout l'envers noir du corps que tapissent de longs rêves sans yeux²⁸⁶ » semblent ici donner corps à la figure mythique de la Matière indifférenciée, et devenir le symbole du monde pulsionnel que la société victorienne ne cesse d'entr'apercevoir, sans pour autant le reconnaître ; que la clinique s'évertue à traquer, sans pour autant parvenir à le contenir dans la forme rassurante de la physiologie. La réunification symbolique du « monde de l'esprit, et [...] de la matière²⁸⁷ » que concrétise la vision du Grand Dieu Pan se révèle être une expérience cérébrale interdite, où la raison abdique, et où le Moi se scinde au lieu d'éprouver son unité (Mary est ainsi « prise d'un tel tremblement qu'on eût cru voir son âme lutter et palpiter dans sa prison de chair²⁸⁸ »). L'expérience de l'imprévu (« J'ai joué avec des forces inconnues, et vous en savez l'issue²⁸⁹ ») semble finalement rejoindre l'expérience de l'involontaire et de l'instinctif : envers du *logos*, le mythe donne ici forme à une folie proprement *génésiq*ue, dont la femme fatale (Helen Vaughan) est le relais symbolique ; par son intermédiaire, la conscience se trouve confrontée aux troubles mécanismes dont elle procède et qui, portés à sa connaissance, suppose sa dissolution. Le Grand Dieu Pan, associé à « l'ombre de l'ombre par derrière les étoiles²⁹⁰ », à « la négation de la lumière²⁹¹ », éclaire ce qui avait vocation à rester obscur pour la conscience, et renverse ainsi l'ordre du volontaire et de l'involontaire. Le mythe investit le « terrain à louer »

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 84-85.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁸⁶ Michel Foucault, *Naissance de la clinique, op. cit.*, p. VII.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 89.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

qu'arpente la psychologie expérimentale et fait se rejoindre « théâtre à théories fantaisistes²⁹² » et théâtre de la psyché où, selon Taine, « se jouent à la fois plusieurs pièces différentes, sur plusieurs plans dont un seul est en lumière²⁹³ ». À l'image du Grand Dieu Pan, c'est le plus obscur que privilégie un fantastique féru de psychologie clinique, en choisissant le principe de Baillarger et la « cérébration inconsciente²⁹⁴ » comme acteurs principaux de ses féeries scientifiques.

²⁹² *Ibid.*, p. 19.

²⁹³ Hippolyte Taine, préface à la 3e édition [1878], *De l'intelligence* [1870], Paris, L'Harmattan, 2005, t. 1, p. XXXV. Pour Maeterlinck, le récit de Machen propose d'ailleurs « le mélange du fantastique traditionnel ou diabolique avec le fantastique nouveau et scientifique », cité par Henri Martineau, *P. J. Toulet et Arthur Machen*, Paris, Le Divan, 1957, p. 88.

²⁹⁴ Théodule Ribot, *Les Maladies de la personnalité* [1884], Paris, Alcan, 1921, p. 13. L'expression se trouve dans les *Principles of Mental Physiology* (1874) de William Benjamin Carpenter (« *unconscious cerebration* »).

Pouvoirs de la suggestion : le « fantastique d'essence psychique »

« Des phénomènes évoluant, eux-mêmes étranges et terrifiants, mystérieux dans leur *processus* connu, baignant dans l'inconnu par leurs rouages²⁹⁵ » : Edmond Picard associait son « fantastique réel », comme Jules Claretie avant lui, à un « terrain [où] les surprises, les antithèses, les absurdités sont multiples et renaissantes²⁹⁶ ». L'observation des « infiniment petits de la conception cérébrale²⁹⁷ » constitue en effet la règle depuis le « fantastique [...] d'essence psychique » d'Edgar Poe, conséquence, selon Camille Mauclair, de l'analyse rigoureuse de « ce mystère de nous-mêmes²⁹⁸ » :

Loin de tirer les effets de son fantastique d'une déformation arbitraire de la vie réelle, il le fait naître au contraire d'une étude plus profonde, et plus directement appliquée, de cette vie réelle dont son intuition outrepassa les aspects connus. Son imagination consiste non pas à créer un monde chimérique éloigné du nôtre, mais à pénétrer notre monde et à en extraire l'étrangeté par les enquêtes psychologiques les plus imprévues. [...] Son étude essentielle, où il a vraiment posé les fondements de toute une conception contemporaine, ce sont les maladies de la personnalité²⁹⁹.

Le fantastique de Poe semble ainsi ouvrir la voie à une psychologie clinique dont l'histoire est elle-même liée à ce que Régine Plas appelle le « merveilleux psychique³⁰⁰ ». Comme le soulignait déjà le médecin magnétiseur Joseph Pierre Durand de Gros, la reconnaissance scientifique de la suggestibilité en est le ressort principal³⁰¹. Le couple du magnétiseur et de la somnambule pouvait donc refaire son apparition sur la scène fantastique fin-de-siècle, avec la gravité d'une vérité scientifique. Nombreux sont en effet les récits qui transposent les expériences sur la suggestibilité pathologique – en premier lieu des hystériques –, afin de donner à la possession l'actualité de la clinique³⁰². Dans « *In anima vili* », Gaston Danville met ainsi en scène « une expérience *qui ne fût pas de laboratoire*³⁰³ » tandis que, dès 1885, Jules Claretie exploitait les dangers de « cette suggestion qui se posera, quelque matin, aux magistrats, comme le plus effrayants des problèmes

²⁹⁵ Edmond Picard, « Le fantastique réel », *PMH*, p. 1023. Souligné par l'auteur.

²⁹⁶ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, *PMH*, p. 1026 (je souligne). Claretie emploie également dans sa préface le terme de « fantastique réel » (*ibid.*, p. 1027).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 1026.

²⁹⁸ Camille Mauclair, « L'idéologie d'Edgar Poe », *Princes de l'esprit*, Albin Michel, s.d [1920], p. 23. Une première version du texte est parue en 1901 dans *L'Art en silence*.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 22 et 32. Il s'agit, bien évidemment, du Poe perçu à travers les *Histoires extraordinaires* et *Nouvelles histoires extraordinaires* traduites par Baudelaire qui, en constituant le recueil, « définit une gradation, une progression. Les touches sombres et fantastiques qui émaillent les dernières pages paraissent ainsi procéder des éléments certes terrifiants, mais entièrement assujettis aux lois de la raison sur lesquels s'était ouvert le volume. Tout pousse donc désormais à interpréter le titre d'*Histoires extraordinaires* sur le terrain du réalisme, à transformer Edgar Poe en "Hoffmann du matérialisme" [selon l'expression de Barbey d'Aurevilly] » (Éric Lysoe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1999, p. 26).

³⁰⁰ Régine Plas, *Naissance d'une science humaine : la psychologie. Les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2000.

³⁰¹ Voir l'introduction *supra*.

³⁰² Pour une étude plus précise de ces questions, voir Bertrand Marquer, *op. cit.*

³⁰³ Gaston Danville, « *In anima vili* », *op. cit.*, p. 9 (souligné par l'auteur). Le narrateur du « Rendez-vous » (Maurice Renard) avoue également que « [s]on crime se confond avec une expérience de laboratoire » (*PMH*, p. 32). Sur les « crimes de laboratoire », voir Jacqueline Carroy, *Hypnose, Suggestion et Psychologie*, Paris, P.U.F., 1991.

juridiques³⁰⁴ », en montrant un carabin poussant une hystérique au vol, et finalement au meurtre. Dans *Suggestion* (Henri Nizet), le personnage de Lebarrois préfère, on s'en souvient, le viol, autre grand motif de la suggestion criminelle, également abordé par Maurice Renard (« Le rendez-vous »), ou encore par Villiers (« La suggestion devant la loi³⁰⁵ »). Le symbolisme de *L'Ève future* n'échappe d'ailleurs pas à la hantise de la suggestion criminelle : si Hadaly tend à être l'incarnation d'une suggestion conforme, sur le plan philosophique, à l'illusionnisme de Villiers (« SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE³⁰⁶ ! », intime Edison à lord Ewald), elle procède également de la « Suggestion fixe » qui permet au savant de déposséder Alicia de son apparence, et Mistress Anderson de son « âme » (le médium Sowana). La mise en léthargie de cette dernière, qui préfigure sa disparition physique et permet d'achever l'Andréide, constitue bien, de ce point de vue, le crime initial du savant, engagé dans la voie du sacrilège. La dimension criminelle de l'hypnose est d'ailleurs clairement signifiée lors de la dissection métaphorique d'Evelyn Habal³⁰⁷, qui rappelle que, pour Edison, son œuvre est avant tout un instrument de vengeance, les courtisanes méritant, selon lui, une « mort sommaire³⁰⁸ ». La dualité volonté/involontaire recoupe donc bien souvent, en cette fin de siècle misogyne, la répartition masculin/féminin, les choix allégoriques opérés relevant également de présupposés idéologiques.

L'Ève future mis à part, l'enjeu de ces récits du crime sous hypnose est cependant moins de mettre en avant l'omnipotence de l'hypnotiseur que la déchéance d'un *cogito* mis désormais sous tutelle. La suggestion constitue, pour le fantastique d'essence psychique comme pour la psychologie clinique, un instrument de « vivisection morale et intellectuelle³⁰⁹ » permettant d'envisager avec circonspection la notion même de libre-arbitre, devenue problème physiologique³¹⁰. En témoignent les débats houleux du premier Congrès de l'hypnotisme expérimental et thérapeutique (1889) où l'école de Nancy (Bernheim) et l'école de Paris (Charcot) s'affrontent violemment sur la question de la nature et de l'ampleur de l'hypnose : tandis que la suggestibilité est pour Charcot un symptôme hystérique, elle constitue pour Bernheim une loi psychologique ; alors que, pour l'école de Nancy, cette loi rend illusoire le libre-arbitre, l'idée suggérée ne peut, pour l'école de Paris, vaincre la volonté du sujet hypnotisé, et n'est efficiente que si, fondamentalement, elle ne heurte pas sa conscience. Pathologique pour les uns, relevant de la norme pour les autres, la suggestion peut, dans un cas, aboutir au crime à l'insu du sujet, et dans l'autre ne révéler que les pulsions inconscientes d'un criminel qui s'ignore, mais passe à l'acte une fois mis dans un état second³¹¹. Elle constitue, quoi qu'il en soit, la marque de l'involontaire, et d'un involontaire toujours associé à la manifestation d'une déviance. Déplacé sur la scène juridique, ce débat participe en effet de la pathologisation des comportements criminels, et s'empare des sanglants faits

³⁰⁴ Jules Claretie, *Jean Mornas*, Paris, É. Dentu, 1885, p. V.

³⁰⁵ *Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, février 1888.

³⁰⁶ Philippe Auguste Villiers de l'Isle Adam, *L'Ève future* [1886], Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 129.

³⁰⁷ Voir « Dissection », chapitre 18 de la première partie de *L'Ève future*.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 193.

³⁰⁹ Jules Liégeois, *De la suggestion hypnotique dans ses rapports avec le droit civil et le droit criminel*, Paris, Picard, 1884, p. 70.

³¹⁰ La suggestion constitue, en ce sens, l'ultime étape du triomphe scientifique du déterminisme, après la mise en lumière du rôle de l'hérédité et de l'atavisme.

³¹¹ Sur ces débats, voir Jacqueline Carroy, *Hypnose, Suggestion et Psychologie*, Paris, P.U.F., 1991.

divers qu'elle convertit en documents cliniques³¹² : le massacre de Pantin commis par Troppmann (1869), les affaires Fenayrou (1882) ou Chambige (1888), celle de la malle à Gouffé (1889), sont analysés à la lumière de la suggestibilité, et tendent à assimiler le crime à la prise de pouvoir de l'involontaire, devenu l'emblème de tous les dérèglements pathologiques³¹³. Le criminel devient « un être tout entier aux instincts, un être dépourvu de sens moral et de conscience, quelque chose comme un automate pensant, comme une marionnette douée d'intelligence³¹⁴ ». Le dégoût pour le monstre qu'alimentait la presse peut ainsi être nuancé par l'analyse clinique, qui empêche une réelle prise de distance : le caractère pathologique des mécanismes psychologiques mis en évidence chez le criminel limite sa responsabilité morale, mais surtout réaffirme, une nouvelle fois, son étroit rapport à la norme. Le crime apparaît désormais comme la conséquence délirante d'une perturbation de l'ordre du volontaire et de l'involontaire. Si son étiologie reste encore à construire, elle relève du paradigme général de la suggestion, qui régit le normal comme le pathologique :

La suggestion est dans tout, dit M. Bernheim, elle conduit beaucoup de nos actes ; et si l'on veut donner à ce mot sa signification la plus large et la plus vraie, on peut dire que dans toutes les actions bonnes ou mauvaises, la suggestion joue un rôle. Les plus grands criminels ne sont pas toujours les plus coupables. Troppmann n'était peut-être que la victime irresponsable d'une auto-suggestion³¹⁵.

Le moi criminel apparaît dès lors comme la créature de l'involontaire, l'émanation pathologique d'un sujet amené à faire l'expérience de sa dualité et qui, une fois le crime commis « considère son œuvre presque comme celle d'un malheureux insensé qui est en lui, mais qui n'est pas lui, et qu'il ne connaît pas³¹⁶ ».

Le fantastique pouvait donc trouver dans les « exemples d'autosuggestions criminelles³¹⁷ » proposés par la psychologie clinique la voie d'un renouvellement. Dans « La marguerite » (Gaston Danville), le narrateur évoque ainsi, dans un « [d]oute cruel³¹⁸ », le crime passionnel de celle dont l'infidélité n'est peut-être qu'une « mensongère hallucination³¹⁹ » :

J'avais veillé ce soir-là. Penché sur ma table, travaillant, par la porte entrouverte me parvenait le bruit rythmé de sa respiration. Elle dormait. Me suis-je assoupi ? Sans doute ; car, à un moment, reprenant possession de moi-même, comme au sortir d'un rêve – ah ! il commençait, le rêve, rêve lugubre et trop réel – j'entendis un bruit anormal dans la chambre. Est-ce à ce moment que j'eus l'atroce idée de me saisir d'une arme ? Et pourquoi ? – Mais qui dira jamais les causes obscures, secrètes, confuses des obéissances irraisonnées, des aveugles, des complaisantes soumissions aux ordres de l'Inconscient³²⁰ !

³¹² Voir sur ce point les analyses de Michel Foucault sur l'émergence du médecin-magistrat au moment de la « seconde psychiatrie » (*Les Anormaux, op. cit.*, en particulier le cours du 12 février 1975).

³¹³ Toutes ces affaires ont défrayé la chronique et suscité l'intérêt des écrivains. Jean-Baptiste Troppmann assassine sauvagement huit membres de la même famille, pour des motifs restés obscurs. Gabrielle Fenayrou aide son mari à tuer son amant, et le diagnostic d'hystérie est un temps envisagé. Henri Chambige, étudiant de vingt-deux ans, devient l'amant de madame Grille, que l'on retrouve dénudée et morte, Chambige à ses côtés, le visage ensanglanté par un coup de feu. Le mari préfère croire que sa femme s'est laissé séduire sous hypnose. Gabrielle Bompard attire l'huissier de justice Gouffé pour que son amant Michel Eyraud l'assassine. Le corps est retrouvé dans une malle. Sur cette affaire, voir Pierre Darmon, *La Malle à Gouffé. Le guet-apens de la Madeleine*, Paris, Denoël, 1988.

³¹⁴ Émile Laurent, *Les Suggestions criminelles : viols, faux et captations, faux témoignages, viols moraux, les suggestions en amour, Gabrielle Fenayrou et Gabrielle Bompard*, Lyon, A. Storck, 1891, p. 40.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Gaston Danville, *Contes d'au-delà, op. cit.*, p. 120.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*, p. 119-120.

Le narrateur du *Horla* (1887) pense de même subir « ces influences constatées, mais inexplicables jusqu'ici, qu'on appelle suggestions³²¹ », à l'image de sa cousine qui, hypnotisée par le docteur Parent, « subi[t] un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice³²² ». Le *Horla*, qui se présente comme le « successeur » d'un *ego* que les évolutions de la science psychologique ont fait chuter parmi les espèces en voie d'extinction, peut dès lors très bien s'interpréter comme l'autre nom du « moi obscur » dégagé par Taine³²³. Bien qu'apparemment du côté des dominants, Jean Mornas, le Lebarrois de Nizet ou le personnage de Maurice Renard sont d'ailleurs significativement victimes de leurs propres suggestions, non parce que le châtement doit suivre le crime, mais parce que l'automate qu'ils manipulent leur apparaît *in fine* comme ce qu'il est : la projection de leur propre idée fixe criminelle, sur laquelle ils comprennent n'avoir aucune prise. « Parfois, Monsieur, songeant que c'était ma volonté, à moi, qui la régénait, j'éprouvais l'abominable sensation de me posséder moi-même³²⁴ ! », confie ainsi le héros du « Rendez-vous », tandis que celui de Nizet prend conscience qu'il est « sexuellement suggestionné lui aussi³²⁵ », avant d'être à son tour victime d'une « Idée persécutrice [...] entrée en son cerveau par surprise³²⁶ ». En faisant du sujet un double fantasmatique de l'hypnotiseur, ces récits du crime sous hypnose soulignent donc la dimension réflexive de toute suggestion, puisque, de part et d'autre, la volonté et le libre-arbitre se révèlent finalement illusoire³²⁷.

Personnage traditionnel du fantastique, le double objectivé peut dès lors devenir explicitement l'allégorie d'un dédoublement subjectif, le produit d'une maladie de la personnalité où la seule certitude clinique retenue est celle d'un « moi [qui] se défait³²⁸ ». Dans des nouvelles comme « La foire de saint-Julien » (René de Maricourt), « Le Meurtrier » (Gaston Danville), « Suggestion » (Georges Rodenbach), l'expérimentation proprement subjective d'un dédoublement devient *épreuve* fantastique confrontant le protagoniste à la prise de conscience de la part d'involontaire et d'instinctif qui menace son intégrité psychique. La nouvelle de René de Maricourt superpose ainsi de manière explicite l'interrogatoire et la consultation, en restituant le dialogue entre un médecin et un narrateur criminel

³²¹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, PMH, p. 381.

³²² *Ibid.*, p. 388.

³²³ Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. XXXI. Voir sur ce point Sandra Janssen, « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant », in J.-L. Cabanès, D. Philippot, P. Tortonese, *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 195-212. Elle voit dans le *Horla* l'allégorie d'une « représentation impossible » d'ordre psychophysiologique : « l'éclipse de l'être-sujet » (*ibid.*) y prend, lors de la fameuse scène du miroir, la forme d'une expérience fantastique, mais prolonge les réflexions sur la pluralité du Moi menées par Hippolyte Taine (*De l'intelligence*, 1870) et Théodule Ribot (*Les Maladies de la volonté*, 1884 ; *Les Maladies de la personnalité*, 1885).

³²⁴ Maurice Renard, « Le rendez-vous », PMH, p. 32.

³²⁵ Henri Nizet, *op. cit.*, p. 58.

³²⁶ *Ibid.*, p. 316-317.

³²⁷ Les récits du crime sous hypnose croisent bien évidemment également le mythe du savant fou ou démoniaque et permettent de mettre en scène une forme d'*hybris* scientifique. Mais cet usage fantastique de la science excède largement l'optique clinique, et ne caractérise pas spécifiquement la fin du XIX^e siècle.

³²⁸ L'expression est de Théodule Ribot : « en voyant comme le moi se défait, nous comprenons comment il se fait » (*Les Maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1885, p. 62). Dans les récits du crime sous hypnose, le double peut également croiser une dualité axiologique, comme dans *Jean Mornas*, où le « bon » docteur Pomeroy accepte d'utiliser l'hypnose pour contrer l'influence diabolique de Jean Mornas, et innocenter ainsi l'hystérique accusée à tort d'un crime qui lui a été suggéré. *Dracula* (Bram Stoker, 1897) repose sur le même procédé, puisque Van Helsing affronte finalement le comte Dracula par *hypnose interposée*, via le personnage de Mina (le médecin constituant à bien des égards un double antagoniste du vampire). Mais, comme dans le cas du savant fou, cet usage fantastique de la suggestion ne relève pas spécifiquement d'une optique clinique : il traduit davantage un emprunt thématique permettant la conversion d'un procédé thérapeutique en pouvoir démoniaque (*Jean Mornas*) ou d'un item scientifique en indice du surnaturel (*Dracula*).

qui, ayant obéi à ce que le docteur identifie comme « impulsion inconsciente », ne peut « [se] reconnaître coupable d'un fait qu'[il] ignore³²⁹ » : la décapitation de la protagoniste d'un numéro de « *Métempsychose* », où « une tête de carton comme celles que les modistes emploient pour leur chapeau » prend progressivement vie par un jeu d'optique³³⁰. Le spectacle auquel assiste le narrateur le confronte donc aux pulsions de violence qu'il ignorait porter en lui. Saint-Julien y est, comme chez Flaubert, le saint Patron d'un désir de meurtre qui s'affirme avec la force d'une obsession :

Tenez [dit le narrateur au médecin], mettez-vous là, bien en face de moi : vous me cacherez cette muraille toute blanche ; elle me produit l'effet d'une toile sur laquelle se peint l'image obsédante : ce coffre avec la tête posée dessus³³¹ !...

Pétrifié par le regard proprement médusé³³² de cette tête devenue « chair vivante³³³ », le narrateur, « automate soutenu par des jambes lourdes et rétives³³⁴ », plonge dans un état second où s'impose l'ordre du réflexe. Le « visage exsangue et le visage mat du mannequin [qui] se confondaient dans ses impressions visuelles³³⁵ » semblent ainsi incarner – ultime stade d'une métempsychose psychopathologique – la migration du moi de l'axe du volontaire à l'axe de l'involontaire, le meurtre consistant à « substituer [la] tête [de la jeune fille] à celle du mannequin³³⁶ », et par conséquent à transformer le sujet agissant (la tête) en objet agi (le mannequin). La mise en scène du numéro de foire croise donc celle de la psyché : la lanterne magique utilisée pour ce « tour [...] ingénieux³³⁷ » sert finalement d'écran de projection à un escamotage d'ordre psychologique³³⁸. Qu'il soit le « *bon sujet* » d'« expériences d'hypnotisme », comme le pense le narrateur, ou « un excellent pensionnaire de l'asile d'aliénés³³⁹ » comme le suppose le médecin, le criminel involontaire de René de Maricourt fait de la relation entre normal et pathologique une équation dont l'inconnue ouvre vers le fantastique. L'hésitation sur les causes du phénomène relaté (folie ou hypnose) n'est en effet que secondaire : c'est la relation d'égalité entre des actes aux polarités contraires qui est à l'origine de ce fantastique construit sur la dualité psychique, et sur la certitude que le « cerveau [du narrateur] est aussi bien organisé que [celui du médecin³⁴⁰] ». L'effet fantastique se niche dans la variable (l'inconnue) qui garantit tout à la fois au système cérébral sa cohérence et son délire criminel. C'est de la prise de conscience du caractère structurel de cette inconnue que naît la peur, qui est autant peur de soi-même que peur de l'autre, l'involontaire renvoyant à cette altérité qu'on découvre porter en soi :

Combien de fois, écrit Maupassant, n'avons-nous pas senti obscurément travailler en nous ce double cerveau dont un désaccord fonctionnel presque

³²⁹ René de Maricourt, « Suggestion », *PMH*, p. 187.

³³⁰ *Ibid.*, p. 186.

³³¹ *Ibid.*, p. 185. « La légende de saint-Julien l'Hospitalier » est un des *Trois contes* de Flaubert (1877).

³³² « Je puis dire sans métaphore que ce regard me pétrifia ; car mes membres, devenus rigides, étaient incapables de produire aucun mouvement » (*ibid.*, p. 186).

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 185.

³³⁵ *Ibid.*, p. 187.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*, p. 186.

³³⁸ Sur la mode de ces numéros de têtes coupées, voir Anne Carol, *Physiologie de la Veuve : une histoire médicale de la guillotine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2012, p. 136-140. Le numéro de « métempsychose » imaginé par René de Maricourt combine à la fois les « fantasmagories » du début du siècle, dont le thème est la résurrection des morts du passé, et le numéro du « Décapité parlant », qui connaît un grand succès dans les années 1860. Nous reviendrons sur les têtes coupées et l'exploitation fantastique de leur potentielle survie dans la 3^e partie.

³³⁹ René de Maricourt, *op. cit.*, p. 188.

³⁴⁰ *Ibid.*

insensible peut expliquer tant de phénomènes de double volonté, de double croyance, de double jugement, et tant de contradictions dans notre être pensant et raisonnable. [...] Ne se peut-il que Pranzini ait été l'agent inconscient d'un camarade et que ses négations obstinées soient simplement le résultat du sommeil persistant de sa mémoire³⁴¹ ?

Dans la nouvelle de Danville « Le Meurtrier », « l'inconnu » qui raconte au narrateur avoir rêvé être *Jack the Ripper* illustre l'obscur travail mentionné par Maupassant. Son « épouvantable cauchemar³⁴² » confirme avant tout la réalité du principe de Baillarger³⁴³ :

Vainement je cherchais à sortir de l'invraisemblance de cette sensation : la dualité de mon individu se précisait d'instant en instant.

Brusquement, j'ouvris les yeux. Devant eux se tenait une forme humaine, que je reconnus, après quelque hésitation : c'était *Moi !* dont l'apparition me foudroya par la persistance de sa netteté.

Oui, c'était bien moi, un *moi* issu de moi, par cette inexplicable et pourtant consciente projection, par une sorte d'objectivation, qu'encore maintenant j'ai peine à comprendre³⁴⁴.

Dès lors, le rêve et le meurtre se confondent en un seul et même « moment de crise », et interrogent l'« impulsion », l'« obsession mystérieuse, invincible³⁴⁵ », qui en est à l'origine. L'objectivation de la pulsion criminelle prend ici explicitement la forme du double fantastique, qu'elle convertit en métaphore clinique pour dire la complexité de la psyché, et mettre en scène la fiction d'un moi qui se défait (« mes efforts, tendant à me ressaisir, semblaient au contraire aider ma conscience à se désagréger plus encore³⁴⁶ »).

Cette fiction prend une forme proprement allégorique dans la nouvelle « La vierge en fer », l'une des *Hantises* avec lesquelles Édouard Dujardin « produi[t] l'émotion du surnaturel par de simples analyses d'états intérieurs morbides ou excentriques³⁴⁷ ». Si le crime semble avant tout illustrer l'imbrication d'Eros et de Thanatos, la suggestion y est en effet centrale :

Oui, confie le narrateur, parfois une extraordinaire vision, brusquement, a surgi, claire, devant mon œil ; et la terrible étreignait mon âme, et elle glissait dans mon sang, ma moelle, mes nerfs et mes muscles ; et je demeurais, immobile d'une fixité vertigineuse, proie d'un atroce enivrement, grisé d'angoisse ; puis, comme une étincelle s'éteint, elle s'évanouissait ; plus tard seulement, indécis, le souvenir m'en revenait, ainsi que d'un rêve. Mais je gardais, en mon âme, la terreur que si la vision eût été prolongée d'un quart de seconde, ma raison n'eût succombé par le délire de l'hallucination³⁴⁸.

L'homme qui prend ensuite la parole illustre ce pouvoir de la vision en racontant la pulsion irrésistible qui pousse un homme à refermer la porte d'une vierge en fer sur sa maîtresse qui s'y était introduite par jeu, lors de la visite d'un

³⁴¹ Guy de Maupassant, « Aux bains de mer », *Gil Blas*, 6 septembre 1887. Pranzini est un célèbre assassin, exécuté en 1887.

³⁴² Gaston Danville, « Le meurtrier », *PMH*, p. 736.

³⁴³ Michel Foucault rappelle que le modèle épistémologique de Baillarger est le rêve, qui « n'est pas un état dans lequel on se trompe de vérité, [mais] un état dans lequel on n'est pas maître de sa volonté » (*Les Anormaux, op. cit.*, p. 146).

³⁴⁴ Gaston Danville, « Le meurtrier », *PMH*, p. 734. L'ensemble des *Contes d'au-delà* est d'ailleurs, pour le « Docteur N », « une véritable étude de la personnalité inconsciente. Le délire épileptique avec amnésie partielle – *Le Meurtrier* –, les hallucinations spéculaires – *L'Ange noir* –, l'accès de vigilambulisme – *La Lampe* –, l'impulsion homicide – *Le Substitut* –, ne sont-ce pas là autant d'épisodes par lesquels peut se révéler la formation pathologique d'un *moi* parasite, dont ne se sont guère préoccupés jusqu'ici que les hommes de science ? » (Docteur N., « La psychologie expérimentale dans le roman. À propos des *Contes d'au-delà* », *Mercur de France*, août 1893, p. 358-359).

³⁴⁵ Gaston Danville, *op. cit.*, p. 734.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Teodor de Wyzewa, *Les Hommes d'aujourd'hui* (n° 388, 1891), cité par Nathalie Prince, *PMH*, p. 1054.

³⁴⁸ Édouard Dujardin, « La vierge en fer » [*Les Hantises*, Paris, L. Vanier, 1886], *PMH*, p. 742.

musée d'instruments de torture. La « Vierge en fer », ce « monstre » à « forme humaine³⁴⁹ » qui fascine les visiteurs, apparaît dans ce cadre comme l'allégorie d'une dualité psychique très baudelairienne : l'Eros n'y est qu'apparence, et abrite en réalité un carnage, une pulsion de mort. Le terrible mécanisme symbolise le « mystère des magies de l'âme³⁵⁰ » et semble même, avec ses deux battants hérissés de pointes, figurer cette « porte d'épouvante³⁵¹ » qui, selon Zola, donnerait accès à la bête humaine³⁵² : l'ouverture de la Vierge en fer matérialise la *vision* de ce que l'esprit recèle au plus profond de lui, et qui fait brutalement surface, avant de disparaître à nouveau dans un « embrassement de mort³⁵³ ». À la fois point de mire et point aveugle, la Vierge en fer confronte donc à la mécanique monstrueuse des désirs, à cette part de soi-même qui ne peut être reconnue et ne doit être portée à la lumière³⁵⁴. Le meurtre réflexe mis en scène a en effet vocation à faire retour sur le lecteur. Présenté comme une confession, le récit a valeur d'*exemplum* (« s'il vous vient en l'esprit que mon héros est moi, eh bien, gardez ou rejetez cette opinion à votre guise³⁵⁵ ! »), et le symbolisme induit par le mécanisme de la Vierge en fer suggère une *identification* destructrice : l'emboîtement des deux parties y prend la forme d'un massacre où triomphe l'indistinction ; le symbole ainsi reconstitué ne délivre pas au lecteur un sens, mais la promesse d'une menace.

Associées aux « plus insondables analogies », les « occultes puissances de l'inconscience³⁵⁶ » empruntent en effet volontiers à une esthétique symboliste où la correspondance est avant tout clinique. Le préambule dont Georges Rodenbach dote sa nouvelle « Suggestion » est à cet égard emblématique, puisque la dernière « forme sensible » dont il cherche à vêtir « l'Idée³⁵⁷ » du titre est significativement celle d'une « clinique des yeux » :

Il y a tout un domaine mystérieux et négligé, limbes des sensations, clair-obscur de la conscience, région équivoque où trempent pour ainsi dire les racines de l'être. Il s'y noue des analogies étranges, des rapports volatils qui lient nos pensées et nos actes à telles impressions de la vue, de l'ouïe, de l'odorat. Pour avoir rencontré une femme dont les yeux sont gris, l'homme du Nord, tout à coup nostalgique, s'en retourne au pays natal. De même une orange qu'on épluche, parfois, suffit pour susciter toute l'atmosphère d'un théâtre. Et ceci encore : pour avoir respiré, sur un trottoir en réparation, l'été, l'odeur de l'asphalte qui bout dans sa cuve, nous partons pour la mer, avides de grands ports où le goudron sent bon aux quilles brunes des vaisseaux. Et ceci : les réverbères ophtalmiques, dans le brouillard, font rêver d'altruismes, de dévouements humanitaires, d'un legs pour un hospice ou une clinique des yeux³⁵⁸...

La « suggestion » ainsi introduite est celle que subit un malheureux peintre assassin de sa femme, fasciné par la « terrible lanterne rouge³⁵⁹ » d'une locomotive, « rouge, d'un rouge affreux comme une blessure fraîche, une blessure ronde et énorme³⁶⁰ ». Le symbolisme fantastique de cette suggestion évoque bien entendu

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 743. La vierge en fer est « une statue en bois et en fer » s'ouvrant en son milieu, et dont les « parois et les deux battants [sont] hérissés de longues pointes en fer ; quand les portes étaient refermées, ces points devaient transpercer et déchirer les yeux du condamné, les joues, les flancs et tout le corps » (*ibid.*).

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Émile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 417.

³⁵² Rappelons qu'un des titres envisagés par Zola était « L'Inconscient ».

³⁵³ Édouard Dujardin, « La vierge en fer », *PMH*, p. 744.

³⁵⁴ La maîtresse sacrifiée dans cette « chambre obscure » s'appelle significativement « Lucy » (*ibid.*, p. 743).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 742.

³⁵⁶ Georges Rodenbach, « Suggestion », *PMH*, p. 733.

³⁵⁷ On aura reconnu la définition que Moréas donne du symbolisme dans son « Manifeste du symbolisme » (*Le Figaro*, 18 septembre 1886).

³⁵⁸ Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 730.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 731.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 733.

la métaphore utilisée par Zola dans *La Bête humaine*, dont il partage l'ambition d'« entrouvrir la porte d'épouvante³⁶¹ » :

Tout à coup un train passa...

Le peintre avait prononcé cette phrase d'un ton étrange, sinistre. L'avocat sentit sur son visage comme un grand souffle glacé, le souffle d'une porte qui s'ouvre et va laisser passer le mystère qu'on attend³⁶².

La nouvelle semble plus précisément proposer une réécriture de la fameuse scène du chapitre II de *La Bête humaine* où le jaillissement de l'express du Havre « avec l'éblouissement de son gros œil rond³⁶³ » confronte Jacques à la scène, réelle, du meurtre de Grandmorin, mais sous la forme d'une hallucination renvoyant à ses propres pulsions criminelles³⁶⁴. La locomotive de Rodenbach suggère donc bien, en 1901, la bête humaine que peuvent représenter l'être réflexe et les automatismes psychologiques qui réduisent le moi à une machine, en vertu d'une « insondable analogie » :

La lumière rouge m'achemina tout de suite au sang. Équation instantanée ! [...] La faute en est au convoi, dont la lanterne m'a réellement suggestionné. C'est à la lettre que j'ai vu rouge³⁶⁵.

Prise « à la lettre », la métaphore de l'œil rouge de la locomotive devient ainsi le symbole d'une « [é]quation instantanée³⁶⁶ » où s'articulent, autour d'un(e) inconnu(e), sens littéral et sens figuré : le déraillement de la mécanique psychique y est associé à un accident de la capacité d'interprétation (le propre pour le figuré), typique du fantastique³⁶⁷. La « lumière rouge » suggère donc également le pouvoir des mots, dont la nouvelle est elle-même le symbole, en particulier depuis l'usage qu'en a fait Edgar Poe³⁶⁸. Ce pouvoir est en effet au cœur de ce fantastique de la suggestion, dans la mesure où il en garantit l'effet : au personnage suggestionné doit répondre une lecture suggestive, elle-même souvent thématifiée dans le corps du récit. C'est ainsi parce qu'il a été impressionné par un conte (le « fameux mandarin » qu'il faut tuer pour saisir sa chance) que Jean Mornas hypnotise une hystérique, afin d'objectiver « une obsession atroce et de tous les instants, une idée fixe et affreusement irritante » qui « s'enfon[ce] dans [son] cerveau [...] avec l'acuité d'une pointe rouge³⁶⁹ ». Victime d'« obsessions d'assassinat », le séducteur d'Henri Nizet se sent quant à lui « comme un bourgeois hanté par la lecture de la *Bête Humaine*³⁷⁰ », tandis que le cauchemar de l'« inconnu » de Danville semble être la réminiscence, aux conséquences réelles ou fantasmées, de la lecture du « récit du

³⁶¹ Émile Zola, *op. cit.*, p. 232.

³⁶² Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 733.

³⁶³ Émile Zola, *op. cit.*, p. 90. La lanterne provoque un « incendie [qui] trou[e] la campagne, allumant au loin les rails d'une double ligne de flamme » (*ibid.*, p. 90).

³⁶⁴ « c'était une apparition en coup de foudre : tout de suite les wagons se succédèrent, les petites vitres carrées des portières, violemment éclairées, firent défiler les compartiments pleins de voyageurs, dans un tel vertige de vitesse, que l'œil doutait ensuite des images entrevues » (*ibid.*, p. 90).

³⁶⁵ Georges Rodenbach, *op. cit.*, p. 733.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Voir sur ce point Louis Vax, *op. cit.*, en particulier p. 72 : « Le fantastique, qui supprime la distance psychique et fait prendre à la lettre les métaphores, est un mode de sentir élémentaire et violent ».

³⁶⁸ Voir, bien sûr, les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » rédigées par Baudelaire, en guise de préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires* : Baudelaire y définit la nouvelle comme un art de la brièveté et des correspondances puisque « [l']artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, comblera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité » (*op. cit.*, p. 37-38).

³⁶⁹ Jules Claretie, *Jean Mornas*, *op. cit.*, p. 51.

³⁷⁰ Henri Nizet, *Suggestion*, *op. cit.*, p. 351.

dernier assassinat de *Jack the Ripper*³⁷¹ ». De telles nouvelles confirment ainsi la peur d'une « suggestion littéraire du crime³⁷² ». L'affaire Morisset (1881), du nom d'un criminel influencé par la lecture des *Brigands* de Schiller et des *Mémoires* de Lacenaire, et surtout l'affaire Chambige (1888), transposée dans *Le Disciple* de Paul Bourget (1889), avaient en effet popularisé l'idée qu'il existait des « récits coupables³⁷³ », et participé au progressif remplacement de la notion d'influence par celle de suggestion. Pour Scipio Sighele, Chambige est ainsi « un cas typique de suggestion littéraire³⁷⁴ » illustrant les thèses alarmistes d'une « contagion du meurtre » avancées par le docteur Paul Aubry (1887). Bernheim lui-même note que « l'idée d'un crime analogue [à celui de Troppmann] était exposée dans un roman de Ponson du Terrail, que l'assassin avait lu », et confesse sa perplexité : « Est-ce de ce livre, est-ce d'ailleurs que cette idée a pris naissance dans ce pauvre cerveau³⁷⁵ ? ».

Dans des nouvelles relayant un crime présenté comme le produit d'une fiction, le fantastique joue bien évidemment des potentialités de la suggestion littéraire : l'acte de lecture semble reproduire le mécanisme de la suggestion décrit dans le récit, et valider par une forme de métalepse le pouvoir de la fiction illustré au niveau diégétique. Le dispositif narratif du « Meurtrier » est à cet égard significatif, dans la mesure où la chaîne de la communication est perturbée par des effets de dédoublements. Le criminel confessant son crime apparaît d'abord comme le narrateur premier, qui ne se manifeste qu'à la dernière ligne pour préciser que l'inconnu qui lui a adressé la parole « se per[d] dans la foule » « sans attendre [sa] réponse³⁷⁶ », situation qui se reproduit pour le lecteur, qui ignore tout de l'identité du narrateur premier et de la « réponse » qu'il entendait apporter. La chaîne de la communication relaie donc avant tout une identité problématique. Elle semble même faire du face à face entre l'homme de la foule et le narrateur premier une extrapolation du dédoublement narré dans le récit second, une nouvelle « projection, par une sorte d'objectivation » d'« un *moi* issu de moi³⁷⁷ » – voire l'un des visages potentiels d'un lecteur confronté à l'image, souvent utilisée dans le discours clinique, d'un *moi-foule* symbolisant « ces individus dissimulés, latents, qui sont en nous, et qui, dans la vie de chaque jour, se cachent dans le personnage principal, qui est nous-même³⁷⁸ ». Aussi l'épouvante transmise au destinataire du récit – qu'il s'agisse du narrateur premier ou du lecteur – apparaît-elle comme la conséquence de l'identification *involontaire* au cas pathologique exposé.

³⁷¹ Gaston Danville, « Le Meurtrier », *PMH*, p. 736.

³⁷² Judith Lyon-Caen, « La littérature romantique et le crime à la fin du XIX^e siècle », in J.-L. Cabanès, J. Carroy, N. Edelman, *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, n° 38, 2007, p. 313.

³⁷³ Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995, p. 224.

³⁷⁴ *Littérature et criminalité* [*Letteratura tragica*, 1906], Paris, V. Giard & É. Brière, 1908, p. 171.

³⁷⁵ Cité par Émile Laurent, *op. cit.*, p. 48.

³⁷⁶ Gaston Danville, « Le meurtrier », *PMH*, p. 736.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 734.

³⁷⁸ Charles Epheyre [Charles Richet], *Seur Marthe*, Paris, Ollendorff, 1890, p. 45 : « Il y a en nous, en notre âme, qui paraît unique, des existences multiples. En nous s'agitent quantité de personnes diverses qui ont chacune leur pensée et leur caractère spécial. Si l'on cherchait bien, on trouverait chez chacun de nous l'étoffe d'un saint, d'un aventurier, d'un débauché, d'un criminel, d'un usurier et d'un héros ». « L'Homme des foules » est par ailleurs une des nouvelles où Edgar Poe joue avec la gémellité de l'émetteur et du récepteur, en mettant en scène « deux voyeurs, dans une parfaite symétrie : d'un côté le narrateur qui observe la foule depuis la fenêtre d'un café et cherche à "lire" sur chaque visage ; de l'autre, un vieillard pareil à "un livre qui ne se laisse pas lire" », et qui finalement « se révèle à son jumeau comme à travers le reflet d'une glace » (Éric Lysoe, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 79-80).

Les récits du crime suggèrent thématiquement donc la contagion nécessaire à l'effet fantastique. Bien qu'il n'y soit pas question de meurtre, *L'Inconnu* de Paul Hervieu repose sur le même dispositif spéculaire. Au terme du récit, le titre désigne en effet peut-être moins le fou sans nom dont le narrateur journaliste essaie de démontrer l'internement abusif, qu'il ne renvoie à l'obscur pouvoir de suggestion que recèle la lecture : celle des notes rédigées par le fou et, *par extension*, du récit lui-même, puisque le narrateur confesse que « dans cette fréquentation intime d'une pensée souffrante, [sa] pensée s'était inoculé une partie du même mal³⁷⁹ ». La lecture semble alors devenir l'emblème d'une activité réflexive où s'évanouit la distanciation critique permise par la conscience. Dans ce récit comme dans la plupart des textes fantastiques, la modalité narrative choisie joue bien évidemment un grand rôle : la confession ou le journal facilitent la contagion, et induisent une identification perverse par l'usage d'un *je* dont la lecture amène à découvrir la pluralité problématique. L'identité est à la fois requise (en tant que résultat d'une reconnaissance) et niée dans son principe (la conscience de la persistance du moi disparaît).

Ce paradoxal processus d'identification témoigne de la structure oxymorique générale sur laquelle repose le fantastique clinique. La faculté d'analyse qui caractérise son optique particulière y est, de la même manière, à la fois maintenue et dissociée du *discernement*, qu'elle remplace par la prise de conscience d'une identité en miettes. La possibilité de la connaissance cède alors la place au cataclysme d'une impossible reconnaissance :

Si c'était arrivé à un autre, le diagnostic est tout simple, je me déclarerais en présence de ce singulier phénomène d'hallucination communiquée et contagieuse que les spécialistes appellent : la « folie à deux ». Mais c'est à moi que c'est arrivé. Or, d'une part je ne suis pas fou, d'autre part, le *fait*, n'est-ce pas, est impossible³⁸⁰ ?

C'est sur ce diagnostic, à la fois formulé et refusé, que le docteur Jarrie conclut « l'histoire qui vient de [lui] arriver », et qu'il décide de confier au narrateur afin que « cela [l']aid[e] peut-être à la comprendre³⁸¹ ». Il s'agit, là encore, d'une histoire de suggestion ou de contagion, puisque le médecin finit par entendre la voix qui hante le cas dont il s'occupe : la « dame aux clous » donnant son titre à la nouvelle de Léo Trézenik est en effet « "possédée" par un curé, un curé insolent, facétieux et nomade, qui réside tantôt dans un organe [...], tantôt dans un autre³⁸² », et qu'elle fait taire en s'enfonçant des clous dans le corps. Le docteur Jarrie reconnaît pourtant se trouver « dans le domaine des choses connues, des faits étudiés, classés, catalogués³⁸³ », puisqu'il s'agit d'une « observation » parue dans « *l'Encéphale*, une revue des "maladies mentales et nerveuses" publiée mensuellement sous la direction du professeur B. Ball³⁸⁴ ». Cette « "dédoublée" d'un genre particulier³⁸⁵ » peut certes être interprétée, dans une perspective spiritiste, comme l'indice de l'existence d'un surnaturel. Le « rien » sur lequel le médecin clôt, « d'une voix blanche », la nouvelle³⁸⁶, suggère néanmoins une impossibilité rationnelle d'une autre nature : admettre, alors même qu'elle est au cœur de

³⁷⁹ Paul Hervieu, *L'Inconnu*, Paris, Alphonse Lemerre, 1887, p. 183.

³⁸⁰ Léo Trézenik, « La dame aux clous », *PMH*, p. 463.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 459.

³⁸² *Ibid.*, p. 460.

³⁸³ *Ibid.*, p. 462.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 460.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ « – Alors ? [demande le narrateur]

Le docteur, très pâle, essuyant avec un geste nerveux son front un peu moite, répondit d'une voix blanche : – Alors... rien ! », *ibid.*, p. 463.

l'analyse clinique, la continuité du normal et du pathologique illustrée par la réalité de la suggestion, dès lors que le sujet devient *soi*. Le raidissement final (le déni de reconnaissance) témoigne de l'impossibilité psychologique qu'exploite le fantastique, en déplaçant l'analyse clinique du dédoublement – ou, plus exactement, en la recentrant sur un sujet assumant tout à la fois le délire propre à la maladie, et la maîtrise du récit.

Se regarder penser : la figure de l'« halluciné raisonnant »

Les hostilités sont ouvertes entre Lui et Moi. – Je dis Lui et Moi, quoique ce soit plutôt Moi et Moi, mais cela exprime mieux ma pensée³⁸⁷.

Cet aveu du « fou » dont Léo Trézenik reproduit la « confession » synthétise le paradoxe sur lequel se construit un fantastique où la clinique sert de levier à l'épouvante³⁸⁸ : le dédoublement objectif y a explicitement la valeur d'une fiction heuristique permettant de dramatiser le face à face du normal et du pathologique, par le biais d'une hypotypose conçue comme une « figure de présence³⁸⁹ ». Placé sous l'égide de Taine³⁹⁰, le récit de Trézenik épouse en effet la démarche de la psychologie expérimentale, en faisant de l'état morbide (« Lui ») le terrain privilégié du savoir clinique construit par le narrateur (« Moi »). L'épouvante naît alors de la fusion de l'état morbide et de son analyse clinique en une seule et même instance d'énonciation, écartelée, de ce fait, entre *logos* et *pathos* :

C'est justement pour conserver, sur les fous de Sainte-Anne, cette supériorité d'avouer ma folie, – de reconnaître les positions de l'ennemi, – que je me suis brusquement décidé à formuler cet aveu dans ce journal, où, jour par jour pour ainsi dire, je vais tâter le pouls à mon cerveau, et enregistrer méticuleusement les plus petits progrès de la maladie – en dépit de l'épouvante qui va faire trembler ma plume dans ma main.

Je vais procéder vis-à-vis de moi-même comme un médecin vis-à-vis de son malade³⁹¹ [...].

Si la posture du fou de Trézenik rappelle celle que Moreau de Tours adopte, à titre expérimental, par le biais du haschisch³⁹², elle évoque également, par ses effets pathétiques et fantastiques, celle que décrivait dans son journal le narrateur de la deuxième version du *Horla* :

Certes je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité. Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes ; et ce trouble aurait

³⁸⁷ Léo Trézenik, *La Confession d'un fou*, Paris, Ollendorf, 1890, p. 207.

³⁸⁸ Voir les premières lignes du texte :

« Je sens que je deviens fou.

Cette phrase m'épouvante à écrire. Mais il faut bien que je m'habitue à l'épouvante, puisque je viens de prendre le parti, – le seul qui me reste, – de lutter corps à corps avec elle » (*ibid.*, p. 3).

³⁸⁹ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité d'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009, p. 226.

³⁹⁰ Une phrase tirée de la préface de *De l'intelligence* donne au récit son épigraphe : « En général, tout état singulier de l'intelligence doit être le sujet d'une monographie ; car il faut voir l'horloge dérangée pour distinguer les contrepoids et les rouages que nous ne remarquons pas dans l'horloge qui va bien. »

³⁹¹ Léo Trézenik, *op. cit.*, p. 5.

³⁹² Voir Jacques-Joseph Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 34-35 : « Par son mode d'action sur les facultés mentales, le haschisch laisse à celui qui se soumet à son étrange influence le pouvoir d'étudier sur lui-même les désordres moraux qui caractérisent la folie [...]. C'est qu'en frappant, en désorganisant les divers pouvoirs intellectuels, il en est un qu'il n'atteint pas, qu'il laisse subsister au milieu des troubles les plus alarmants, c'est la conscience de soi-même, le sentiment intime de son individualité. Quelque incohérentes que soient vos idées, devenues le jouet des associations les plus bizarres, les plus étranges, quelque profondément modifiés que soient vos affections, vos instincts, égaré que vous êtes par des illusions et des hallucinations de toute espèce au milieu d'un monde fantastique, tel que celui dans lequel vous conduisent parfois vos rêves les plus désordonnés... vous restez maître de vous-même. Placé en dehors de ses atteintes, le moi domine et juge les désordres que l'agent perturbateur provoque dans les régions inférieures de l'intelligence ». Sur le rôle de la « confiture verte », dans l'analyse clinique de la folie, voir Tony James, *Vies secondes* [1995], Paris, Gallimard, coll. « Connaissances de l'inconscient », 1997 (en particulier le chapitre intitulé, justement, « La Confiture verte »).

déterminé dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde³⁹³.

Là encore, le drame intérieur du narrateur prend la forme d'un dialogue entre une instance analytique et une instance pathologique : doutant de la réalité de sa propre perception, le personnage de Maupassant adopte le point de vue de l'halluciné ou du suggestionné, mais il conserve la lucidité du regard clinique, devenu réflexif. En prolongeant l'œuvre de Maury, Quincey ou Poe, tous expérimentateurs des états pathologiques de la conscience selon Claretie, l'halluciné raisonnant synthétiserait alors la posture archétypale d'un fantastique explorant « la mine profonde et toujours féconde » mise en lumière par « l'observateur, assez maître de soi pour se regarder penser³⁹⁴ ». L'halluciné raisonnant permet en effet d'intérioriser le regard témoin censé valider la réalité invraisemblable provoquant l'effet fantastique, et d'élever ainsi au rang de principe de narration une forme d'*adynaton* pris au sérieux : j'ai la conscience de ma folie – ou, pour reprendre l'axiome paradoxal dégagé par Jean-Louis Cabanès, « je raisonne fort bien sur ma déraison³⁹⁵ ».

C'est le tragique de cette posture impossible qu'exploite le diptyque publié dans *Les Hantises*, où Édouard Dujardin donne la parole à deux narrateurs tentant vainement de circonscrire la folie *avant* (« La future démence ») et *après* (« La démence passée ») son advenue (il peut d'ailleurs très bien s'agir du *même* personnage). Au lieu de constituer une mise au point sur un fait relevant du hors-texte (la folie), la confession ne cesse alors de convoquer ce qui la hante, et constitue l'objet fuyant d'un récit échouant dans son rôle de « garde-fou³⁹⁶ ». Dans « La future démence », le narrateur apprend de son père simultanément la mort et la folie de sa mère, jusqu'alors internée à l'asile d'aliénés de Ville-Evrard. Cette nouvelle brutale provoque chez le narrateur la peur irrépressible du surgissement d'une folie héréditaire, et par voie de conséquence une auto-observation maniaque, prémisse de l'aliénation tant redoutée. *Se regarder penser* devient dès lors l'actualisation d'une pensée folle (guetter à la folie l'arrivée de la démence) rejoignant le drame de l'halluciné raisonnant :

Sentir le mal prendre son être, sentir sa raison tomber proie de l'erreur, et se suivre perdre l'esprit ; avoir la conscience de soi, devenir fou et le connaître ; voir l'abîme en bas, et voir le ciel en haut ; être sur la surface penchée ; descendre, et lutter, s'accrochant aux herbes et aux pointes de rocs ; et glisser, s'enfoncer, se fondre, s'engloutir, avec la conscience certaine de sa ruine : -pourquoi la folie ne me saisit-elle point, invisible ennemie ? pourquoi pas assez fou pour ignorer que je suis fou ?... car c'est une anxiété, une horreur de vertige, assister à l'effondrement de son cerveau, et contempler, spectateur sans action, acteur impuissant à vouloir

³⁹³ Guy de Maupassant, *Le Horla*, PMH, p. 386-387.

³⁹⁴ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1026.

³⁹⁵ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 759 : « les signes de la déraison, dans les récits fantastiques, s'inscrivent d'abord dans le paradigme rassurant des symptômes étudiés par les médecins. Je déraisonne, pourra se dire un personnage ; mais je raisonne fort bien à propos de ma déraison. »

³⁹⁶ Voir les commentaires très stimulants de Gwenhaél Ponnau sur l'utilisation fantastique de la narration à la première personne : « Le journal, la lettre ou le fragment tient lieu en quelque sorte de garde-fou. Écrire est une entreprise destinée à faire la part du surnaturel et celle de la folie : à abolir l'intolérable confusion entre soi et l'envahisseur étranger – horla, double, vampire ou reflet –, or l'anonymat du narrateur se donne à lire comme le signe d'une dilution de son identité. Le monologue angoissé de ces héros sans nom constitue l'ultime moyen, terriblement ambigu, de dire – encore – "je" : de rester le sujet syntaxique d'un discours qui signifie l'instabilité d'un monde aux mystères insondables et, simultanément, la fuite du sens » (*op. cit.*, p. 96). Les nouvelles de Dujardin évacuent certes le surnaturel, mais la logique tragique – et fantastique – présidant au « besoin d'écrire » comme « seul acte de résistance possible » (*ibid.*) demeure la même : l'emprise grandissante d'une altérité invisible et familière n'a plus besoin de l'hypothèse surnaturelle pour provoquer la réalité paradoxale d'une folie absente (passée ou future) quoiqu'omniprésente.

effarément, l'interminable drame de sa pensée qui, peu à peu, choit. – Être conscient, voilà le supplice.

Que je me trompe, qui me dira ?... j'ai raison : en ceci, j'ai raison, que je sais que je perds ma raison ; je ne m'abuse pas, me voyant devenir un jouet de l'illusion ; ma dernière vraie sensation est la sensation de mon hallucination : ma seule connaissance est la connaissance de ma folie, – parce que je deviens fou, en pleine conscience³⁹⁷.

La guérison qui devrait réjouir le narrateur de la nouvelle suivante (« La démence passée ») n'est en réalité pas plus enviable : en permettant une réflexion sur la folie, elle la rend finalement diffuse, et légitime son retour (sa réflexivité) au sein même de la raison :

Oui ; mais une question est, qui gâte ce bonheur. Oui, je suis guéri ; mes médecins me l'ont affirmé ; mes amis tous m'en marquent leurs joies ; moi, je sais mon esprit assuré ; je suis guéri ; j'étais fou, je ne le suis plus ; mais cette question est : où suis-je de ma vie.

Oh ! terrible passé où se sont embrouillés les jours mensongers de démence et les véridiques jours de la raison ! Entre ces crises de folie que je ne croyais pas, et les saines accalmies que, tremblant, je soupçonnais trompeuses, comment, en ma mémoire, faire le juste partage ? quand était-ce l'erreur, quand la vérité ? quand étais-je fou, et quand ne l'étais-je pas ? [...]

Oui ; je suis guéri ; oui ; mais je souffre une inexpiable angoisse, parce que j'ai vécu, étant fou, des jours troublés et mensongers ; et, puisque, conscient d'avoir été fou et d'être guéri, je dois demeurer en l'incertitude inéclairable du mien passé, – que m'importe, pour le calme de mon présent, – homme misérable, – si, maintenant, je ne suis plus fou³⁹⁸ !

Présentée comme impossible, ou illusoire, la guérison semble rendre pérenne le drame de l'halluciné raisonnant, dont la posture paradoxale se présente comme le stade ultérieur, et beaucoup plus cruel, de la « folie raisonnable³⁹⁹ ».

Pour que naisse la paradoxale et tragique réconnaissance d'une aliénation (*je suis fou, donc aliéné, fondamentalement autre*), il faut que disparaissent tout récit cadre ou tout discours extérieur susceptible de rétablir une polarité (la folie/la raison ; l'identité/l'altérité). Le « fou *raisonnant* » mis en scène par John-Antoine Nau dans *Force ennemie*⁴⁰⁰, premier prix Goncourt (1903), s'écarte ainsi de la posture définie par Maupassant, alors même que le récit s'apparente par bien des points à celui du *Horla* : l'avertissement de l'auteur⁴⁰¹, comme la lettre finale du docteur Le Joyeux des Eypaves livrée en guise d'épilogue⁴⁰², désamorcent en effet le pathétique propre à l'halluciné raisonnant, en faisant du trouble ressenti face au cas

³⁹⁷ Édouard Dujardin, *Les Hantises*, *op. cit.*, p. 33-34.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 37 et p. 40. Il s'agit du début et de la fin de la nouvelle.

³⁹⁹ L'expression est d'Étienne Esquirol. Voir *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 1838, t. II, p. 49-50 : « il est des monomaniaques qui ne déraisonnent point, dont les idées conservent leurs liaisons naturelles, dont les raisonnements sont logiques, dont les discours sont suivis, souvent vifs et spirituels. Mais les actions de ces malades sont contraires à leurs affections, à leurs intérêts et aux usages sociaux, elles sont déraisonnables dans ce sens qu'elles sont en opposition avec leurs habitudes et celle des personnes avec lesquelles ils vivent. Quelques désordonnées que soient leurs actions, ces démonomaniaques ont toujours des motifs plus ou moins plausibles de se justifier, en sorte qu'on peut dire d'eux que ce sont des fous raisonnables. »

⁴⁰⁰ John-Antoine Nau, *Force ennemie* [1903], Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1950, p. 14.

⁴⁰¹ « Je prie les amis inconnus qui voudront bien *me*, ou plutôt *nous*, lire de ne pas réclamer, d'urgence, mon internement à Sainte-Anne ou dans tout autre asile. [...] *Force ennemie* est en réalité l'œuvre d'un aliéné à demi-lucide que j'ai pu souvent et longuement visiter et qui me chargea, peu de temps avant sa mort, de publier sa prose après l'avoir revue. », *ibid.*, p. 13.

⁴⁰² Il y explique que trois des personnages mis en scène dans le récit « sont une seule et même personne à différents états d'aliénation mentale », *ibid.*, p. 328.

pathologique la seule affaire du lecteur, et non celle de l'« aliéné à demi-lucide⁴⁰³ » dont le drame psychique est restitué. L'effet fantastique découle, de manière traditionnelle, de la possibilité de croire à l'incroyable relaté par le fou raisonnant (une force ennemie extra-terrestre agissant à l'image d'un parasite⁴⁰⁴), et non de l'épouvante provoquée par une situation psychologique impossible.

De la même manière, bien que « La lampe » de Gaston Danville reproduise le journal d'un halluciné capable de raisonnement, le regard extérieur qu'introduit le docteur Nervis prive la nouvelle de la tension dramatique liée à la posture de l'halluciné raisonnant, en dissociant finalement l'instance pathologique et l'instance clinique : le malheureux qui prévoit l'heure de sa mort en voyant une mystérieuse main effeuiller un calendrier est en réalité un cas de « *vigilambulisme hystérique*⁴⁰⁵ ». Dédiée à Théodule Ribot, la nouvelle se rapproche alors des récits d'Edgar Poe, en proposant l'élucidation d'un mystère à la manière de Dupin : la mort mystérieuse du personnage ne témoigne pas de la réalité d'une vision spirite lui permettant de « soulev[er] le voile de l'Isis mystérieuse et future⁴⁰⁶ », mais elle est la conséquence d'une « véritable autosuggestion » qui déclenche, le jour fatidique – car devenu obsessionnel – les « gestes convulsifs » d'une crise d'hystérie entraînant « la chute de la lampe qui a provoqué l'incendie dont le malade a été victime⁴⁰⁷ ». L'enseignement de la psychologie expérimentale confronte finalement l'activité de déchiffrement lucide du docteur Nervis au fonctionnement pathologique d'une psyché dédoublée. L'effet fantastique ne prend donc pas réellement source dans un drame intérieur (le diariste hystérique meurt d'ailleurs sans angoisse⁴⁰⁸), mais réside dans les limites de l'analyse clinique. Le docteur Nervis clôt en effet la nouvelle sur l'explication de l'arrêt de la pendule sur l'heure fatale *vue* par le vigilambule. Or, celle-ci ne relève plus de la psychologie, mais de la physique, et demeure peu convaincante :

Quant à l'heure précise, le motif en est plus simple encore : la chaleur développée au moment de la catastrophe et qui a arrêté la pendule⁴⁰⁹ !

Cet arrêt n'est plus imputable au vigilambulisme hystérique, mais à une curieuse concomitance qui préserve, pour le lecteur attentif, la dimension prémonitoire de l'hallucination : celle-ci échappe finalement à l'étiologie pour relever du bizarre, voire de l'étrange.

Bien qu'elle puisse s'y apparenter, la posture d'énonciation caractérisant l'halluciné raisonnant se distingue donc de l'état mixte du « fou lucide », davantage

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 13. Le roman de Nau utilise en outre une forme de grotesque inspiré du Poe du « Système du docteur Goudron et du professeur Plume », et dont l'onomastique porte la trace (le docteur Joyeux des Eypaves, l'envahisseur au nom improbable de Kmôhouïn de Tkoukra...).

⁴⁰⁴ Voir *ibid.*, p. 101 : « Je suis bien sûr que me hante un être affreusement hostile, un être cruel qui s'est installé en moi, un être effrayant qui me torture pour me forcer à beugler, à me contorsionner comme un possédé... [...] – Docteur ! docteur ! A moi ! Sauvez-moi, je suis habitée comme un fruit véreux ! »

⁴⁰⁵ Gaston Danville, « La lampe », *PMH*, p. 277. Le vigilambulisme hystérique est notamment l'objet de la 29^e leçon de Charcot dans *Clinique des maladies du système nerveux*, Paris, Progrès médical et Babé, 1892, t. 2, p. 168-176.

⁴⁰⁶ Gaston Danville, « La lampe », *PMH*, p. 274.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁰⁸ La nouvelle de Danville est en cela proche du « Kabbaliste » heureux d'Édouard Dujardin, qui se présente lui aussi comme un halluciné raisonnant, pour prendre le parti de l'illusion (un halluciné raisonneur, en somme) : « Je vis du rêve et de l'illusion. Oui, je sais le rêve et l'illusion ; je connais l'erreur ; j'ai, moi aussi, la conscience de ma folie [...] ... pendant même l'hallucination, j'ai le sentiment d'une hallucination ; au moment où cet œil voit le palais d'or, je sais que, le voyant, il se trompe ; j'ai la conscience de mon erreur, que je rêve, et que je suis un fou. Mais, d'abord, que m'importe si, cependant, j'ai l'hallucination qui me charme, si j'ai la vision, si j'ai l'illusion, si j'en jouis comme d'une réalité, et si mon rêve se dresse vif devant mes sens et devant mon esprit ? », *Les Hantises*, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁰⁹ Gaston Danville, « La lampe », *PMH*, p. 278.

dangereux pour les autres que pour lui-même⁴¹⁰. Elle se différencie également de la problématique clairvoyance du « fou raisonnable » sollicitée, par exemple, dans « Lettre d'un fou », pourtant considéré comme une préversion du *Horla*. Si elle évoque également Moreau de Tours⁴¹¹, la posture revendiquée par le personnage de Maupassant a pour principale fonction de donner du poids à son raisonnement, et de valider les résultats de sa démarche expérimentale. La logique dont fait preuve l'halluciné raisonnant n'a, quant à elle, pas directement pour but de convaincre son auditoire, fût-ce d'un indécidable (c'était le cas dans la première version du « Horla ») : elle cherche avant tout à se maintenir pour elle-même, afin de préserver cette « conscience de soi-même⁴¹² » que le délire hallucinatoire menace de subjuguier. Si les figures du fou raisonnable et de l'halluciné raisonnant constituent deux oxymores, la contradiction qu'elles incarnent n'est pas de même nature : la première propose, conformément à l'étymologie de l'oxymore, une forme de finesse sous une apparente confusion⁴¹³, et se place donc du côté de la fiction édifiante ou de la fable⁴¹⁴ ; la seconde dramatise une posture intenable, une impossibilité d'ordre ontologique, et rejoint l'effet produit par la peur, dont elle est à la fois le résultat et le véhicule.

« La pendule » de Danville, nouvelle qui suit immédiatement « La lampe » dans la publication en recueil, permet de mesurer l'écart entre les deux postures. La pendule au fonctionnement hasardeux qui clôt « La lampe » y devient en effet l'argument du récit, qui reprend la métaphore tainienne de « l'horloge dérangée⁴¹⁵ » : dédiée au médecin aliéniste Jules Séglas, la nouvelle relate le « duel fantastique⁴¹⁶ » entre le narrateur et sa pendule, qui marque obstinément huit heures ; excédé, celui-ci jette l'objet récalcitrant au feu. Si le narrateur « fini[t] par être vaincu⁴¹⁷ », c'est parce qu'il a conscience que la disparition de l'objet ne

⁴¹⁰ Voir l'avant-propos du docteur Ulysse Trélat, *La Folie lucide*, Paris, Delahaye, 1861, p. XII-XIII : « Les aliénés lucides ne paraissent point aliénés aux observateurs superficiels. Ils sont d'autant plus nuisibles, d'autant plus dangereux que les personnes qui souffrent de leur présence ne rencontrent pendant longtemps aucune sympathie. Comment croire aux persécutions, aux violences de ceux qui montrent dans leurs relations tant de politesses et tant de douceurs ? Ces malades sont fous mais ne paraissent pas fous parce qu'ils s'expriment avec lucidité. Ils sont fous dans leurs actes plutôt que dans leurs paroles [...]. Ils sont lucides jusque dans leurs conceptions délirantes. Leur folie est lucide. » Zola a lu cet ouvrage et l'a utilisé pour *La Conquête de Plassans* (1874). De manière générale, le personnage du demi-fou semble constituer le matériau privilégié des écrivains naturalistes, à tel point que, chez Zola, « [c]'est la quasi-totalité des personnages de premier plan qui relève de l'état mixte », selon Henri Mitterand (in E. Zola, *Les Racines d'une œuvre. Transcriptions et commentaires des manuscrits originaux*, par Henri Mitterand, Paris, Textuel, 2002, t. 2). L'halluciné raisonnant relève, lui, exclusivement du fantastique clinique.

⁴¹¹ Voir *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire*, Paris, Victor Masson, 1859. Moreau y souligne sa parenté et sa différence avec le Nerval d'*Aurélia* : « Après Gérard de Nerval, qu'on me pardonne de parler de moi-même. Je suis aliéniste, et, de plus, m'étant volontairement plongé dans un état de folie artificielle (folie identique à la folie spontanée, du moins au point de vue des phénomènes psychologiques), j'ai pu me prendre moi-même comme sujet de mes observations. Alors pour moi la lumière s'est faite au sein des ténèbres : alors je me suis aperçu que toutes mes notions, laborieusement acquises, depuis vingt-cinq années, sur la nature vraie, essentielle de la folie, étaient fausses et erronées. » (*ibid.*, p. 430). Cette image d'une illumination clinique se retrouve dans « Lettre d'un fou ».

⁴¹² Jacques-Joseph Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹³ D'après le *Dictionnaire historique de la langue française* (Le Robert), « oxymore » vient d'*oxu-* (« aigu », « fin, spirituel ») et *mōros* (« mou, inerte », « sot, bêta, stupide, fou »). Le premier sens d'« oxymore » est : « fin, spirituel, sous une apparence de niaiserie ou d'obscurité ».

⁴¹⁴ « Lettre d'un fou » s'apparente à un plaidoyer argumenté en faveur de l'existence de l'Invisible, tout comme, on l'a vu, « La lampe », tandis que *Force ennemie* se présente explicitement, du fait de son cadre (préface et épilogue), comme un texte édifiant, bien que l'objet de l'édification demeure (in)volontairement flou...

⁴¹⁵ On se souvient que la phrase de Taine « ouvre » le texte de Trézenik comme Ribot celui de Danville.

⁴¹⁶ Gaston Danville, « La pendule », *Contes d'au-delà*, *op. cit.*, p. 95.

⁴¹⁷ *Ibid.*

constitue en rien un dénouement, mais consacre au contraire le pouvoir d'une « hallucination » qui le met, à proprement parler, hors de lui :

J'eus peur ; je me regardais dans une glace ; j'avais une figure bizarre, presque étrangère. Est-ce que je rêvais ?... Un meuble me heurta, et la douleur me fit prendre conscience de mon état de veille. [...] [J]e pressentis que ce devait être une hallucination qui m'obsédait ainsi, et que j'allais regretter ma violence⁴¹⁸.

Le face à face entre l'horloge et le narrateur a ainsi tout d'une « hallucination spéculaire » qui conduit le sujet à ne plus se reconnaître : la pendule, la peur et la violence qui en découlent apparaissent comme les différents stades d'une *défiguration* confrontant la conscience à la mécanique détraquée des réactions involontaires. Assimilée par Maupassant à « une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur⁴¹⁹ », la peur favorise en effet le dédoublement propre à la posture de l'halluciné raisonnant, puisqu'elle s'éprouve sur le mode de l'hallucination, et se nourrit de l'analyse obsessionnelle qu'elle engendre. Ainsi du vieux marquis de La Tour-Samuel, qui continue à se demander, cinquante-six ans après les faits, s'il « n'[a] pas été le jouet d'une hallucination⁴²⁰ », et tente toujours d'analyser les « incompréhensibles ébranlements nerveux⁴²¹ » qui en sont la cause – ou la conséquence. Ainsi, surtout, du narrateur de « Lui ? », « homme de sang-froid » qui, après avoir conclu qu'il « vien[t] d'avoir une hallucination, voilà tout », « réfléchi[t] longtemps à [s]on aventure⁴²² », et alimente par cette réflexion une « peur de la peur⁴²³ » qui le contraint à ne plus rester seul :

J'avais peur de le revoir, lui. Non pas peur de lui, non pas peur de sa présence, à laquelle je ne croyais point, mais j'avais peur d'un trouble nouveau de mes yeux, peur de l'hallucination, peur de l'épouvante qui me saisirait. [...]

Il me hante, c'est fou, mais c'est ainsi. Qui, Il ? Je sais bien qu'il n'existe pas, que ce n'est rien ! Il n'existe que dans mon appréhension, que dans ma crainte, que dans mon angoisse ! Allons, assez !...

Oui, mais j'ai beau me raisonner, me roidir ; je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu'il y est. Je ne le verrai plus, je le sais, il ne se montrera plus, c'est fini cela. Mais il y est tout de même dans ma pensée. Il demeure invisible, cela n'empêche qu'il y soit⁴²⁴.

Perdre ses moyens en éprouvant la peur, c'est bien expérimenter une décomposition de soi (« L'âme se fond » confie La Tour-Samuel⁴²⁵) pouvant prendre la forme oxymorique de l'halluciné raisonnant : le sujet n'aura alors de cesse d'analyser son propre délire, dont la marque demeure vivace, sous la forme d'une épouvante toujours prête à ressurgir. Le drame mis en scène réalise donc l'idéal clinique d'une folie analysée de l'intérieur⁴²⁶, mais il ramène toute perspective de dénouement à une inévitable catastrophe : celle de l'effondrement de l'esprit positiviste, amené, conformément à la pensée d'Auguste Comte, à

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

⁴¹⁹ « La peur » [1882], *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 61.

⁴²⁰ « Apparition », *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 97.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² « Lui ? », *PHM*, p. 330.

⁴²³ *Ibid.*, p. 328.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 331.

⁴²⁵ « Apparition », *Le Horla...*, *op. cit.*, p. 94. Voir également l'expérience involontaire de dédoublement provoquée par la peur dans « Sur l'eau » : « J'essayai de me raisonner. Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur. Je me demandai ce que je pouvais redouter ; mon *moi* brave railla mon *moi* poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là je ne saisis l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant tour à tour. », Guy de Maupassant [*La Maison Tellier*, Paris, V. Havard, 1881], *PMH*, p. 424.

⁴²⁶ C'est ce que vise Moreau de Tours, pour qui « le haschich permet d'observer la folie – et particulièrement les hallucinations – de l'intérieur, et donc de mieux la comprendre. », Tony James, *op. cit.*, p. 109.

constater que la « contemplation directe de l'esprit par lui-même est une pure illusion⁴²⁷ », puisque, justement, l'illusion prend fatalement le dessus. Le personnage de Trézenik note ainsi que la « constante et opiniâtre auto-vivisection psychique qui est devenue la principale occupation de [s]a vie » a pour résultat « l'hyperesthésie de [s]on imagination⁴²⁸ ». C'est de même par le biais de son activité de diariste (une analyse quotidienne de soi) et en « le guett[ant] avec tous [s]es organes surexcités⁴²⁹ » que le narrateur du *Horla* finit par apercevoir la « transparence opaque » qui « dévor[e] [s]on reflet⁴³⁰ », lors de la fameuse scène du miroir. Le fantastique tend ainsi à convertir la « contemplation directe de l'esprit par lui-même » en défiguration autoscopique⁴³¹. Il explore, par le biais de l'halluciné raisonnant, la *faille* de l'esprit positiviste, la « crevasse profonde⁴³² » que la folie expérimentale a mises en lumière. Le *Horla* serait ainsi « l'image de l'impossibilité fondamentale de subjectiver la constitution psychophysiologique du moi, et de la nécessité de substituer à cette représentation impossible celle d'un Autre aux dimensions fantastiques⁴³³ ». L'« auto-vivisection psychique » du fou de Trézenik suit les mêmes modalités. Le double objectivé prend d'abord la forme d'une âme-sœur inversant la folie du dédoublement en *furor* amoureuse, et l'autoscopie en mythe de l'androgynie : après avoir sauvé de la noyade une jeune femme qui a littéralement l'apparence de ses rêves, le narrateur « se déshypnotise de son Idée fixe⁴³⁴ » et a l'impression d'avoir enfin trouvé « [sa] moitié, en dépit de l'allure bourgeoise de cette expression⁴³⁵ ». La cohabitation harmonieuse est néanmoins de courte durée, puisque sa propre hallucination érotique se retourne contre lui, et rejoint l'« hôte » diabolique de son cerveau :

Il est revenu. Un si rare bonheur aussi pouvait-il durer ? Une si parfaite joie, une tranquillité si absolue pouvaient-elles être éternelles ? J'ai cru un instant que sa venue à Elle allait me sauver... mais j'avais compté sans mon hôte. Mon hôte ! Ah ! oui, mon hôte, car *il m'habite* de plus en plus, car il s'infiltré dans mes veines et dans mes muscles⁴³⁶...

L'extase ne dure donc pas, et cède vite la place à la possession. La folie paranoïaque se convertit en jalousie, le narrateur devenant finalement totalement spectateur de sa double hallucination, désormais mise en ménage :

Je suis jaloux. J'assiste impuissant à ces épanchements. Il me semble que ma volonté se roule et se convulse dans un corps paralysé. Ces mains dont les muscles sont miens et dont le geste est à lui, je ne puis leur interdire certains sacrilèges ; ces

⁴²⁷ *Cours de philosophie positive*, Paris, Baillière, 1864, p. 31, cité par Tony James, *op. cit.*, p. 108-109.

⁴²⁸ Léo Trézenik, *La Confession d'un fou*, *op. cit.*, p. 192-193.

⁴²⁹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, PMH, p. 392.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 392-393.

⁴³¹ La scène au miroir se trouve également dans *La Confession d'un fou* : « Je me voyais regarder, je me sentais m'étonner, et une terreur montait en moi, folle, inanalysable, sans objet, une terreur qui me hérissait la peau et y faisait rouler de grosses gouttes de sueur. Je me levai précipitamment pour chasser l'étrange obsession. Mais elle persistait. J'allai à la glace ; je ne me reconnus pas » (Léo Trézenik, *op. cit.*, p. 149). Cette scène est également présente dans « Lettre d'un fou », mais elle apparaît comme le résultat d'un processus volontaire issu de l'illumination initiale (la recherche d'une preuve de l'invisible), et non comme une découverte involontaire. Le « fou lucide » peut bien évidemment lui aussi être ébranlé, voire terrorisé par sa découverte, sans pour autant que la nouvelle soit construite sur la posture de l'halluciné raisonnant.

⁴³² Guy de Maupassant, *Le Horla*, PMH, p. 387.

⁴³³ Sandra Janssen, « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse... », *op. cit.*, p. 212.

⁴³⁴ Léo Trézenik, *La Confession d'un fou*, *op. cit.*, p. 212.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 238. La confession médicale s'autorise alors une brève incursion dans le domaine des sciences occultes : « Si je croyais aux théories kabbalistiques, je dirais que Germaine est tout simplement, – tant elle est moi-même, – mon propre corps astral auquel mes sens donnent une apparence visible pour moi seul, et certainement l'éloignement de ce corps astral au-delà d'une certaine limite, hors de portée de la vue par exemple, ce serait la mort pour moi. » (*ibid.*)

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 245.

lèvres, il les unit, à son gré, aux siennes, alors que moi je n'aurais pas osé en effleurer sa joue.

J'ai compris *son* but. Non seulement *il* veut me prendre Germaine, mais il cherche à se substituer à moi, à remplacer ma personnalité par la sienne, à mettre mon âme à la porte de mon corps pour y loger la sienne. [...]

C'est fini, je suis *dépossédé*. Nous ne sommes plus deux dans ce misérable corps. Il y est tout seul. *Je suis dehors*. Je l'aperçois très distinctement, *lui*, là-bas, alors que je suis ici⁴³⁷.

L'auto-vivisection psychique conduit donc inmanquablement à la fantasmagorie : qu'elle prenne la forme d'un vampire à la « transparence opaque », ou d'un couple adultère s'emparant du désir du sujet pour le retourner contre lui, elle supplée à un acte clinique impossible, qu'elle transpose dans le domaine pathologique de l'activité imaginaire. Elle permet de figurer (par l'allégorie d'êtres surnaturels) une défiguration d'ordre psychique proprement impossible à vivre. Le fantastique de l'halluciné raisonnant rend ainsi possible un récit impossible, non parce qu'il témoigne du surnaturel, mais parce qu'il restitue la souffrance d'un Moi écartelé entre analyse et délire. *Tenir* son récit, pour l'halluciné raisonnant, relève en effet bien d'une question de vie ou de mort, puisque la fin de la narration coïncide bien souvent avec le triomphe de l'hallucination et la mort du narrateur. Le fou de Trézenik finit ainsi par *se* trancher la gorge pour tuer les deux personnages de son adultère imaginaire, et mettre un terme définitif aux « hostilités [...] ouvertes entre Lui et Moi⁴³⁸ ». La résolution sur laquelle le narrateur du « Horla » clôt son récit est du même ordre (« il n'est pas mort... Alors... alors il va donc falloir que je me tue, moi⁴³⁹ !... »). Elle donne même son argument à la nouvelle de Danville « Comment Jacques se suicida » : la confession de Jacques, gagné par l'« affreuse pensée du suicide⁴⁴⁰ », restitue en effet l'emprise grandissante d'une « idée, qui s'impose avec la vigueur de l'inéluctable⁴⁴¹ », mais qui ne lui fait pas perdre sa capacité d'analyse. La posture de l'halluciné raisonnant permet ici de concentrer le récit sur le moment proprement critique d'une abdication face à l'involontaire, où la lucidité demeure néanmoins jusqu'au bout :

Clairement, certes, trop clairement je vois dans les replis enténébrés de mon être et puis distinguer le jeu de ses moindres rouages, mais que faire contre cette force, étrangère et cependant intime, irrésistible, me contraignant à réfléchir aux choses que je désirerais à tout jamais bannir de mon intellect. Fou ! assurément je ne le suis pas. Le rameur qu'un courant violent entraîne à l'abîme perd-il pour cela la notion du danger, la conscience de sa force ? Or, le péril grandit sans qu'il puisse s'y soustraire ; quelques instants encore, il s'efforce de lutter, puis, certain de son impuissance, s'abandonne sans essayer plus de vaines tentatives⁴⁴².

Jacques en vient donc à observer son propre suicide se réaliser malgré lui, et à le relater avec la précision d'une expérience qu'il sait *limite* :

À voir cette page si blanche, jusqu'alors intacte de toute souillure, préservée des taches dégradantes – ah ! pourquoi mon âme ne lui ressemble-t-il pas ! – il me vient presque un remords de porter sur elle une plume sacrilège et qui la noircira du trop-plein d'amertume impossible à conserver de par moi⁴⁴³.

Utilisée dans ce qui s'apparente à un prologue, l'image de la « plume sacrilège » inverse la rhétorique des traités médicaux abordant avec « chasteté⁴⁴⁴ »

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 260 et p. 262.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁴³⁹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, PMH, p. 394.

⁴⁴⁰ Gaston Danville, « Comment Jacques se suicida », PMH, p. 307.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 306.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁴⁴ Sur cette rhétorique visant à garantir la moralité du médecin-observateur de l'indécence, voir Jean-Paul Aron, Roger Kempf, *La Bourgeoisie, le sexe et l'honneur [Le Pénis et la démolition de l'Occident]*, Paris, Grasset,

le continent scandaleux des perversions (sa « maladie est de celles qui se gardent secrètes », précise Jacques⁴⁴⁵), mais elle en conserve l'ambition nosographique : l'observation opérée par l'halluciné raisonnant abolit la distance morale instaurée par le médecin, et lui substitue une empathie proprement morbide pour le supplice représenté. La *limite* qu'impose l'expérience clinique n'est plus éthique, mais ontologique : elle renvoie à un insupportable qui n'a plus à voir avec la tolérance, mais avec la souffrance.

Victime de soi-même, l'halluciné raisonnant propose en définitive une variante de l'autosuggestion criminelle, en la subjectivant totalement. En témoigne « L'incendiaire » de Catulle Mendès, malheureuse victime à double titre, puisque le personnage est malencontreusement sauvé de l'incendie qui visait à mettre un terme à son insupportable dédoublement criminel. Le récit recueilli par son sauveur anonyme met donc conjointement en scène le supplice précédant le suicide manqué, et celui qu'engendre la survie. La peur de soi y est bien, comme chez Maupassant, la peur de ses propres réactions involontaires⁴⁴⁶, sous la forme d'une pulsion criminelle incontrôlable :

Or, un matin ou un soir, – il y avait longtemps que je ne distinguais plus l'heure de l'heure, – je songeais renversé dans mon fauteuil, l'œil levé vers le mur nu. Je me dressai, en jetant un cri ! Là, sur la paroi blanche, – comme si quelque main invisible l'eût noircie d'un brusque dessin, – je voyais, j'étais obligé de reconnaître que je voyais un homme, avec ma face et mes habits, ramassant des écus dans le sang d'une vieille femme assassinée. Miséricorde ! que voulait dire ceci ? Qui donc avait tracé le rêve abominable où, précisément, je me complaisais tout à l'heure ? Quel effrayant artiste avait fait le portrait de mon âme ? La vision – si c'en était une – s'effaça, comme un lavis sous l'éponge⁴⁴⁷.

Cette hallucination rappelle le « rêve » du personnage du « Meurtrier » de Danville et, par ses modalités (la projection du meurtre sur une « paroi blanche »), l'obsession de l'assassin involontaire de « La foire de saint-Julien ». La trame de « L'incendiaire » évoque en outre la scène finale du *Horla*⁴⁴⁸ : la survie de la « bête enragée » que l'incendiaire voulait tuer par le feu prend, pour ses « imprudents sauveteurs » que sont les « hommes⁴⁴⁹ », des accents apocalyptiques. Mais le personnage de Catulle Mendès semble surtout préfigurer le Jacques Lantier de *La Bête humaine*, en particulier lors d'une scène où il se rend compte qu'il est en train d'étrangler son amante :

Un soir que je dormais près d'une belle fille, je m'éveillai en sursaut, comme secoué par l'épaulé. Ma maîtresse, la tête parmi tous ses cheveux défaits, la gorge hors des batistes, ouvrait dans le sommeil le sourire de ses dents heureuses ; il venait d'elle une tiédeur grasse de chair blanche. Elle râla ! se débattant sous l'étranglement de mes deux mains, s'échappa, se réfugia, hagarde, dans un coin de la chambre, tandis que je fuyais à travers la maison, et, quand je défailis, contre un

1978], Bruxelles, Éditions complexe, coll. « Historiques », 1984. Voir par exemple l'article « Sodmie » du docteur Fournier-Pescay (*Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckoucke, 1819, t. 51, p. 447-448) : « Je viens de remplir une tâche qui ne m'est nullement agréable, mais qui est indispensable dans un ouvrage de la nature de celui-ci. Tous les faits que j'ai cités sont imprimés partout ; en les traçant ici, ma plume est restée chaste, comme le fut celle de saint Paul, et si quelqu'un ose m'accuser d'indécence, cette accusation attestera son ignorance ou sa mauvaise foi. »

⁴⁴⁵ Gaston Danville, « Comment Jacques se suicida », *PMH*, p. 305.

⁴⁴⁶ « ...je n'avais pas peur des autres, j'avais peur – de moi ! », Catulle Mendès, « L'incendiaire » [*Le Rose et le Noir*, Paris, É. Dentu, 1885], *PMH*, p. 518.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 520.

⁴⁴⁸ « La maison, maintenant, n'était plus qu'un bûcher horrible et magnifique, un bûcher monstrueux, éclairant toute la terre, un bûcher où brûlaient des hommes, et où il brûlait aussi, Lui, Lui, mon prisonnier, l'Être nouveau, le nouveau maître, le Horla ! », *PMH*, p. 394.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 521.

mur, dans le couloir, sous la clarté d'un bec de gaz, je vis que j'avais du sang aux ongles⁴⁵⁰.

Les frontières entre le naturalisme et le fantastique clinique de la fin du siècle se révèlent donc une nouvelle fois très poreuses, puisque les outils sont les mêmes : l'incendiaire est, comme le Jacques de Danville, victime d'une hérédité sombre⁴⁵¹, et l'enjeu demeure, pour ces personnages, comme pour ceux de « La foire de saint-Julien » du « Meurtrier », voire de « La vierge en fer », de maîtriser des pulsions associées à une primitivité refaisant surface. À la différence du naturalisme, cependant, le fantastique d'essence psychique fait disparaître tout point de vue endossant une véritable posture de savoir, et donc une réelle maîtrise du récit capable de contrebalancer les désordres exposés⁴⁵². L'halluciné raisonnant, à la fois narrateur et personnage, actif et agi, fournit au drame de l'involontaire son optique fantastique : il lui donne le caractère étouffant d'un huis-clos, et confirme qu'à la fin du siècle, « le fantastique n'est pas désintégration du monde, [mais] désintégration du psychisme⁴⁵³ ». Motif central du fantastique « d'essence psychique », l'halluciné raisonnant permet en effet de superposer les figures des « deux *architecteurs* » utilisées par Edgar Poe selon Éric Lysøe, le « détective » et le « dormeur éveillé⁴⁵⁴ ». Il paralyse ainsi leurs visées herméneutiques respectives, convertit la trame de l'enquête en drame intérieur, et fait coïncider paradigme indiciaire et paradigme psychopathologique.

La clinique de l'esprit constitue, à la fin du siècle, un terrain que le fantastique peut aisément annexer, parce qu'il y perçoit les fondements instables d'un *Moi* dont on commence à effectuer l'archéologie, et parce qu'il y trouve, de ce fait, un terreau propice à l'épouvante. Les expériences autour de la suggestibilité jouent dans ce cadre un rôle fondateur. Si, pour Jules Claretie, « [l]e fantastique hypnotise⁴⁵⁵ », c'est d'abord, en vertu d'une forme de chiasme implicite, parce que l'hypnose est perçue comme fantastique. Les phénomènes qui vont permettre à Charles Richet de fonder la métapsychique, dans la lignée de la *Society for Psychical Research* britannique⁴⁵⁶, participent d'une interrogation sur la puissance de l'involontaire portée en premier lieu par la psychologie expérimentale. Le

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 519.

⁴⁵¹ « Coulaît-il dans mes veines [...] un peu du sang d'un monstrueux ancêtre aux crimes impardonnés ? J'ai souvent interrogé mon père sur le passé de notre race : une longue suite d'honnêtes bourgeois, paisibles, rangés, casaniers, un peu dévots. [...] Ce qui est certain, c'est que je portais en moi des instincts, des besoins presque irrésistibles de trahison, de vol, de sang sous le couteau, de débauche aussi. », *ibid.*, p. 518. Voir également Gaston Danville, « Comment Jacques se suicida », *PMH*, p. 306-307 : « Je frissonne à me rappeler ces moments d'angoisse, et le sentiment de mon impuissance ajoute encore à ma tristesse. C'est que, sur moi, retombent les fautes d'une vicieuse ascendance : corrompu par elle, ce sang qui me martèle les tempes, se traîne dans mes artères, trop lent ou fiévreusement rapide... et je me heurte là, désarmé, au mur noir des fatalités qui ne se laissent pas attendrir ou prier, des hérédités implacables, dont je ne puis rejeter les apports mauvais. »

⁴⁵² Voir sur ce point la synthèse de Joël Malrieu, qui montre que « [d]ans le fantastique, personne n'est garant d'une quelconque vérité, pas même le narrateur », *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 139.

⁴⁵³ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent. 1880-1900*, Paris, P.U.F., 1977, p. 193.

⁴⁵⁴ « Le premier, sous les traits de Dupin, de Legrand ou du rescapé du Maelström, met en œuvre une science du déchiffrement et rachète les observateurs hallucinés qui l'ont précédé. Le second, campé par Bedloe, Vankirk ou Valdemar, manifeste plutôt le caractère instinctif de la vision et porte à leur paroxysme des qualités apparues auparavant chez les revenants, chez les défunts novices, tout emplis des souvenirs de leur vie antérieure, ou dans les différentes figures de morts en sursis, depuis les éternels proscrits jusqu'aux belles cataleptiques. », Éric Lysøe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 131.

⁴⁵⁵ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, *PFM*, p. 1025.

⁴⁵⁶ Sur la personnalité de Charles Richet et sa double carrière, littéraire et médicale, voir Jacqueline Carroy, *Les Personnalités doubles et multiples, entre science et fiction, op. cit.* Sur ses liens avec la SPR, voir Nicole Edelman, *Histoire de la voyance et du paranormal, du XVIII^e à nos jours*, Paris, Seuil, 2006 ; « Charles Richet, le Nobel qui voulait comprendre le paranormal », *La Revue du praticien*, 31 mars 2007, vol. 57.

fantastique en fait une des figures de l'épouvante moderne, en présentant l'aliénation comme le verso de la fiction d'un *Moi* unifié mise à l'épreuve par la clinique. Si donc « le fantastique hypnotise », c'est également parce qu'il reproduit cette fiction par le biais d'une expérience de lecture visant à laisser celui qui l'accomplit *face à lui-même* : à l'image, bien souvent, d'un personnage écartelé par son statut d'halluciné raisonnant, mais, plus largement, parce que le texte fantastique réactualise le drame de l'*homo duplex* en le privant de son horizon métaphysique. L'introspection mise en scène semble ainsi avoir vocation à atteindre le lecteur, confronté à la spectacularisation d'un drame intérieur auquel il est incité à s'identifier, pour mieux se perdre.

Héritier de Poe, le « fantastique d'essence psychique » a donc pour objet une psyché à la fois rétive et retorse, qui permet néanmoins de donner un visage clinique au « démon de la perversité » que l'écrivain américain associait déjà à l'un des « mobiles primordiaux de l'âme humaine » oublié par les « phrénologues » comme par les « moralistes⁴⁵⁷ ». Dans la nouvelle de Danville, Jacques dit ainsi se souvenir très précisément de « la première [scène] où se manifesta l'invisible, l'occulte démon qu'[il] porte en [lui], et qui [l]'accable aujourd'hui de sa souveraineté perverse⁴⁵⁸ ». Qu'il prenne la forme d'une (auto)suggestion ou de l'halluciné raisonnant, l'examen psychologique rejoint la représentation traditionnelle de la possession, pour pouvoir justement figurer l'irreprésentable (l'involontaire ou la « contemplation directe de l'esprit par lui-même »). Cet écart de langage (la possession pour dire l'involontaire) cautionne bien souvent un fantastique flirtant avec le surnaturel, à l'image du Horla, présenté comme un démon objectif. Mais, plus profondément, cet écart définit la possibilité même d'un fantastique clinique, en garantissant une visibilité au phénomène psychique. La volonté d'incarner l'immatériel rejoint en effet ici les enjeux de la psychologie expérimentale, et le postulat clinique de rendre « l'invisible visible⁴⁵⁹ ». L'introspection peut ainsi devenir anatomie de l'âme, quitte à lui donner la violence d'une autopsie : comme le montrait déjà l'opération qui préside, chez Machen, à la vision du Grand Dieu Pan, le fantastique fin-de-siècle se plaît à faire de l'optique clinique l'instrument d'une vision de cauchemar, et le truchement d'une expérience où s'impose l'involontaire. La visibilité clinique se convertit dès lors en ressort de l'épouvante, et déplace les enjeux du spectacle : l'éloquence de la pulsion exposée au grand jour s'impose au détriment de la raison scientifique et de l'analyse qui l'accompagne – comme si, en somme, le démon de la perversité, emblème d'un involontaire retors et incontrôlable, en était devenu le principal maître d'œuvre.

⁴⁵⁷ Voir Edgar Allan Poe, « Le Démon de la Perversité », *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 49 : « Dans l'examen des facultés et des penchants, – des mobiles primordiaux de l'âme humaine, – les phrénologues ont oublié de faire une part à une tendance, qui, bien qu'existant visiblement comme sentiment primitif, radical, irréductible, a été également omise par tous les moralistes qui les ont précédés. »

⁴⁵⁸ Gaston Danville, « Comment Jacques se suicida », *PMH*, p. 306.

⁴⁵⁹ Titre du chapitre IX de Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, *op. cit.*

LE « DÉMON DE L'EXAMEN » : ANATOMIES DE L'ÂME

Le temps de l'analyse est venu.
Jules Claretie⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1026.

Comme je n'élevai aucune prétention à nier la réalité de l'apparition – comme j'acceptai sans l'ombre d'une contradiction les théories mystiques de Paul, il vint un moment où entre nous ce sujet de conversation fut épuisé. Ce fut alors que je lui parlai de mes propres études. J'avais organisé dans les sous-sols du petit château un laboratoire de chimie, et j'avais pris pour thème de recherches la Genèse des Éléments d'après les travaux de William Crookes.

Ces travaux me passionnaient à un tel point que je me sentis bientôt doué de l'énergie nécessaire pour imposer mon influence à mon ami. Je sus en les quelques heures dont il pouvait disposer chaque jour éveiller d'abord, puis développer, puis surexciter ses curiosités scientifiques, pour qu'il devînt un zélé collaborateur.

Oh ! je me demandais parfois si je ne commettais pas une action mauvaise, presque lâche, puisque mon adversaire... c'était Elle, c'était l'aimée que je voulais chasser, c'était l'intruse que je voulais renvoyer... à la tombe de silence et d'immobilité !...

Et un jour dans une merveilleuse expérience d'analyse spectrale des métaux premiers, j'arrivai à ce résultat inouï... que Paul oublia l'heure ordinaire de son macabre rendez-vous... Il laissa passer ainsi plus de cinquante minutes. Quand il s'en aperçut il eut un véritable accès de désespoir, presque de rage. Je le calmai de mon mieux et l'accompagnai. Mais il avait dépensé une telle somme d'attention à suivre les changements du prisme qu'il eut une peine infinie à évoquer l'image attendue : et tel fut l'effort qu'au moment où réellement je commençais à concevoir de graves inquiétudes sur l'issue de cette séance, les ressorts de son énergie se détendirent et il s'endormit profondément.

J'éprouvai la plus grande difficulté, on le comprend du reste, à renouveler ma trahison. J'avais dû prendre l'engagement d'honneur de ne plus jamais permettre qu'il oubliât l'heure de son funèbre rendez-vous.

Mais, à mesure que je l'étudiais mieux, mon machiavélisme trouvait de nouveaux moyens d'action. J'arrivais peu à peu à l'intéresser non seulement à des sciences arides, mais encore au mouvement contemporain des idées. Bien qu'il s'en défendît d'abord, le démon de l'examen, de la discussion s'emparait de lui⁴⁶¹.

Bien qu'elle se revendique de la « magie passionnelle », et que Paul, le malheureux ami du narrateur, rappelle, avec son « énergie volitive⁴⁶² », la théorie balzacienne de la volonté⁴⁶³, *La Deux fois morte* de Jules Lermina permet de comprendre la manière dont le fantastique clinique s'empare de la faculté qui préside aux *Nouvelles histoires extraordinaires* pour en faire un *esprit scientifique* à double tranchant. De la perversité, le « démon de l'examen » garde en effet le caractère retors et meurtrier. En empêchant le souvenir de l'être aimé, évoqué et incarné par le développement de la mémoire visuelle⁴⁶⁴, le narrateur, « pareil au médecin qui voit un malade pour la première fois [...], et qui se sent dérouté par les phénomènes morbides d'apparence contradictoire⁴⁶⁵ », ne se contente pas de tuer Virginie « une seconde fois⁴⁶⁶ » et de réduire le génial Paul à l'ombre de lui-même⁴⁶⁷ : il va à contrecourant de l'esprit scientifique qu'il prétend défendre, en

⁴⁶¹ Jules Lermina, *La Deux fois morte : Magie passionnelle*, PMH, p. 714.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 709.

⁴⁶³ Voir par exemple *ibid.*, p. 710 : « Parvenez à vous abîmer dans cet unique désir, dans cet immense vouloir de communiquer à cette forme tout ce qu'il y a en vous d'énergie et de puissance vitale... et alors vous le reconstituerez, cet être de votre âme, sang de votre sang, chair de votre chair, substance de votre substance, individualité vivante, ressuscitée, recrée, comme, de l'Adam Paradisiaque, Aischa, Ève fut évoquée sous la lumière sublime des sphères éternelles !... ». La théorie balzacienne de la volonté apparaît dans *La Peau de chagrin* (1831) et dans *Louis Lambert* (1832).

⁴⁶⁴ Paul définit la « mémoire visuelle » comme « la projection hors de nous d'une forme emmagasinée en nous », *ibid.*, p. 709.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 702.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 716.

⁴⁶⁷ Devenu incapable d'évoquer Virginie, Paul finit par épouser la sœur d'un docteur, en même temps qu'un mode de vie au charme bourgeois beaucoup plus consensuel. Les liens qui l'unissent à celle qui fut d'abord sa garde-malade semblent en outre sceller pour l'éternité son statut de convalescent : une fois remis de la disparition définitive de Virginie, Paul croit le narrateur « par lassitude », et parce que « son cerveau détendu n'[est] plus apte à renouer la chaîne des raisonnements abstrus, nécessaires aux conceptions mystiques », *ibid.*,

ramenant, par principe et par vanité, des phénomènes jusqu'alors inexplorés à la normativité rassurante du délire. Pâle ersatz de l'ami de Louis Lambert⁴⁶⁸, le narrateur de Lermine adopte en effet l'optique médicalisée d'un Lombroso, pour lequel génie et folie se confondent⁴⁶⁹. Malgré les apparences, le « démon de l'examen » insufflé à Paul n'a dès lors pas pour objet la victoire de la vérité scientifique, mais celle d'une norme où la positivité, comme la santé, sont ramenées à un enjeu idéologique. En niant à l'anormal tout statut heuristique, le narrateur semble même consciemment inverser la démarche clinique, qui fait du pathologique une voie de connaissance vers l'état physiologique (« Je commencerai par bien apprendre ce qui est de norme, après quoi je pousserai jusqu'à ce qui semble encore l'anormal⁴⁷⁰. »). Invoqué au nom de l'analyse, le « démon de l'examen » relève en réalité davantage du stratagème – voire du piège – que de la méthode scientifique. En témoigne le choix des travaux de Crookes pour détourner Paul de ses propres découvertes : alors même que « l'analyse spectrale » sur laquelle ils débouchent, comme la propre optique du chimiste anglais⁴⁷¹, pouvaient conforter la réalité, elle aussi spectrale, de Virginie, la science de Crookes n'est convoquée qu'au titre de divertissement. En témoigne également le traitement *homéopathique* choisi par le narrateur pour provoquer chez Paul « la division de son attention », afin de pallier « l'accident décisif de la désagrégation cérébrale⁴⁷² » : destiné à soigner le mal par le mal, le « démon de l'examen » vise bien à retourner contre elle-même la capacité d'analyse, devenue une force de désagrégation et non plus un principe herméneutique grâce auquel « la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux⁴⁷³ ».

Des « crimes moraux⁴⁷⁴ » que l'ami de Paul avoue commettre, la malhonnêteté intellectuelle n'est donc pas le moindre. Sa volonté de substituer « l'étude positive et forte » aux « jouissances malsaines de la déséquilibre⁴⁷⁵ » le conduit même à promouvoir, en guise d'*épistémè*, les bienfaits de l'ignorance : le « démon de l'examen » a vocation à effacer la découverte de Paul en même temps que l'image de Virginie, « emportée par l'éternel reflux de la mer d'oubli, selon la loi inéluctable – et bienfaisante – qui régit les êtres et les choses⁴⁷⁶ ». Cette « loi inéluctable » rend certes possible le travail, supposé bénéfique, du deuil, mais elle marque surtout la victoire du narrateur sur un récit dont le fin mot risquait de lui

p. 716, je souligne). Cet heureux dénouement au goût mélancolique évoque par ailleurs le destin d'Octavien dans « Arria Marcella » (Théophile Gautier, 1852), qui épouse lui aussi une bien bourgeoise Ellen, après avoir vécu un amour d'une tout autre ampleur, semblable à celui de Faust pour Héléne de Troie.

⁴⁶⁸ Le roman de Balzac est également raconté par l'ami proche de Louis Lambert, devenu le récipiendaire d'un *Traité de la volonté* génial, mais perdu, et qu'il est bien malgré lui incapable de restituer. Les deux amis se présentent comme les « chimistes de la volonté ».

⁴⁶⁹ Voir *L'Homme de génie* [*Genio e follia*, 1864] traduit en France en 1889. Les thèses de Lombroso étaient déjà présentes chez Moreau de Tours, sans toutefois comporter la même évaluation normative.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 713.

⁴⁷¹ Chimiste reconnu, William Crookes rejoint la *Society for Psychical Research*, et noue une relation scientifique controversée avec le médium Katie King (sur ce point, voir Clément Chéroux, « La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction », *Le Troisième œil. La Photographie et l'occulte, op. cit.*). La fin de *La Genèse des Éléments* porte d'ailleurs la trace du caractère visionnaire que revendique Crookes : « Si vous pensez que j'ai trop librement lâché les rênes à "l'imagination scientifique", j'espère que vous me le pardonneriez comme à un homme qui, du moins, ne désespère pas de l'avenir de notre Science. », *La Genèse des éléments : mémoire lu le 18 février 1887 à l'Institution royale* [trad. Gustave Richard], Paris, Gauthier-Villars, 1887, p. 87. Or, c'est justement cette « imagination scientifique » que récuse l'ami de Paul, en dépit des preuves de son efficacité.

⁴⁷² Jules Lermine, *La Deux fois morte*, PMH, p. 713.

⁴⁷³ Guy de Maupassant, « Adieu mystères », PMH, p. 1015.

⁴⁷⁴ Jules Lermine, *La Deux fois morte*, PMH, p. 716.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 712.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 716. C'est la « morale » qui clôt le récit.

échapper : le triomphe de l'oubli lui permet de se rendre « maître de l'occulte⁴⁷⁷ » en lieu et place de Paul, pour qui le savoir occulte devient désormais un savoir occulté, et le souvenir un *palimpseste*⁴⁷⁸. Comme le signale dès l'incipit le choix de pseudonymes fortement connotés (« Paul » et « Virginie »), cette réécriture volontairement falsifiée de leur histoire d'amour est en effet régie par un souvenir proprement *littéraire* :

Vous souvenez-vous de la phrase glaciale d'Edgar Poe :

Comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en face de la morne maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, mais, au premier coup d'œil que je jetai sur elle, une intolérable tristesse pénétra mon âme...

Cette réminiscence – la maison Usher – m'obséda pendant toute la route, alors que sous la lourdeur grise de cette soirée d'automne je suivais, blotti dans la voiture que conduisait un silencieux Solognot, jauni par d'anciennes fièvres, la route bordée de marécages qui, sur la rive gauche de la Sauldre, conduisait à la Pierre-Sèche⁴⁷⁹.

Or, de manière significative, cette « réminiscence » se révèle être fautive : ce n'est finalement pas la « face d'hypocondriaque » de la « morte maison Usher » qui apparaît au narrateur, mais « un profil élancé », un « tableautin [...] à la fois inattendu et charmant⁴⁸⁰ » ; et ce n'est pas non plus la mélancolie d'un deuil impossible qui règne à Pierre-Sèche, mais le bonheur de *mémorables* retrouvailles que le narrateur s'évertue ensuite à présenter comme morbides⁴⁸¹. Dans ce récit confrontant deux conceptions du souvenir (néfaste et pathologique pour le narrateur, source de joie et de connaissance pour Paul), c'est donc la voie mémorielle choisie par le narrateur qui semble la plus délirante : l'évocation de la Maison Usher fait écran à la réalité qu'il lui est donné d'observer, alors que l'extraordinaire « faculté de restitution mentale⁴⁸² » de Paul ne fait qu'objectiver le principe psychophysiologique de Taine selon lequel « la perception extérieure est une *hallucination vraie*⁴⁸³ ». Présentée comme un sinistre présage à combattre, la nouvelle de Poe constitue en réalité davantage un modèle qu'un repoussoir. « La Chute de la Maison Usher » semble ainsi accéder au statut de « récit coupable⁴⁸⁴ », en incitant l'ami de Paul à *bisser* la mort de Virginie au nom d'un bien suggestif souvenir de lecture. Fautive et illusoire, cette « réminiscence » qui se signale elle-même comme *déplacée* a alors sans doute moins vocation à mettre en scène une fautive piste qu'à signaler la prégnance du souvenir de Poe : dans ce récit au

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 713.

⁴⁷⁸ « Je mentis hardiment, lui expliquant que depuis la mort de sa première femme il s'était trouvé dans un état de santé intellectuelle qui avait parfois les apparences de l'hallucination. Il n'osait pas me pousser à fond, mais j'eus l'audace de répondre à ses plus secrètes pensées en lui racontant que, dans des accès de délire, il avait cru revoir celle qu'il avait perdue. », *ibid.*, p. 716. Le « récit » du narrateur, destiné à « conserver le souvenir » (*ibid.*, p. 679) de l'histoire des deux amants, s'accapare de fait la mémoire de Paul.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 689.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 690.

⁴⁸¹ La « fêlure » que le narrateur tient à percevoir « dans ce cerveau en apparence très sain » (*ibid.*, p. 701) semble, dans cette perspective, une réminiscence de la métaphore utilisée par Poe pour signifier l'ébranlement cérébral de Roderick Usher (la « fissure » qui lézarde la Maison).

⁴⁸² *Ibid.*, p. 709.

⁴⁸³ Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 411. Le discours de Paul semble en effet se faire l'écho des analyses de Taine : « Cette forme que tu as absorbée par ton attention, que tu possèdes en toi, tu la projettes réellement au dehors. [...] Pourquoi la forme que tu vois hors de toi existe-t-elle moins, qu'elle soit produite par le fait banal de la présence ou par ce que tu appelles l'imagination ?... », *La Deux fois morte*, PMH, p. 709. Si « notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors » (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 411), alors Virginie incarne bien ce rêve, d'autant que Taine met sur le même plan le fonctionnement du souvenir et celui de la perception extérieure : « Voilà le fait brut, et l'on voit que le souvenir, comme la perception extérieure, est une hallucination vraie, c'est-à-dire une *illusion qui aboutit à une connaissance*. », *ibid.*, p. 457.

⁴⁸⁴ Dominique Kalifa, *op. cit.*, p. 224.

« machiavélisme⁴⁸⁵ » revendiqué, la perversité prend la forme d'un ami meurtrier, d'un souvenir criminel, et du triomphe scientifique de l'ignorance.

Fortement marqué par l'influence de Poe, le récit de *La Deux fois morte* semble donc structuré par un « démon » littéraire lui aussi sous pseudonyme. De la « perversité » à « l'examen », le visage démoniaque change néanmoins de nature : il devient le propre d'un savant positiviste retournant contre elle-même l'analyse, et opérant la scission du voir et du savoir⁴⁸⁶. Ce déplacement ne peut certes être séparé de l'intérêt militant de Lermina pour les théories occultes et pour un « merveilleux scientifique » proche du magisme⁴⁸⁷. Il demeure néanmoins symptomatique de l'impact de l'œuvre d'Edgar Poe sur un fantastique considérant le « démon de la perversité » comme « une trouvaille cérébrale, adéquate à un rapport de médecin légiste⁴⁸⁸ ». Le « *primum mobile*⁴⁸⁹ » des *Nouvelles histoires extraordinaires* édicte en effet bien souvent les lois de récits fantastiques entés sur la médecine. Il en nourrit « l'essence psychique », mais imprègne également le regard et l'imaginaire cliniques qui lui sont associés, dont il déplace les enjeux. Dans ce fantastique hérité de Poe, l'examen des facultés de l'âme devient œuvre d'anatomiste, non pour mettre en lumière une vérité psychophysiologique, mais pour donner forme à une perversité clinique. Le temps de l'analyse n'a dès lors plus vocation à marquer l'entrée dans la connaissance : il consacre le règne du morbide, et convertit le regard clinique en instrument de mort. À l'image de ce qu'élabore le récit duplice de Lermina, le « démon de l'examen » mine donc de l'intérieur un « merveilleux scientifique » gagné à l'occulte, mais n'en élimine pas les effets. Dissocié de la fantasmagorie (l'évocation de Virginie), le fantastique est reconduit par le travail de sape de l'analyse elle-même qui, dans son obstination à nier toute dimension mystique de l'âme, ne donne plus à voir que le visage démoniaque et nihiliste de sa faculté primordiale. L'examen clinique peut alors nourrir toutes les folies que dicte une perversité érigeant le *déplacement* en principe poétique.

⁴⁸⁵ Jules Lermina, *La Deux fois morte*, PMH, p. 714.

⁴⁸⁶ Le narrateur fait l'expérience, proprement clinique, de la réalité de Virginie, qu'il peut voir, toucher, et dont il entend même battre le cœur. Le postulat qui gouverne la clinique est ensuite nié, au profit d'*a priori* positivistes et de la perception fautive d'une réalité vue à travers le filtre de « La Chute de la Maison Usher ».

⁴⁸⁷ Sur ce point, voir Ida Merello, *Esoterismo e letteratura fin de siècle*, *La sezione letteraria della rivista « L'Initiation »*, Fasano di Brindisi, Schena, coll. « Biblioteca della ricerca », n° 81, 1997.

⁴⁸⁸ Jules Claretie, préface aux *Histoires incroyables*, PMH, p. 1027.

⁴⁸⁹ Edgar Allan Poe, « Le Démon de la Perversité », *op. cit.*, p. 49.

Métoposcopies fantastiques : clinique et phrénologie

...mon œil fouille, comme un bistouri, ce front sous lequel bouillonne son cerveau.
Jules Lermina⁴⁹⁰.

Lorsqu'il décrit les dessins composant *Les Origines* d'Odilon Redon (1883), des Esseintes leur prête « un fantastique très spécial, un fantastique de maladie et de délire », qui le laisse « comme devant certains *Proverbes* de Goya [...], comme au sortir aussi d'une lecture d'Edgar Poe dont [le peintre] semblait avoir transposé, dans un art différent, les mirages d'hallucination et les effets de peur⁴⁹¹ ». La comparaison paraît tout d'abord se justifier par l'effet proprement hallucinatoire d'un art morbide affectionnant l'évocation des monstres :

[...] tels de ces visages mangés par des yeux immenses, par des yeux fous ; tels de ces corps grandis outre mesure ou déformés comme au travers d'une carafe, évoquaient dans la mémoire de des Esseintes des souvenirs de fièvre typhoïde, des souvenirs restés quand même des nuits brûlantes, des affreuses visions de son enfance⁴⁹².

Les « apparitions inconcevables » d'Odilon Redon prolongent pour des Esseintes la folie et le bestiaire insensé de Goya⁴⁹³, et ont sur lui le même impact que les visions hallucinées des *Histoires extraordinaires*. Avec ses « sujets [qui] semblaient empruntés au cauchemar de la science, remonter aux temps préhistoriques⁴⁹⁴ », les dessins d'Odilon Redon ont pourtant peu à voir, *a priori*, avec l'univers mis en scène par Edgar Poe⁴⁹⁵. Cependant, et de manière significative, Camille Mauclair fait également des « étranges rêveries » du peintre français – avec l'œuvre de William Blake⁴⁹⁶ – la meilleure transposition d'un art qui repose selon lui sur l'expression symbolique d'un « monde mental » :

La qualité particulière du mystérieux dans l'œuvre de Poe tient tout entière à cette allusion constante au monde mental, à cet abandon insensible des circonstances passagères dérivant dans leurs modèles éternels, à ce retour irrésistible aux *figures primordiales* supposées par Flaubert dont les corps ne sont que les *images*, à cette réduction du tragique humain à l'unité, fondue elle-même dans la lumière égale des causes premières⁴⁹⁷.

Le peintre symboliste et l'écrivain fantastique partageraient ainsi une même rêverie sur les origines visant à circonscrire l'essence même du « tragique humain » : le premier sous la forme de divagations darwiniennes brandissant la menace de l'atavisme⁴⁹⁸ ; le second à travers l'analyse phrénologique des « mobiles

⁴⁹⁰ « Les fous » [*Histoires incroyables*, *op. cit.*], PMH, p. 506.

⁴⁹¹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [éd. de 1929], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 154-155.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 155.

⁴⁹³ Voir par exemple *Pluie de taureaux* ou *Manière de voler*, qui font partie de la série des *Proverbes* de Goya, mais l'on peut également penser à la série des *Caprices* (1799).

⁴⁹⁴ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁹⁵ Odilon Redon a certes publié en 1882 une série intitulée *À Edgar Poe*, mais la description que donne des Esseintes ne correspond pas aux lithographies qui la constitue.

⁴⁹⁶ Voir Camille Mauclair, « L'idéologie d'Edgar Poe », *op. cit.*, p. 39-40 : « Quant aux marines tumultueuses, aux parcs, aux plaines de neige, aux gouffres, aux mornes étangs, aux appartements où s'élève la voix profonde de l'errant des *Histoires extraordinaires*, leur composition demeure énigmatique, tant elle se mélange de qualités picturales et de suggestions purement littéraires. Leur présentation est précise, et cependant un dessin ne les suivrait pas : il en a été fait des essais plus ou moins intéressants, demeurés infructueux. On ne pourrait guère leur confronter que les étranges rêveries dessinées de Blake ou d'Odilon Redon [...] »

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 35. Souligné par l'auteur.

⁴⁹⁸ Sur Odilon Redon et Darwin, voir Barbara Larson, « La génération symboliste et la révolution darwinienne », in J. Clair, *L'Âme au corps, arts et sciences*, Paris, Gallimard-Electa, 1994, en particulier p. 324 : « Ces artistes, attirés par le monde du rêve, du fantastique et des processus mentaux, étaient aussi conscients

primordiaux de l'âme humaine⁴⁹⁹ » et ce qui en découle, la « croyance à la perversité, principe de tout mouvement psychique⁵⁰⁰ ». Quoique les moyens différent, le principe de la représentation est donc, en réalité, le même : la morphologie, par le biais du transformisme ou du « langage des crânes⁵⁰¹ », fournit une voie d'accès et un code expressif au « monde mental » représenté. La « tête ancestrale » des « temps préhistoriques » surgissant des dessins d'Odilon Redon (selon des Esseintes) peut alors rejoindre ces « figures primordiales [...] dont les corps ne sont que les images » puisque, chez le peintre comme chez l'écrivain, le physique n'est que l'expression symbolique du moral. Le « fantastique de maladie et de délire » que des Esseintes prête à Odilon Redon et, par analogie, à Edgar Poe, naîtrait ainsi d'une morphologie de cauchemar inspirée de l'anthropologie et de l'anatomo-clinique.

Bien qu'il paraisse, à la fin du siècle, périmé, le langage des crânes connaissait de fait une seconde jeunesse par le biais d'une médecine du crime érigeant l'anthropométrie en nouvel « art de connaître les hommes⁵⁰² ». Cesare Lombroso, en particulier, réactivait avec ses théories sur le criminel-né le spectre de la physiognomonie, dont les théories de Gall sont perçues comme une déclinaison⁵⁰³. En postulant une forme de vérité des corps, la nosographie du criminologue italien appliquait finalement au domaine médico-légal l'évidence formulée par Lavater :

Quel homme pourrait arriver, par tous les arts de la dissimulation la plus subtile, à modifier son système osseux selon son plaisir⁵⁰⁴ ?

La réception fin-de-siècle de l'œuvre d'Edgar Poe témoigne de la même filiation entre la phrénologie et la psychologie clinique, la seconde n'invalidant pas les présupposés de la première. Broussais, qui popularise la phrénologie en France, rendait d'ailleurs presque naturelle cette filiation, en présentant le système de Gall comme « l'étude de l'organologie cérébrale⁵⁰⁵ », pour la soumettre aux impératifs de l'anatomo-clinique :

que les sciences de la nature révélaient l'existence, dérobée aux regards par la surface des choses, d'un monde bien plus extraordinaire qu'on n'avait pu l'imaginer jusqu'alors. » On peut par ailleurs imaginer que le Blake auquel pense Mauclair est celui de *Nabuchodonosor*, où la rêverie biblique véhicule une forme de darwinisme avant la lettre, en insistant sur la bestialité du roi déchu, nu et à quatre pattes.

⁴⁹⁹ Edgar Allan Poe, « Le Démon de la Perversité », *op. cit.*, p. 49. Voir également le prologue de « Double assassinat dans la rue Morgue » : « La faculté de combinaison, ou constructivité, par laquelle se manifeste généralement cette ingéniosité, et à laquelle les phrénologues – ils ont tort, selon moi, – assignent un organe à part, – en supposant qu'elle soit une faculté primordiale, a paru dans des êtres dont l'intelligence était limitrophe de l'idiotie, assez souvent pour attirer l'attention générale des écrivains psychologues. », *Histoires extraordinaires* [1856, trad. de Charles Baudelaire], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2007, p. 50-51.

⁵⁰⁰ Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰¹ Expression qui désigne la phrénologie. Voir Marc Renneville, *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthelabo, 2000 ; Jean-Jacques Courtine, « Le miroir de l'âme », in *Histoire du corps*, *op. cit.*, t. 1, p. 303-309.

⁵⁰² Titre de l'ouvrage de Marin Cureau de la Chambre, *L'Art de connaître les hommes* (1659), repris par Johann Kaspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomie* (1775-1778).

⁵⁰³ Voir sur ce point Juan Rigoli (*op. cit.*, en particulier p. 35), qui montre que la frontière entre phrénologie et physiognomonie était bien tenue, du fait de la proximité de leur finalité et de leur mode opératoire. À la fin du siècle, cette porosité demeure : Paul Broca, fondateur de l'anthropologie, se sert par exemple de la craniologie pour étudier les liens entre les primates, les hommes préhistoriques, et l'homme moderne.

⁵⁰⁴ Johann Kaspar Lavater, *op. cit.*, cité par Elisabeth Madlener, « L'exploration physiognomonique de l'âme », *L'Âme au corps*, *op. cit.*, p. 229. Voir sur ces questions, Bertrand Marquer, *Cesare Lombroso et la vérité des corps*, *Publif@rum* (<http://www.publiforum.farum.it/>), n°1, 2005 ; Marc Renneville, *La Médecine du crime. Essai sur l'émergence d'un regard médical sur la criminalité en France (1785-1885)*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 1999, 2 volumes. L'historien note d'ailleurs que « [l]es critiques ont toujours reproché à Lombroso son penchant pour le fantastique et le fait que, dans ses efforts pour visualiser le criminel-né sur tous les plans possibles de la représentation, il ne reculait pas devant les doctrines douteuses de la physiognomonie. », *ibid.*, p. 358.

⁵⁰⁵ François Broussais, *Cours de phrénologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1836, p. II.

Non, messieurs, la phrénologie n'est point un système de psychologie : nous ne devons pas admettre, dans cette enceinte, des qualifications qui suggèrent des théories hypothétiques. La phrénologie est la physiologie du cerveau, voilà quelle doit être la véritable acception de ce mot ; c'est la définition adoptée par Gall, et qu'on aurait dû conserver, parce qu'elle est aussi exacte que rationnelle⁵⁰⁶.

À la fin du siècle, et au moment où se met en place la nouvelle psychologie expérimentale, le « Démon de la Perversité » peut ainsi apparaître, pour Camille Mauclair, comme la clé de voûte d'une « psycho-physiologie absolument nouvelle à l'époque où elle fut formulée⁵⁰⁷ ». Nouvelle, car elle combine la phrénologie et ses localisations cérébrales des facultés de l'âme, et une analyse des mécanismes psychologiques proprement clinique. Dans ses *Études de critique scientifique*, Émile Hennequin rapproche d'ailleurs l'art de la description propre à Edgar Poe d'une véritable dissection cérébrale :

S'attachant à montrer l'activité d'un esprit, Poe la décompose en mouvements rudimentaires successifs, suivis dans leur enchevêtrement, reliés à travers leurs interstices, distincts et réunis comme sous le microscope, les cellules d'un tissu. Qu'il se propose de faire concevoir la monomanie d'une intelligence analytique pure, la niaiserie d'un stupide enquêteur, la vacillation d'une âme malade incitée à consommer sa perte et prise entre le souci de sa chair et une irrésistible impulsion morbide, l'affolement d'une frénétique terreur, ces états crépusculaires de l'esprit où le cerveau anémié n'a plus que des remuements lents et des pensées moribondes, la pénétration psychologique de Poe s'exerce par la même méthode de démonstration détaillée⁵⁰⁸.

Précis et concentré, ce « minutieux détaillement descriptif des choses et des personnes, appliqué à la représentation d'un état d'âme⁵⁰⁹ », s'apparente à une écriture au scalpel⁵¹⁰ permettant de pratiquer une « subtile analyse⁵¹¹ » psycho-physiologique. La démarche phrénologique telle qu'elle est exposée dans « Le Démon de la Perversité » n'en demeure pas moins un modèle d'analyse : elle semble réaliser le rêve, formulé par Esquirol, de « lire dans la pensée⁵¹² », et configurer, pour Hennequin, la poétique des *Histoires extraordinaires*, qui se concentre sur « l'aspect saillant des personnages⁵¹³ ». Contrairement aux « romanciers psychologues⁵¹⁴ », Poe pratiquerait ainsi un art de l'épuration visant à circonscrire une tendance psychologique, comme le phrénologue « lit » un crâne à partir de ses protubérances :

Avec un art plus élémentaire, Poe élague de ses personnages ce qui est humain, commun et subordonné ; il désigne la faculté excessive ou défectueuse en laquelle ils s'individualisent, les montre déséquilibrés en acte et poussant à ses conséquences extrêmes la conduite commandée par leur état mental⁵¹⁵.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 2. Émigré aux États-Unis, Spurzheim est, à l'inverse, à l'origine d'une véritable « mode » phrénologique où le pragmatisme le dispute au charlatanisme, et éloigne la phrénologie du positivisme dans lequel Broussais souhaite l'inscrire. On peut supposer que la réception française d'Edgar Poe et de son usage de la phrénologie est tributaire de cette différence. Sur la diffusion de la phrénologie aux États-Unis, suite à l'émigration de Spurzheim, voir Claudio Pogliano, « Entre forme et fonction : une nouvelle science de l'homme », *L'Âme au corps*, *op. cit.*, en particulier p. 262-263.

⁵⁰⁷ Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰⁸ Émile Hennequin, *Études de critique scientifique. Écrivains français*, Paris, Perrin, 1889, p. 122.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁵¹⁰ Camille Mauclair fait d'ailleurs, on s'en souvient, le parallèle entre Poe et Flaubert, dont il partagerait le « monde mental ».

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 122.

⁵¹² Sur ce point, voir Juan Rigoli, *op. cit.*, en particulier le chapitre I, « La folie à livre ouvert ». Juan Rigoli y rappelle l'importance de la « singulière métaphore » du regard pénétrant qu'Esquirol prête à Francis Willis, médecin de Georges III : « Son regard perçant semblait lire dans le cœur et deviner leurs pensées à mesure qu'elles se formaient » (cit. p. 19).

⁵¹³ Émile Hennequin, *op. cit.*, p. 124-125.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 124-125.

La forme de la nouvelle (concentration et concision) épouse la morphologie du sujet : le langage des crânes est aussi un langage poétique, les deux se fondant en un seul et même *discours de la forme*.

La méthode adoptée par Poe est donc perçue tout à la fois comme un modèle d'analyse psychologique et un art poétique permettant de renouveler le fantastique (puisque « l'homme *vraiment* imaginaire n'est jamais autre chose qu'un analyste⁵¹⁶ »). Les *Histoires incroyables* et *Nouvelles histoires incroyables* de Jules Lermina en sont sans doute l'exemple le plus significatif. Par l'imaginaire qu'elle convoque, la nouvelle « Les fous » permet en particulier de comprendre la manière, proprement clinique, dont est reçue et réutilisée le fantastique phrénologique d'Edgar Poe : le « flair de l'étrange⁵¹⁷ » que se prête le narrateur y est associé à une faculté d'analyse psychologique hors norme (comme chez Dupin), mais la lecture de la pensée y suppose *in fine* une trépanation ayant perdu son statut métaphorique. Fasciné autant qu'intrigué par son *solicitor* M^c Golding qui, tous les jours à six heures précises, semble mû par un ressort psychique inconscient, le narrateur en vient en effet à « faire sauter ce couvercle qui ferme son cerveau⁵¹⁸ » afin de « lire dans Golding comme dans un livre ouvert⁵¹⁹ ». Il y découvre alors l'explication du « mystère » « [d]ans ces fibres palpitantes, dans les dernières convulsions de ce cerveau qui se désorganise, qui se désagrège » : Golding et ses deux complices ont empoisonné l'ancien propriétaire de Black-Castle, et ont ensuite « été saisis par la folie du *remords* », car « [l]eur crime les étreignait et les liait dans les chaînes d'une complicité défiante⁵²⁰ ». La lecture de la nouvelle opère ainsi progressivement un glissement dans le référent du titre (« Les fous ») : d'abord associé au *solicitor* et à ses deux acolytes qui se retrouvent tous les soirs à Black-Castle pour se livrer à un curieux – et violent – rituel de surveillance réciproque, il inclut finalement le narrateur, qui se retrouve, après l'incendie meurtrier de Black-Castle, dans l'asile du docteur Gresham avec Golding, seul survivant du trio. Le narrateur, qui se compare à un « *détective*⁵²¹ », et dont « [la] maîtresse s'appelle Énigme⁵²² », pousse ainsi à son comble la démarche de Dupin, qui prône l'« identification de l'intellect [du] raisonneur avec celui de son adversaire⁵²³ ». Son « flair de l'étrange » l'associe par ailleurs à Maurice Parent, personnage récurrent des *Histoires incroyables* et épigone explicite de Dupin. Il y a ainsi pour Parent « des hommes dont le regard *sonne faux*⁵²⁴ », comme « le visage qui ne dit rien *parle en dedans*⁵²⁵ » pour le futur assassin de Golding. Commune aux deux « détectives », la capacité, toute

⁵¹⁶ Edgar Allan Poe, « Double assassinat dans la rue Morgue », *op. cit.*, p. 51.

⁵¹⁷ « Moi, j'ai le flair de l'étrange : chez un homme, si *innocent*, si naturel qu'il paraisse à tous, je pressens, je constate l'*anormal*, en si petite dose qu'il s'y trouve. L'*infinitésimal* m'affecte. Et une fois que j'ai été touché par ce ressort invisible, rien ne peut m'arrêter. Il faut que je sache, que je suive le mouvement, l'impulsion qui m'a été communiquée. », Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 469.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 507.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 503.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 507.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 480.

⁵²² *Ibid.*, p. 475. « Les fous » s'inspire également de « Double assassinat dans la rue Morgue » : le narrateur se revendique constamment du modèle des mathématiciens. Voir par exemple p. 473-474 :

« C'est ainsi qu'étant à l'Athenœum (sic), j'aimais à corser les problèmes d'arithmétique que nous proposait le professeur, en y ajoutant quelque combinaison inconnue.

Ces deux, trois, quatre heures – qui sait ? – pouvaient faire jaillir un *x* nouveau. »

Ou encore p. 478 : « Prenons deux points mathématiques A et B, plaçons-les comme ceci : A.....B. A, c'est Golding, qui tendait évidemment vers B, et qui tend *là* chaque jour, à six heures », etc.

⁵²³ Edgar Allan Poe, « La lettre volée », *Histoires extraordinaires, op. cit.*, p. 104.

⁵²⁴ Jules Lermina, « Le clou », *Nouvelles histoires incroyables* [1888], Paris, L. Boulanger, 1895, t. I, p. 96.

⁵²⁵ Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 471.

physiognomonique, à transformer le visage en alphabet⁵²⁶ suscite d'ailleurs la même métaphore :

Lorsque Maurice portait son attention sur un objet quelconque, ce qui lui arrivait souvent, car il était rêveur et méditatif, il semblait que son regard devînt *aigu*, que l'iris et la pupille se contractassent de façon à former – si je puis dire – une *pointe*, une sorte de vrille ou faisceau de rayons convergeant vers un point unique. En examinant de plus près ce qui me paraissait une sorte de phénomène, je constatai que dans ces périodes d'attention excessive ses yeux déviaient sous l'influence d'un strabisme temporaire, si bien que les rayons des deux yeux *convergeaient*, en effet, plus vivement qu'ils ne le font d'ordinaire sur l'objet examiné. Ce regard produisait sur celui qui le subissait un effet désagréable, comme si une pointe eût pénétré dans les chairs, et quand il se *plongeait* dans vos propres yeux, vous étiez obligé – involontairement – de cligner les paupières avec une sensation douloureuse⁵²⁷.

La seule différence entre les deux enquêteurs est donc que le « démon de la recherche⁵²⁸ » qui anime Maurice Parent se convertit dans « Les fous » en un véritable démon de *l'analyse* monomaniaque et, finalement, proprement clinique⁵²⁹. Aussi la figure tutélaire de Dupin s'efface-t-elle progressivement pour céder la place à celle du narrateur de « Bérénice », dont la « monomanie [...] consistait dans une irritabilité morbide des facultés de l'esprit que la langue philosophique comprend dans le mot : facultés d'attention⁵³⁰ ». Le récit d'enquête peut alors se convertir en récit asilaire, où l'hyperacuité de l'analyste prend explicitement la forme d'une monomanie criminelle :

[...] je pratique dans ce front mon travail incessant de perforation. Mon regard se fait vrille, il s'est appuyé, – pointe d'acier vivant – sur cette tête dans laquelle repose inconnu le secret que j'ai juré de pénétrer. Mouvement bizarre, en vérité. Le rayon qui s'échappe de mes yeux se pose sur son front et tourne sur lui-même comme la pointe d'un vilebrequin. Oh ! ce ne sera pas un travail d'un jour. Car ce crâne est remarquablement dur. Et puis, s'il allait *sentir* cette pointe qui menace son cerveau ? Plusieurs fois déjà il a froncé les sourcils comme pour se débarrasser d'une sensation importune. C'est que sans doute l'*outil* mord dans la chair vive, c'est que déjà se produit le *chatouillement* de la pointe, qui attaque l'épiderme⁵³¹...

L'idéal clinique du regard pénétrant constitue donc le point de bascule – ou d'articulation – de ce récit *cliné*, en caractérisant le travail de déchiffrement du détective clinicien⁵³² tout comme l'obsession d'un monomane mû par une irrésistible pulsion scopique⁵³³. La métaphore qui gouverne la pratique aliéniste

⁵²⁶ L'expression est employée par Lavater (voir Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 35). Paul Hervieu l'utilise également dans *L'Inconnu* : la « ferveur idolâtre pour la physiognomonie » (*op. cit.*, p. 101) de l'aliéné semble le conduire à une forme de folie du déchiffrement. Il est en particulier fasciné par « l'M [du] rictus sardonique » (*ibid.*, p. 120) de l'étudiant en médecine Corail, qu'il s'évertue à provoquer bien qu'il marque « un retour atavique à une grimace primitive, alors que nos ancêtres devaient employer leurs mâchoires comme armes d'attaque ou de défense » (*ibid.*, p. 108). Paul Hervieu a pu emprunter cette image du rictus carnassier à Darwin, qui l'étudie dans *L'Expression des émotions chez les animaux* (1872) traduit en 1874.

⁵²⁷ Jules Lermina, « Le clou », *op. cit.*, p. 67-68.

⁵²⁸ Jules Lermina, « Le tout pour le tout », *Nouvelles histoires incroyables, op. cit.*, p. 145.

⁵²⁹ Rappelons que le modèle de l'analyse clinique est, pour Michel Foucault, le travail de la mort, cette « grande analyste » (*Naissance de la clinique, op. cit.*, p. 147).

⁵³⁰ Edgar Allan Poe, « Bérénice », *Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit.*, p. 122.

⁵³¹ Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 500-501.

⁵³² Sur le rôle de la clinique dans la constitution du personnage du détective, voir Dominique Meyer-Bolzinger, *La Méthode de Sherlock Holmes, de la clinique à la critique*, Paris, Campagne Première, 2012 ; Françoise Dupeyron-Lafay, « L'hybridation : science, littérature de détection et fantastique au XIX^e siècle (Gaboriau et Doyle) », in Fr. Dupeyron-Lafay, *Détours et hybridation dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2005.

⁵³³ Voir, par exemple, « Les fous », *PMH*, p. 498 : « Golding m'a adressé une question. Laquelle ? Toutes mes facultés étaient concentrées dans mon organe visuel, alors que je plongeais dans ses yeux, – fenêtres de son

selon Juan Rigoli ponctue d'ailleurs le récit de Lermina : confronté au regard de Gresham (« le MÉDECIN DES FOUS⁵³⁴ ! »), le narrateur « tien[t] les yeux à demi fermés, [car il] ne veu[t] pas qu'il lise ce qui se passe en [lui⁵³⁵]... » ; butant sur l'impénétrable secret de Golding, il constate que « [c]'est un livre durement fermé que la tête d'un homme : pas une fissure, pas un coin par lequel [il] puisse apercevoir ces pages, si intéressantes pour [lui⁵³⁶]... ». L'ouverture, non métaphorique, qu'il est amené à pratiquer prend donc finalement acte de cette impossibilité de lire « la folie à livre ouvert » (qui est bien la difficulté théorique à partir de laquelle se construit la « spécialité » aliéniste⁵³⁷). Dans cette perspective, la trépanation apparaît comme une solution conforme aux présupposés de la psychologie expérimentale de la fin du siècle, qui entend définitivement se séparer de l'animisme par le biais de la physiologie du cerveau. C'est, par exemple, la position du docteur Fauvelle qui, lorsqu'il définit la psychologie physiologique dans le *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris*, se montre très critique vis-à-vis du terme même de psychologie, dont les connotations sont fort éloignées d'une approche biologique reposant désormais sur « l'anatomie microscopique⁵³⁸ ». En voulant « promener le scalpel de [son] observation dans [le] cerveau » de Golding – « cet être qui [lui] appartient comme le cadavre à l'anatomiste⁵³⁹ » –, le narrateur de Lermina témoigne bien d'un changement d'imaginaire clinique : son usage proprement fantastique du « regard pénétrant » marque le passage d'une lecture physiognomonique à une lecture anatomoclinique de la psyché. La trépanation objective finalement le « *parle[r] en dedans* » que la phrénologie avait permis de percevoir, mais non de déchiffrer. Elle réalise, par le biais d'une métoscopie⁵⁴⁰ sanglante, l'idéal psychophysiologique d'un « crâne de verre⁵⁴¹ ».

« Les fous » apparaît ainsi comme la version fantastique de la « fiction de lecture pénétrante » sur laquelle s'est construite la spécialité du regard aliéniste selon Juan Rigoli⁵⁴². La nouvelle repose elle aussi sur « [l']imaginaire d'un *secret* dévoilé par l'effet d'un "art" surajouté aux ressources proprement médicales⁵⁴³ » (le « flair de l'étrange »). Elle détourne cependant le fonctionnement métaphorique et axiologique du regard pénétrant. Non seulement la lecture de la pensée cesse d'être métaphorique, mais elle devient même le propre de la folie :

Qu'est-ce que la folie, en effet ? Sinon la *perception* de l'inconnu, la *pénétration* dans un monde dont les cerveaux obtus n'ont pas la compréhension. Le fer rouge paraît fou au fer noir. Et cependant, il n'est rouge que parce qu'il s'est assimilé des atomes de calorique dont le fer noir est dénué. Mes organes cérébraux sont *ultra*-échauffés, et leur rayonnement étonne, effraie les cerveaux froids. La folie est

âme – je n'ai pas entendu. » ; *ibid.*, p. 499 : « Il faut que, par la concentration de toute mon énergie vitale dans mon organe visuel, je parvienne à le *voir*. »

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 494.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 497.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 505.

⁵³⁷ Voir le premier chapitre de Juan Rigoli, *op. cit.*

⁵³⁸ Charles Fauvelle, « Qu'est-ce que la psychologie physiologique ? », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III^e Série, tome 10, 1887, p. 122. Le docteur Fauvelle parle, à propos de la psychologie physiologique, de « rhâbillage de l'animisme » (*ibid.*, p. 120). Or, « la fonction cérébrale se réduit à trois termes : sensations, idées et volitions, qui doivent avoir pour siège des éléments histologiques spéciaux [...], leur âme ne peut nous satisfaire, voyons ce que nous apprennent l'observation et l'expérimentation. », *ibid.*, p. 123.

⁵³⁹ Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 498.

⁵⁴⁰ La métoscopie est une méthode de divination inventée par Girolamo Cardano (1501-1576), qui repose sur une lecture physiognomonique du front.

⁵⁴¹ L'expression est employée par Zola. Voir Jacqueline Carroy, « "Mon cerveau est comme dans un crâne de verre" : Émile Zola sujet d'Édouard Toulouse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 20/21, 2000 (<http://rh19.revues.org/215>).

⁵⁴² Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 23.

encore la *spécialisation*. Tandis que l'organe de l'homme *sensé* (à ce qu'ils prétendent) dispense ses forces actives sur cent points qu'il touche à peine, le cerveau du *fou* (cette appellation est burlesque) sait concentrer toute sa vitalité sur un centre unique. Ce qu'ils nomment *monomanie* n'est que la *spécialisation* des facultés pensantes en une étude particulière. C'est un développement *extra-humain* de la puissance analytique⁵⁴⁴.

La folie est, à proprement parler, la faculté qui permet au regard de devenir scalpel, et ainsi de lire dans la pensée « comme dans un livre ». Elle semble être l'autre nom du « flair de l'étrange » que s'attribue le narrateur dans le premier chapitre⁵⁴⁵.

Ce récit clivé réalise donc, d'une autre manière, la figure de l'halluciné raisonnant⁵⁴⁶, en juxtaposant le regard clinique et la vision délirante, l'instance analytique et l'instance folle, associée ici encore à l'activité automatique. L'impératif auquel obéit Golding à partir de six heures précises prend en effet la forme d'un état second nourrissant une réflexion sur la volonté et l'involontaire :

Dans ce corps engourdi, il y eut – par habitude de volonté – détente réflexe d'un ressort à six heures juste. Et la machine excitée se mit tout entière en motion, comme lorsque vous touchez le balancier d'une pendule et que le reste du mécanisme se trouve entraîné par cet effort.

Donc, quand je disais tout à l'heure – influence *indépendante de sa volonté* – je me trompais, c'est à la persistance *latente* de cette volition, devenue instinctive par l'habitude, qu'il *faut* attribuer cette mise en action⁵⁴⁷.

Or, cette « persistance *latente* de [la] volition » caractérise *aussi* la forme que prend, à l'asile, le travail analytique du narrateur :

Il y a deux hommes en moi : l'un, machine, ressemble à l'automate de Kaempfen ; *celui-là* – cet être partie de mon être – joue aux échecs, calcule, combine, *stratégise*, lance des pièces à droite, à gauche, en diagonale ; cet être pense au jeu, rien qu'au jeu. [...]

Mais moi – le moi *réel* – est étranger à ces combinaisons, à ces calculs. Son échiquier à lui, c'est Golding lui-même. Les fibres intimes de Golding s'entrecroisent devant lui comme les lignes du damier, et ce qu'il fait jouer sur ces cases humaines, c'est sa volonté, c'est son attention, c'est toute la force de ces nerfs, toute la projection de son activité⁵⁴⁸...

Associé à l'automatisme psychique, le mystère que recèle Golding croise donc celui de la mécanique cérébrale. L'image du ressort est d'ailleurs récurrente⁵⁴⁹, et son cas de dédoublement sollicite la métaphore tainienne de l'horloge⁵⁵⁰ : confronté au spectacle de cet « homme régulier, comme le balancier d'une

⁵⁴⁴ Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 495.

⁵⁴⁵ La « *supéracuité* remarquable » que se prête le narrateur des « Fous » rappelle en outre l'hyperacuité des sens » revendiquée par le narrateur du « Cœur révélateur », assassin lui aussi, mais victime d'un démon de la perversité qui le pousse à se trahir. Voir Edgar A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 114 : « Et maintenant, ne vous ai-je pas dit que ce que vous preniez pour de la folie n'est qu'une hyperacuité des sens ? ». La description de l'étrange rituel des trois acolytes semble de même être un clin d'œil au « Chat noir » : le « cri de douleur » qui s'échappe de Black-Castle est ainsi « une clameur longue – longue – comme l'ululation du chat en amour » mais elle est en réalité « un arrachement de l'âme » (*ibid.*, p. 481) et l'expression d'une bien perverse « folie du remords ». Les trois complices sont d'ailleurs comparés à « trois matous efflanqués, le dos en pointe, le poil hérissé, fichés sur leurs pattes comme si elles étaient rivées... et ronronnant de ce ronron lent, plein et plaintif, qui implique colère et préparation à la lutte. », *ibid.*, p. 488. Mais c'est surtout, et comme dans de nombreuses nouvelles relevant du fantastique clinique, le souvenir de « La chute de la Maison Usher » que suscite la lecture. Voir infra.

⁵⁴⁶ Voir supra, chap. 2.

⁵⁴⁷ Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 477.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 500. La « partie d'échec » comme métaphore de la faculté analytique évoque bien entendu l'*incipit* de « Double assassinat dans la rue Morgue ».

⁵⁴⁹ Voir par exemple p. 472 : « Est-ce bien Golding qui se dressa tout à coup, comme si un ressort se fût tendu dans son épine dorsale ? »

⁵⁵⁰ On se rappelle que cette métaphore est également utilisée par Trézenik et Danville. Voir supra, deuxième partie.

pendule, marchant comme un rouage, vivant automatiquement ou plutôt mathématiquement⁵⁵¹ », le narrateur veut en effet « déranger cette machine, briser un engrenage, affoler la roue⁵⁵² » pour mieux en comprendre les mécanismes. Le dérèglement (pathologique) demeure, comme chez Taine, et comme pour la psychologie clinique dans son ensemble, le modèle épistémologique du narrateur-enquêteur. La nouvelle suit donc la même démarche que celle qu'indique l'auteur de *De l'intelligence*, mais elle en tord le protocole expérimental : devenue métoposcopia fantastique, l'enquête menée dans « Les fous » ne conduit pas de l'aliénation à la normalité, mais de la folie à la folie. Si donc, pour reprendre l'image de Taine, « l'horloge dérangée » offre un modèle d'analyse psychologique qui permet de « distinguer les contrepoids et les rouages que nous ne remarquons pas dans l'horloge qui va bien⁵⁵³ », c'est parce que la folie constitue finalement la norme, et que le rituel involontaire de Golding révèle progressivement les failles de la psyché du narrateur, en rendant saillants ses « contrepoids » et « rouages⁵⁵⁴ ». Plus qu'un double halluciné (puisque la coupure de presse finale relatant leur mort à *tous deux* atteste de leur réalité indépendante), Golding apparaît comme une voie d'accès à la psyché du narrateur, alors même que l'enquête suppose l'inverse.

Les analogies entre la victime et son assassin (qui meurent en même temps), sont, de fait, nombreuses. Le narrateur précise ainsi à l'orée de son récit que Golding « sait vous retourner un juge comme un gant de feutre, ou lui ouvrir l'esprit à point, comme le plus graissé des *bowie-knives*⁵⁵⁵ ». La trépanation finale opérée par l'assassin devient, dans ces conditions, la répétition de la qualité principale prêtée à la victime. Elle apparaît même comme le pendant anatomo-clinique du triomphe de l'*idée fixe* et de son travail de désagrégation cérébrale (« je fus obsédé, non d'un désir, mais du besoin de savoir. C'était une possession : l'idée avait pris racine en moi ; elle germait, grandissait⁵⁵⁶. »). Ces analogies traversent la nouvelle, qui multiplie les phénomènes d'échos, que ce soit dans les images employées (comme celle du poison⁵⁵⁷), ou dans le soulignement en italiques d'une nécessité commune aux deux hommes (« *Il faut* que je sache, que je suive le mouvement, l'impulsion qui m'a été communiquée » / « *Il faut* qu'il parte à six heures⁵⁵⁸ »). Dans ce cadre, la possessivité malade dont fait preuve le narrateur tend à devenir l'indice d'une identité psychique commune :

Va donc ! courage ! mon regard. Perce cette boîte osseuse, qui, semblable à une cassette d'avare, renferme ce qui est mon trésor à moi ! [...] Eh bien ! le cerveau de Golding n'est-il pas ma cassette à moi, renfermant des richesses plus précieuses que toutes les pierres du monde⁵⁵⁹ !

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 469.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 474.

⁵⁵³ Hyppolite Taine, préface de *De l'Intelligence*, cité par Léo Trézenik, *La Confession d'un fou*, *op. cit.*

⁵⁵⁴ Voir également « Les fous », *PMH*, p. 471 : « Il n'avait pas le droit de garder son secret : car l'anormal qui existait en lui se répercutait en moi et me causait un malaise continu ».

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 469.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 470. La métaphore est fréquente à l'époque, notamment pour désigner la suggestion criminelle. Voir ce que dit Bernheim de Troppmann : « Comme une tumeur maligne qui évolue dans un organe, cette conception monstrueuse, morbide, s'est implantée dans son cerveau, a pris possession de lui, de même que chez d'autres s'implante, sans raison, l'idée fixe du suicide, et par une évolution fatale, elle a armé son bras et l'a conduit à réaliser brutalement cette chose infernale. Je n'affirme pas que telle soit la vérité, je l'ignore ; mais je dis que cela est possible. », cité par le docteur Émile Laurent, *op. cit.*, p. 48-49.

⁵⁵⁷ Le narrateur découvre, en le trépanant, que « Golding est un empoisonneur » (*ibid.*, p. 507), et il s'était précédemment comparé à un « médecin, dosant un poison » (*ibid.*, p. 487) lorsqu'il emploie toutes les précautions nécessaires pour observer ce qui se passe à Black-Castle sans que sa présence ne soit repérée.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, respectivement p. 469 et 471.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 505-506.

Le lien qui unit les deux hommes (« Il y eut agrégation entre le *quelque chose*, personnel à cet homme, et ma faculté d'investigation. Je me sentis *accroché*⁵⁶⁰. ») est d'ailleurs le même que celui qui unit Golding à ses deux anciens acolytes :

Ce n'est pas une liaison qui existe en ces trois hommes, c'est un *lien*, plus serré que le nœud d'Alexandre, et l'épée s'éteindrait sur lui. Une pareille *amitié*, fatale, involontaire, n'a qu'un nom. J'hésite à le prononcer... elle s'appelle (bast ! personne ne lira ceci) *complicité*⁵⁶¹ !

La même nécessité impérative unit donc les quatre personnages, pris dans les rouages d'un dispositif réflexe dont le regard se révèle être, à Black-Castle, la clé :

J'avais tracé autour d'eux un cercle cabalistique dont mon regard était le centre, dont leur vie était la circonférence. Je les voyais s'agiter. Je les *comvais* de l'œil⁵⁶².

Ils se tenaient par le regard et, des yeux de chacun, s'échappaient des rayons formant un filet dont les mailles impalpables enserraient les deux autres. [...] [E]t les six yeux dardaient – plus perçants – leurs regards qui se croisaient. Je ne pus m'empêcher de penser à ces rayons solaires que les enfants concentrent au moyen d'une lentille convexe⁵⁶³.

Si elle évoque le magnétisme, comme la théorie de la « *superacuité*⁵⁶⁴ » et de ses insondables correspondances, cette « prise de regard⁵⁶⁵ » déplace néanmoins l'enjeu du fantastique auquel elle donne forme : la relation de domination est remplacée par une neutralisation réciproque, et le regard dessine avant tout les contours d'une « topographie du mystère⁵⁶⁶ » à laquelle Black-Castle donne à proprement parler un objet, et un *visage* :

C'est un grand bâtiment carré – lugubre. Qu'est-ce qui le rend lugubre ? Rien et tout. Il y a sur ces pierres brunes comme une transsudation de mystère. De toutes les fenêtres une seule est ouverte. On dirait l'œil borne d'un visage. Le parc a de hautes murailles ; par la grille seule, le regard peut pénétrer à l'intérieur. Les arbres sont touffus, les allées sont mal entretenues... Mon œil *marche* à travers ces allées⁵⁶⁷.

Ce lieu, qui capte le regard du narrateur et suscite une personnification (la « transsudation » issue de la physiologie, la fenêtre comparée à un œil), se signale bien entendu comme un autre emprunt, d'importance, à Edgar Poe : ce « château noir » évoque la Maison Usher, avec « [s]es murs qui avaient froid, – [s]es fenêtres semblables à des yeux distraits, [...] des fenêtres semblables à des yeux sans pensée⁵⁶⁸ » ; il circonscrit, comme chez Poe, un « monde mental » où la topographie *identifie* un mystère d'ordre psychique en le transposant. Black-Castle met ainsi à l'épreuve la pulsion scopique du narrateur (« je suis venu pour *voir*⁵⁶⁹ »), et préfigure son crime (« Oh ! si de la puissance de mon œil – rivé à cette fenêtre – je pouvais percer cette épaisseur qui me *les cache*⁵⁷⁰. »). L'incendie du château,

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 470.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 479.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 482.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 488-489.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 469.

⁵⁶⁵ La « prise de regard » est une expression employée par les magnétiseurs, pour désigner l'ascendant pris sur le sujet, préalable à l'hypnose.

⁵⁶⁶ « Je sentais – oui, c'était plutôt un sentiment (je dirais presque une sensation) qu'une idée – que la topographie du mystère cherché pouvait se tracer en un triangle, dont la chapelle eût été le sommet et dont la porte que je franchissais et la chambre que j'avais vue éclairée eussent été les deux autres angles. », *ibid.*, p. 485. Ce « triangle » rappelle l'espace dessiné par les « six yeux » qui « se tiennent du regard ».

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 480.

⁵⁶⁸ Edgar Allan Poe, « La Chute de la Maison Usher », *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁶⁹ Jules Lermina, « Les fous », *PMH*, p. 487.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 481. Le narrateur fait ensuite sauter le verrou avec « un petit ciseau *ad hoc* » (*ibid.*, p. 486). Puis lorsqu'il se cache, au chapitre suivant, il regrette de ne pas avoir « une vrille avec laquelle [il] puisse percer ce mur maudit » (*ibid.*, p. 487), mais se rend compte qu'il y a « une ouverture ! » (*ibid.*, p. 487). Ce scénario se répètera à l'asile, le narrateur occupant la cellule voisine de celle de Golding. La métaphore, certes éculée, des

alors comparé à « l'immense craquement d'un vaisseau soulevé par la tempête⁵⁷¹ » évoque par ailleurs l'effondrement final de la Maison Usher, livrée elle aussi à la « rage » d'une tempête⁵⁷² qui semble avant tout avoir lieu « sous un crâne⁵⁷³ » : la métaphore de la fissure utilisée par Poe pour signifier que la « sublime raison [de Roderick Usher] chancelait sur son trône⁵⁷⁴ » est alors remplacée par l'incandescence d'un regard renvoyant à des « organes cérébraux [...] *ultra-échauffés*⁵⁷⁵ ». En reprenant la symbolique d'une topographie mentale, Lermine substitue donc à l'incarnation d'une âme mélancolique et tourmentée la figuration d'un étrange processus psychique : Black-Castle est la clé du mystère moins parce qu'il est le lieu du crime commis par les trois empoisonneurs-spoliateurs, que parce qu'il constitue une allégorie de la psyché malade. Lieu de projection métaphorique, il apparaît comme la véritable « chambre noire du cerveau⁵⁷⁶ » traquée par le narrateur. À l'image de ces « trois routes [qui] se croisaient à l'entrée même de la propriété, puis s'unissaient en une seule, montant vers le nord⁵⁷⁷ », la « topographie du mystère » fait en effet converger la pluralité des « fous » annoncée dans le titre, et incarnée par le trio de Black-Castle, en une seule et même instance narratrice pathologique dans lequel le lecteur est amené, à son tour, à *plonger*. La description des « perceptions anormales » qui suit le choc reçu par le narrateur lors de l'effondrement de l'édifice (« Un éclat de bois m'avait frappé la tête⁵⁷⁸ ») évoque d'ailleurs le spectacle observé à Black-Castle. La « bête monstrueuse, à je ne sais plus combien de bras ou de jambes⁵⁷⁹ » que forment les trois complices semble ainsi réapparaître sous la forme d'une « araignée » trônant dans « l'écheveau inextricable⁵⁸⁰ » de la pensée malade du narrateur, qu'il compare à « un drame qui se joue entre les parois du crâne » :

[...] les personnages ont des proportions colossales, et vous craignez qu'ils ne se brisent la tête au plafond, qui est votre crâne. Ou bien ils se rabougrissent si petits, si petits, que vous avez peur qu'ils ne se glissent dans les labyrinthes de vos nerfs et de vos muscles⁵⁸¹.

yeux « fenêtres de l'âme » est par ailleurs appliquée à Golding lors de la partie d'échec, peu de temps avant le meurtre (voir *ibid.*, p. 498).

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 492.

⁵⁷² Voir la fin de « La Chute de la Maison Usher » : « Je m'enfuis de cette chambre et de ce manoir, frappé d'horreur. La tempête était encore dans toute sa rage quand je franchissais la vieille avenue. Tout d'un coup, une lumière étrange se projeta sur la route, et je me retournai pour voir d'où pouvait jaillir une lueur si singulière, car je n'avais derrière moi que le vaste château avec toutes ses ombres. Le rayonnement provenait de la pleine lune qui se couchait, rouge de sang, et maintenant brillait vivement à travers cette fissure à peine visible naguère, qui, comme je l'ai dit, parcourait en zigzag le bâtiment depuis le toit jusqu'à la base. Pendant que je regardais, cette fissure s'élargit rapidement ; – il survint une reprise de vent, un tourbillon furieux ; – le disque entier de la planète éclata tout à coup à ma vue. La tête me tourna quand je vis les puissantes murailles s'écrouler en deux. – Il se fit un bruit prolongé, un fracas tumultueux comme la voix de mille cataractes, – et l'étang profond et croupi placé à mes pieds se referma tristement et silencieusement sur les ruines de la *Maison Usher*. », Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁷³ « Une tempête sous un crâne » est le titre que Victor Hugo donne à l'un des chapitres des *Misérables* (I^{ère} partie, Livre 7, chapitre 3).

⁵⁷⁴ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁷⁵ Jules Lermine, « Les fous », *PMH*, p. 495. Voir également la comparaison, déjà citée, du regard à « ces rayons solaires que les enfants concentrent au moyen d'une lentille convexe » (*ibid.*, p. 489).

⁵⁷⁶ L'expression est utilisée par Paul Bourget à propos de Stendhal, mais caractérise en réalité l'approche de ses *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Plon-Nourrit, 1920, t. 1, p. 291. L'image de la chambre du cerveau est également utilisée dans « Bérénice » (« Mais la chambre dérangée de mon cerveau, le *spectre* blanc et terrible de ses dents ne l'avait quittée et n'en voulait pas sortir », Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 126).

⁵⁷⁷ Jules Lermine, « Les fous », *PMH*, p. 483.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 493.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 489.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 493.

⁵⁸¹ *Ibid.*

La « topographie du mystère » épouse donc, autant qu'elle préfigure, le labyrinthe d'un esprit qui, à l'image du récit, est présenté comme clivé. Le « *parler en dedans* » traqué chez Golding et dont le secret enfoui à Black-Castle constitue l'origine (le meurtre de son propriétaire), semble finalement désigner l'acte d'énonciation lui-même (un journal intime) et le mystère pathologique qu'il permet de retranscrire. Black-Castle constituerait ainsi pour Lermína, au même titre que la Maison Usher pour Poe, une figure poétique, une « maison littérature⁵⁸² » livrant conjointement l'écheveau d'une pensée malade et la trame du récit auquel il donne forme⁵⁸³.

L'« organologie cérébrale » à laquelle Broussais associait la phrénologie débouche donc, chez Lermína, sur un imaginaire clinique qui reprend le « monde mental » d'Edgar Poe, mais en modifie les outils topographiques. Le regard pénétrant du clinicien appelle désormais le tranchant du scalpel, et constitue l'instrument privilégié d'une perversité maquillée en respectable examen. L'autopsie peut dès lors devenir le principal vecteur d'une fantasmagorie clinique, à l'image de ce que révèle la trépanation finale de Golding. Le « démon de l'examen » semble en effet retourner l'autopsie contre elle-même, en faisant de l'expérimentateur son véritable *sujet* (le narrateur meurt « presque immédiatement » après sa victime, dans des « convulsions tétaniques⁵⁸⁴ »), et du regard clinique le vecteur d'une *nécromancie*. Prise dans une psychologie expérimentale pervertie, la lecture de la pensée mise en œuvre dans le fantastique transforme ainsi le langage des crânes en haruspicine, et reconduit, par l'analyse clinique, un mystère cérébral désormais ramené à sa viscérale matérialité.

⁵⁸² L'expression est utilisée par Éric Lysøe, qui note que, dans la nouvelle de Poe, « [l]a description de la bâtisse est [...] prétexte à un ensemble de commentaires sur l'art de la composition et ses effets [...], le bâtiment s'offre ainsi comme le prototype de l'œuvre d'art. », *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 92.

⁵⁸³ Rappelons que, pour Claretie, les *Histoires incroyables* constituent une « étude de la pensée malade » (*PMH*, p. 1026), et que Lermína « trépane le crâne et regarde agir le cerveau » (*ibid.*, p. 1027)...

⁵⁸⁴ Jules Lermína, « Les fous », *PMH*, p. 508.

« Tenir sous ses doigts un cerveau pensant » : folies cliniques

On a parfaitement ramené à la matière tous les phénomènes physiologiques, physiques et chimiques ; mais on n'a pu y ramener les phénomènes intellectuels. J'entends par là qu'on n'a jamais pris la matière en flagrant délit de pensée. Voilà ce qu'il faut chercher, et ce que j'espère trouver. [...] Mon Dieu ! il suffirait d'arriver à ceci : analyser, disséquer, tenir sous ses doigts un cerveau pensant. Évidemment on saisirait la pensée, on la sentirait, on la toucherait, comme on saisit, comme on sent, comme on touche un phénomène électrique, par exemple⁵⁸⁵.

Le rêve de Féru, le « matérialiste⁵⁸⁶ » étudiant en médecine de Jean Richepin, reprend l'ambition du chercheur d'absolu balzacien, dont il partage le tragique destin et la physionomie de monomane⁵⁸⁷. Mais il permet surtout de mesurer l'écart entre les voies épistémologiques choisies, puisqu'en voulant « disséquer la vie⁵⁸⁸ », Féru finit par devenir son propre mannequin anatomique :

Le malheureux avait la poitrine dépouillée, les chairs à vif, et cela non pas par l'effet du verre [il se jette par la fenêtre], mais par suite d'une opération. Il était disséqué. Les nerfs blancs, les artères bleues, les muscles rouges, les aponévroses grisâtres étaient hideusement mis au jour ; et la peau, taillée en un grand lambeau carré, retombait sur le ventre comme un tablier rose⁵⁸⁹.

La quête de l'absolu prend pour lui la forme brutale de l'anatomo-clinique et, comme chez Lermina, son « idée fixe⁵⁹⁰ » semble être l'autre nom d'un « démon de l'examen » qui le conduit à s'automutiler durant un « accès de folie » (« C'est affreux, n'est-ce pas ? me dit-il à voix très basse. C'est mon idée qui a fait cela, voyez-vous⁵⁹¹ ! »). Si l'acte de Féru peut être interprété comme l'indice d'une démence généralisée autrement plus barbare (la Semaine sanglante⁵⁹²), il montre également que le matérialisme triomphant peut devenir *matière à fantastique*. En prenant la forme d'une obsession anatomique, la folie du personnage ne se réduit pas, en effet, à une variation sur le thème du savant fou⁵⁹³. Son acte exacerbe le *bizarre* inhérent à la dissection, et confirme que « le délire et le fantastique se glissent dans l'hyperréalisme de la chair⁵⁹⁴ ». L'écorché devient ainsi, dans la nouvelle de Richepin, une figure du fantastique clinique, non seulement parce qu'il impose la présence dérangeante d'un corps en souffrance, mais également parce que sa réalité crue convertit l'optique clinique en délire expressionniste :

⁵⁸⁵ Jean Richepin, « Le disséqué » [*Les Morts bizarres*, Paris, G. Decaux, 1876], *PMH*, p. 198.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁸⁷ Balthazar Claës est présenté comme monomane, tout comme Louis Lambert, dans le portrait duquel Juan Rigoli reconnaît la nosographie du monomane lypémaniaque (voir Juan Rigoli, *op. cit.*, p. 477-517). Or, la physionomie de Féru avec sa « tête bizarre » et son « corps d'un enfant, faible, maigre, gauche » (« Le disséqué », *PMH*, p. 193) n'est pas sans évoquer celle de Louis Lambert. Le rituel alimentaire suivi par Féru rappelle en outre l'analogie pratiquée par Balzac entre phosphore et pensée, notamment dans *La Recherche de l'absolu* et *Louis Lambert*. Si Féru mange toujours la même chose (des œufs, du fromage, de la purée de pois, des lentilles), c'est parce que ces aliments contiennent, comme le rapporte son aubergiste, « des machines bonnes pour le cerveau » (*ibid.*, p. 194), comme l'albumine, la caséine, et surtout le phosphore. Féru semble ainsi vouloir, comme Louis Lambert, ne devenir que pensée, sans doute pour mieux la rendre palpable...

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 199-200.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 198.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁹² C'est le 24 mai 1871 que Féru se jette par la fenêtre, et sa chute est d'abord prise pour celle d'une bombe. Sa mort, horrible et inutile, permet par ailleurs de souligner l'aberration de la guerre civile : « J'ai profité de ce que tout le monde s'occupait à se battre pour travailler... C'est malin, dites !... ? Mais pourquoi se battre ? Pour tuer ?... Pourquoi tuer ? Pour rien ?... Moi, j'aurais tué tous ces gens-là, s'ils avaient voulu, et pour quelque chose au moins !... Disséquer la vie !... », *ibid.*, p. 200.

⁵⁹³ Sur le mythe du savant fou, voir Gwenhaël Ponnaud, *op. cit.*, p. 117-139.

⁵⁹⁴ François Dagognet, *Faces, surfaces, Interfaces*, Vrin, 1982, p. 90.

« hideusement mis au jour », les « nerfs blancs », « artères bleues », « muscles rouges » et « aponévroses grisâtres » de Féru évoquent la représentation codifiée du mannequin anatomique, mais ils la convertissent en une hypotypose colorée de la douleur et de l'abjection. Cette « mort bizarre » annonce ainsi, par sa dimension spectaculaire et son esthétique proprement clinique, le théâtre d'épouvante du Grand-Guignol⁵⁹⁵ et la peinture écorchée d'un Egon Schiele⁵⁹⁶ : l'optique clinique y *étrange* le corps, dont elle fait le ressort d'une expressivité vouée à l'épouvante.

Ce « mort pour la science⁵⁹⁷ » fait en effet de l'identité du voir et du savoir un impératif épistémologique catégorique, mais le matérialisme de sa démarche n'aboutit qu'à l'expression d'un ineffable : celui d'une *infinie* douleur qui le pousse à se jeter par la fenêtre « sans avoir [s]a découverte⁵⁹⁸ ». Féru apparaît d'ailleurs comme le frère d'arme de l'inventeur du « système de la *Métaphysique sensible*⁵⁹⁹ » qui érige lui aussi la mutilation en principe épistémologique, au nom d'un impératif clinique. Puisque « [p]rouver ne signifie rien » (« il faut voir. On voit ou on ne voit pas⁶⁰⁰ »), le narrateur décide de « voir l'absolu⁶⁰¹ » en « annihil[ant], autant que faire se p[eut], tous [s]es sens internes ou externes, pour laisser le jeu libre et pour donner une excessive acuité au sens de l'absolu⁶⁰² ». Devenu volontairement « aveugle, sourd et muet⁶⁰³ », il ne lui reste alors plus qu'à mutiler sa faculté de penser en la soumettant à « l'idée fixe », qui est « l'atrophie de toutes les idées au profit d'une seule⁶⁰⁴ ». Véritable instrument de torture, sa « machine à métaphysique⁶⁰⁵ » doit l'y aider en provoquant « un genre de douleur nerveuse continue », capable de rendre pérenne le « microcosme de l'absolu » que constitue « l'éclair » de la « jouissance nerveuse » :

Tout le monde sait qu'il y a dans la jouissance nerveuse un instant très court, et par conséquent très peu étudié, pendant lequel l'être tout entier se fond comme un fil de métal dans un courant électrique. Il y a là comme un éclair où l'homme s'abîme dans la substance, dont il est à ce moment en quelque sorte le conducteur. La création tout entière vit dans cet éclair ; et c'est, si je puis m'exprimer ainsi, le microcosme de l'absolu. Je trouvai cette subtile explication en me rappelant la sensation elle-même.

⁵⁹⁵ Les points communs entre le Grand-Guignol et le fantastique clinique sont nombreux : le naturalisme médical(isé) y est le support de l'épouvante, et Poe constitue une référence commune. André de Lorde dit ainsi « [avoir] eu la même ambition que Poe », qui « rêvait d'écrire une pièce si effrayante que, quelques minutes après le lever du rideau, les spectateurs seraient contraints de s'en aller en poussant des cris d'épouvante, incapables d'entendre et de voir plus longtemps le drame horrible qu'il leur était présenté ». Or, pour l'auteur le plus prolifique du Grand-Guignol, « si Poe ressuscitait, il verrait son rêve réalisé » (« Avant-propos au *Théâtre d'épouvante* » [Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909], cité par Agnès Pierron dans son anthologie *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 1316). Le Grand-Guignol transpose par ailleurs bien souvent sur la scène des nouvelles relevant du fantastique clinique (voir infra). Dans cette transposition néanmoins, les enjeux se déplacent : l'effroi ne repose plus sur une identification à l'objet de la représentation, mais mise essentiellement sur la *réalité* (extérieure) de ce qui se joue sur scène.

⁵⁹⁶ Sur l'expressionnisme clinique d'Egon Schiele, voir notamment Jean-Louis Gaillemain, *Egon Schiele, Narcisse écorché*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2005 (en particulier la section « Dissection des corps », où l'auteur montre que « [l]a table dont [Schiele] rêve est une table d'opération où sont disséqués les membres disjoints d'un corps qui s'expérimente. », *ibid.*, p. 32).

⁵⁹⁷ Jean Richepin, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁹⁹ Jean Richepin, « La machine à métaphysique » [*Les Morts bizarres, op. cit.*], *PMH*, p. 260.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 259.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² *Ibid.*, p. 262.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁰⁵ Elle consiste en une chaise à sangles ne laissant au narrateur que sa main libre pour écrire, et soumettant sa « dent creuse » à l'action continue d'une vrille.

D'autre part, je considérai que cet instant est, comme je l'ai dit, un éclair, et qu'il n'y a aucun moyen de faire durer cette espèce d'éclair. Mais je fis attention que la jouissance nerveuse a cette propriété étrange, non en tant qu'elle est jouissance, mais en tant qu'elle est nerveuse. Les Orientaux ont bien saisi cela, eux qui se mettent dans l'extase par la douleur. Dans la douleur nerveuse, en effet, si l'éclair est moins vif, il est plus durable. On peut produire ainsi un ébranlement dans lequel tout s'annihile, une sorte de courant qui fond tout l'homme. C'est alors précisément le cas où l'esprit effaré peut être tout à l'absolu⁶⁰⁶.

Dans « Le disséqué » comme dans « La machine à métaphysique », l'expérience clinique convertit donc la *libido sciendi* en une pulsion de mort, et l'examen en perversité. À l'image de la « préparation anatomique⁶⁰⁷ » réalisée par Féru, la « machine à métaphysique » transforme finalement son inventeur en écorché :

Ses jambes convulsées avaient tordu la gaine sans pouvoir en sortir. Le poignet de sa main gauche était tout déchiqueté par le gantelet de fer qu'il avait secoué en vain. On voyait les tendons à nu, raides comme des cordes à violon. Le bras droit était retenu de l'épaule au coude, mais s'était dégagé du coude au poignet ; et la main, ne pouvant arriver jusqu'à la tête, s'était collée à la poitrine, qu'elle avait labourée à coups d'ongles, et dans laquelle deux doigts tordus étaient entrés jusqu'à la première phalange⁶⁰⁸.

La recherche d'une connaissance absolue ne débouche ainsi que sur une incompréhension horrifiée, puisque le spectacle anatomo-clinique de l'écorché vif suscite l'horreur d'un seuil à ne pas franchir, et témoigne de l'échec de toute initiation au savoir⁶⁰⁹. Il est par là-même le vecteur d'un fantastique qui ne repose pas sur la prescience d'un surnaturel, mais sur l'effroi engendré par une forme de folie savante (le démon de l'examen) cautionnée par la clinique. L'« absolu » que cherche à atteindre l'assassin de Golding chez Lermina rappelle d'ailleurs le cheminement expérimental suivi par l'inventeur de la machine à métaphysique :

Étant donné l'être humain, doué d'une force énorme de volonté – c'est mon cas – peut-on s'isoler du *relatif*, au point de se concentrer tout entier dans un *absolu* choisi, voulu, délimité par la volonté même ? Puis-je arriver à *m'abstraire* de tout ce qui n'est pas Golding, pour diriger sur lui seul toutes les forces de mes facultés et de mes sens ? Il faut qu'à partir d'aujourd'hui la machine entière devienne insensible à tout et pour tout et que tous ses ressorts soient continuellement, à l'état de veille comme à l'état de sommeil, tendus vers ce but unique, qui devient mon *absolu*⁶¹⁰.

Assimilée à un « sens de l'absolu », l'acuité recherchée conduira son expérimentateur à la même fin convulsée⁶¹¹ que le héros de Richepin. Mise au service du fantastique, l'optique clinique semble ainsi avoir vocation à transformer le savoir en douleur, ou plus exactement à faire de son spectacle la seule connaissance possible. « Le testament », également de Lermina, illustre de manière exemplaire ce déplacement. Le narrateur, amoureux malheureux qui ambitionne de voir la nuit de noces dont il est exclu, suit le même cheminement expérimental que l'assassin de Golding, mais l'expérience de dédoublement a ici pour seul but d'éprouver une souffrance absolue, prémisse d'une vengeance aussi perverse que les moyens utilisés pour l'aiguillonner :

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁶⁰⁷ Jean Richepin, « Le disséqué », *PMH*, p. 200.

⁶⁰⁸ Jean Richepin, « La machine à métaphysique », *PMH*, p. 264.

⁶⁰⁹ On se souvient que l'*horror* est « l'émotion qui étreignait la poitrine du néophyte au seuil du bois sacré » (*La Deux fois morte : magie passionnelle*, *PMH*, p. 710).

⁶¹⁰ Jules Lermina, « Les Fous », *PMH*, p. 498.

⁶¹¹ L'assassin de Golding meurt, on s'en souvient, suite à des « convulsions tétaniques » (*ibid.*, p. 508), après avoir lu dans l'« organe convulsé » de sa victime (*ibid.*, p. 507).

Il faut que mon cerveau soit froid, que toutes mes facultés d'examen soient à l'état normal, afin que je puisse suivre les convulsions de mon âme, comme le chirurgien penché sur le corps du patient. C'est un terrible et difficile *dédoublément* à accomplir... j'y parviendrai... [...], il faut que de mon cerveau je fasse deux parts, l'une conservant intactes, calmes, ses facultés analystes ; l'autre, au contraire, livrée à la douleur comme le corps d'un nègre aux dents de la bête féroce. Le cerveau analyste regardera le cerveau torturé. C'est une division de fibres qu'il s'agit d'accomplir⁶¹².

La comparaison avec le « chirurgien penché sur le corps du patient » superpose le dédoublement et la partition anatomique, pour faire de la dissection le *modus operandi* d'un fantastique considérant la douleur comme la forme clinique de l'impondérable. Inscrite dans le corps, mais difficilement mesurable, figurable (par le biais de l'écorché), mais indescriptible, la douleur fournit au fantastique fin-de-siècle un mystère clinique (comment *voir* la douleur – la décrire, la localiser, en faire un savoir expérimental ?) et un défi esthétique (comment représenter l'inimaginable – en faire une expérience de lecture ?). L'expérimentation clinique elle-même devient dès lors le support d'un indicible, et le ressort d'un fantastique érigeant le démon de la perversité en esprit scientifique.

L'exploitation fin-de-siècle du débat scientifique sur la possible survie de la conscience après la décapitation est à cet égard significative. Si elle a le même support, l'horreur dont la guillotine offre le spectacle n'y a en effet plus les mêmes objets que dans la littérature frénétique : alors que la revenance⁶¹³ domine un fantastique encore hanté par la Terreur, c'est davantage l'expérimentation clinique elle-même qui devient, à la fin du siècle, le vecteur de l'épouvante. Tranchée au début du siècle par Cabanis, la question, autant philanthropique que scientifique, de la douleur imposée au guillotiné devient secondaire, et s'efface au profit d'une interrogation sur la survie de la conscience qui lui était liée, et sur la possibilité de la prouver cliniquement⁶¹⁴. Détachée de toute considération éthique, l'expérimentation peut devenir, pour le fantastique fin-de-siècle, la forme positiviste de la torture, et tirer son épouvante d'une souffrance seulement suggérée. La littérature ne fait, il est vrai, que suivre l'évolution du débat scientifique. Vulpian imagine ainsi en 1866 une expérience visant à revitaliser une tête décapitée en y injectant du sang, expérience qui sera finalement réalisée en 1880 par le docteur Laborde⁶¹⁵. Le 27 avril 1885, le docteur de Lignières peut alors publier dans *Le Figaro* un article faisant le point sur « cette question énorme⁶¹⁶ » pour conclure, suite aux expériences réalisées par Claude Bernard sur des têtes de

⁶¹² Jules Lermina, « Le testament », *Histoires incroyables, op. cit.*, t. II, p. 263. On se souvient que l'assassin de Golding se dédouble également en un être machine, automatique, et en un être de volition totalement focalisé sur Golding (voir « Les fous », *PMH*, p. 500).

⁶¹³ Voir sur ce point Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2011, en particulier les p. 53-57 et 241-244.

⁶¹⁴ Le point de départ de cette controverse est l'exécution de Charlotte Corday : souffletée, la tête de la décapitée aurait rougi devant l'outrage, invalidant en un seul et pudique coup de sang la mission philanthropique de la guillotine (puisque la conscience demeure après le supplice). Avec sa *Note sur le supplice de la guillotine* (1795), Pierre-Jean-Georges Cabanis clôt alors momentanément le débat, en le rendant caduque. Il s'oppose ainsi à (Elsner et Sømmering qui « concluent que ces têtes, où l'âme se trouve alors, selon eux, concentrée tout entière, n'ayant pas d'autre manière de produire au dehors leurs affections, expriment ainsi les angoisses et les vives souffrances qu'elles éprouvent », et à Jean-Joseph Sue qui « ramène l'irritabilité à la sensibilité » (*Note sur le supplice de la guillotine* [1795], Paris, À l'Orient, 2007, p. 44-45 et p. 54). Cabanis conclut néanmoins à l'inhumanité du supplice de la guillotine, contre lequel il prend position. Sur ces questions, voir Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987.

⁶¹⁵ Sur l'historique des expériences et des théories auxquelles elles ont donné naissance, voir Anne Carol, « La question de la douleur et les expériences médicales sur les suppliciés au XIX^e siècle », in R. Bertrand, A. Carol, *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle : XVI^e-XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003, p. 71-82 ; Anne Carol, *Physiologie de la Venue, op. cit.*

⁶¹⁶ Dr de Lignières, « La tête des guillotins » [*Le Figaro*, 27 avril 1885], *PMH*, p. 118.

chien, et transposées par le docteur Laborde aux criminels Menesclou, Campi et Gamahut, que « [la] preuve irréfutable de la survie des têtes guillotinéées ne [lui] semble [...] qu'une question de temps⁶¹⁷ ». Symbole d'un traumatisme fondateur et d'une véritable coupure politique, la guillotine est également perçue comme un dispositif épistémologique idéal « permettant en quelque sorte d'isoler, du moins pendant quelques instants, d'un côté le corps, et de l'autre l'âme⁶¹⁸ ». Associée au maintien de la conscience, cette âme est, à la fin du siècle, traquée sous sa forme physiologique, et suppose donc l'examen très concret de l'organe qui lui sert de domicile. Du fait de son instantanéité, la guillotine proposait en effet l'avantage de superposer les protocoles expérimentaux de l'autopsie et de la vivisection, les condamnés « entr[ant] tout vivants dans la mort⁶¹⁹ ». Elle réalisait ainsi le rêve de Fêru bien plus efficacement que le scalpel, puisqu'elle permettait de « disséquer la vie » – bien comprise, ici, comme « l'ensemble des fonctions qui résistent à la mort⁶²⁰ ».

L'expérience clinique permise par la guillotine fournit ainsi son argument et son ressort fantastique à la nouvelle de Villiers de l'Isle Adam « Le secret de l'échafaud », qui met en scène l'exécution du médecin Edmond Désiré Couty de La Pommerais, condamné à mort en 1864 pour l'empoisonnement de sa belle-mère et de sa maîtresse⁶²¹. Anticipant le procédé qu'il utilisera dans *L'Ève future* avec le savant Edison, Villiers invite dans ce fait divers un autre personnage réel, « l'illustre chirurgien Armand Velpeau⁶²² » qu'il transforme néanmoins en clinicien digne du docteur Laborde, capable, pour les besoins de l'expérience, de sentir « le chef sanglant de la victime palpit[er] entre [s]es mains impassibles⁶²³ ». Velpeau propose en effet au condamné « une sorte d'offre qui, même adressée à un médecin de [son] énergie, à un esprit trempé aux convictions positives de [leur] Science et bien dégagé de toutes frayeurs fantastiques de la Mort, pourrait sembler d'une extravagance ou d'une dérision criminelles⁶²⁴ » : profiter de l'exécution pour « savoir si quelque lueur de mémoire, de réflexion, de sensibilité *réelle* persiste dans le cerveau de l'homme après la section de la tête⁶²⁵ ». En se sacrifiant, comme Fêru, « au nom de la Science⁶²⁶ », La Pommerais pourrait ainsi laisser « moins la mémoire d'un criminel que celle d'un héros⁶²⁷ ».

Le face-à-face des « deux collègues⁶²⁸ » permet donc à Villiers de mettre en fiction la controverse scientifique initiée au début du siècle, en en subjectivant les enjeux : à la certitude rassurante, mais suspecte, de Velpeau, pour qui « la *réelle* douleur n'est qu'*imaginaire*⁶²⁹ », s'opposent les doutes de l'intéressé, qui peut, lui

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁶¹⁸ Vincent Barras, « Le laboratoire de la décapitation », *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle*, *op. cit.*, p. 64.

⁶¹⁹ Dujardin-Beaumetz, Évrard, « Note historique et physiologique sur le supplice e la guillotine », *Annales de médecine légale et d'hygiène publique*, 2^e série, 34, 1870, p. 167 (cité par Vincent Barras, *art. cit.*, p. 70).

⁶²⁰ Xavier Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1800], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994, p. 57. Sur le rôle de Bichat dans la naissance de la clinique, voir Michel Foucault, *op. cit.*, en particulier, p. 144-149.

⁶²¹ En sa qualité de médecin, La Pommerais avait lui-même diagnostiqué la cause de la mort, imputée au choléra, alors qu'une contre-enquête aboutira au diagnostic d'empoisonnement à la digitaline.

⁶²² Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud » [1883], *Claire Lenoir et autres contes insolites*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984, p. 126.

⁶²³ *Ibid.*, p. 134. Sur la personnalité très particulière du docteur Laborde, voir Anne Carol, *Physiologie de la Veuve*, *op. cit.*, en particulier p. 165-185.

⁶²⁴ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 127-128.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 128.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 129.

aussi, solliciter la clinique pour émettre *a contrario* l'hypothèse de la persistance d'une « *arrière-douleur*⁶³⁰ » :

Aussi, n'est-ce pas, en réalité, quelque grosse et rapide souffrance *physique* (à peine conçue dans le désarroi sensoriel et bien vite étouffée par l'envahissante ascendance de la Mort), n'est-ce point cela, dis-je, que je redoute. C'est autre chose.

- Voulez-vous essayer de formuler ? dit Velpeau.

- Écoutez, murmura La Pommerais après un silence, en définitive, les organes de la mémoire et de la volonté, – (s'ils sont circonscrits, chez l'Homme, dans les mêmes lobes où nous les avons constatés chez... le chien, par exemple), – ces organes, dis-je, *sont respectés par le passage du couteau !*

Nous avons relevé trop d'équivoques précédents, aussi inquiétants qu'incompréhensibles, pour que je me laisse aisément persuader de l'inconscience immédiate d'un décapité. D'après les légendes, combien de têtes, interpellées, ont tourné leur regard vers l'appelant ? – Mémoire des nerfs ? Mouvements réflexes ? Vains mots⁶³¹ !

Les « légendes » mentionnées par La Pommerais semblent rapprocher la nouvelle du fantastique de la revenance, où elles constituent un matériau poétique privilégié⁶³². La fin du « Secret de l'échafaud » laisse en effet entrevoir la possibilité d'une survie après la décapitation, puisque l'expérience menée sur la tête de La Pommerais débouche sur un entre-deux : des trois clignements d'œil attendus, le décapité n'en réalise qu'un seul, qui peut être interprété comme une manifestation réflexe⁶³³, ou la preuve d'une très brève survie après le couperet fatal. L'épouvante mise en place par Villiers s'écarte néanmoins du ressort de la revenance fantastique : le signe envoyé de l'au-delà n'est finalement qu'un clin d'œil – allusion plus que certitude –, qui rappelle avant tout une connivence reposant, selon les dires de La Pommerais, sur une « tentative à la fois effroyable, révoltante et illusoire⁶³⁴ ». Plus que le mort-vivant, c'est le procédé expérimental qui est le vecteur de l'épouvante ; et plus que son résultat, incertain, ce sont les moyens utilisés qui suscitent l'effroi.

Bien que fictive, la nouvelle de Villiers est en effet bien dans l'ère du temps : la proposition faite à La Pommerais rappelle l'« expérience mythique⁶³⁵ » qui, d'après le docteur Gervais, aurait été menée sur Lacenaire⁶³⁶, et préfigure celle que le docteur Beurieux réalise sur Languille⁶³⁷. Le fantastique du récit s'inscrit par

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 129-130. La comparaison avec les têtes de chien évoque les expériences menées par Claude Bernard. La Pommerais cite en outre le docteur Julia de Fontenelle, partisan de cette « *arrière-douleur* » plus morale que physique.

⁶³² Par exemple chez Alexandre Dumas. Voir sur ce point Daniel Sangsue, *op. cit.* Ce fantastique de la revenance n'a pas disparu à la fin du siècle (voir par exemple Henri Conti, « Baiser suprême » [*Revue des journaux et des livres*, 9 juin 1889], *PMH*, p. 132-135), mais il demeure anecdotique, et apparaît lui-même comme une résurgence de la frénésie révolutionnaire – qui donne d'ailleurs son cadre à la nouvelle d'Henri Conti.

⁶³³ La Pommerais s'est en effet entraîné à réaliser ce geste, qui n'est par ailleurs pas la seule manifestation d'une tête « aux yeux *rouverts* et comme distraits », et dont « les dents s'entrechoqu[ent] » (*ibid.*, p. 134, je souligne).

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Anne Carol, *op. cit.*, p. 146.

⁶³⁶ Sur ce point voir Anne Carol, *op. cit.*, p. 146-149 : le 30 octobre 1862, *L'Union Médicale* publie la longue lettre d'un médecin, Mougeot, qui a reçu les confidences du docteur G. (Gervais) emprisonné à la Conciergerie en même temps que Lacenaire, tourmenté par la question de la possible survie de la conscience après décapitation : « il fut convenu entre le scélérat et le philosophe que celui-ci demanderait la permission d'assister au supplice, et se placerait de manière à observer immédiatement la tête après sa chute dans le panier. Si la tête conservait un reste de volition et de pouvoir recteur sur les muscles de l'œil, Lacenaire devait fermer l'œil gauche en tenant l'œil droit ouvert. », cité par Anne Carol, *op. cit.*, p. 147. L'expérience se solde par le même entre-deux que chez Villiers.

⁶³⁷ Voir « Exécution de Languille. Observation prise immédiatement après décapitation », *Archives d'Anthropologie Criminelle*, 1905, p. 645, cité par Anne Carol, *op. cit.*, p. 202 : « J'attendis donc quelques secondes.

ailleurs dans le contexte de folie résurrectionniste qui s'empare de physiologistes comme Laborde, pour lesquels le corps supplicié du criminel demeure un éternel « corps débiteur⁶³⁸ », manipulable à l'envi. Villiers était en effet très au fait des controverses provoquées par les expérimentations au pied de l'échafaud, ainsi qu'en témoigne cet article dédié à « sa Sainteté Léon XIII », et publié peu de temps après l'exécution de Gamahut, dont le corps avait été livré au scalpel de Laborde :

Le condamné devant être décapité désormais dans la prison, la table des expérimentateurs, toute chargée d'instruments et d'appareils électriques, sera disposée à proximité de la guillotine. Les hommes de Science recevront enfin, sans doute sous peu de temps et d'après le vœu qu'ils ont tant de fois exprimé, la tête, chaude encore, des mains mêmes de l'exécuteur. Cette tête sera donc immédiatement enserrée, à sa ligne de prosection, dans la cire ou le mastic, et mise en relation avec les effusions de sang artériel, profluées, s'il est possible, de son tronc même – maintenu debout sous la haute table trouée. On essaiera de retarder l'insensibilité cadavérique et de constater, s'il y a lieu, dans cette tête, ainsi artificiellement réadhérente à son corps, une sorte soit de survie, de présence, ou quelque leur de Pensée-consciente, soit d'interruption radicale de l'existence.

La presse européenne a divulgué, ces jours-ci, les expériences ultra-pénales tentées sur les pantelantes dépouilles des derniers suppliciés, en vue de découvrir quelque indice du gîte cérébral où, durant quelques secondes encore, se cramponne la volonté, le moi, l'âme. L'on n'a pas oublié le fantastique acharnement dont le fanatisme physiologique a fait preuve, alors qu'aux cahots du fourgon de justice, aux lueurs de sa mauvaise lampe, d'éminents délégués de la faculté n'hésitaient pas à plonger, au nom de la Science humaine, leurs longues aiguilles dans le cerveau d'une jeune tête grimaçante, crispée et hagarde, – qui vainement, tournait ses prunelles torturées du côté où l'un de ces messieurs lui sifflait dans l'oreille – ceci *près d'une heure et demie après la décollation et au sortir du fictif enterrement de cinq minutes* [...]. De l'ensemble de ces inquiètes recherches, il paraîtrait que d'assez positives préventions viennent de s'élever touchant on ne sait quelle possibilité de surexistence brève, *au moins en certains cas de décollation*. Le fil du Couteau-justicier ne scinderait pas en deux la Pensée-vive, paraît-il, et le passage par la guillotine ne serait qu'une opération comme tant d'autres, mortelle à plus courte échéance – *pas instantanément*. Enfin, pour s'exprimer sans ambiguïté, les restes d'un décapité, aussitôt après la chute du glaive, ne seraient, assez souvent, que ceux *D'UN AGONISANT, non pas encore ceux D'UN DÉFUNT*⁶³⁹.

Les mouvements spasmodiques cessèrent. La face se détendit, les paupières se refermèrent à demi sur les globes oculaires, laissant voir seulement la blancheur des conjonctives [...]. C'est alors que j'appelai une première fois, d'une voix forte et brève : "Languille !". Je vis alors les paupières se soulever lentement sans aucune contraction spasmodique – j'insiste à dessein sur cette particularité –, mais d'un mouvement régulier, net et normal, comme cela se passe pendant la vie chez les gens qu'on éveille ou qu'on arrache à leurs réflexions. Puis les yeux de Languille se fixèrent d'une façon précise sur les miens et les pupilles accommodèrent. Je n'ai donc pas eu affaire à un regard vague et terne, sans expression aucune, comme nous pouvons l'observer tous les jours chez les mourants que nous interpellons : j'ai eu affaire à des yeux bien vivants qui me regardaient. Au bout de quelques secondes, les paupières se refermèrent, lentement et sans secousse, et la tête s'offrit à moi dans les mêmes conditions qu'avant mon appel.

C'est alors que je renouvelai cet appel, et de nouveau, sans spasme, avec lenteur, les paupières se soulevèrent et les yeux bien vivants se fixèrent sur les miens avec plus de pénétration peut-être encore que la première fois. Puis il y eut une nouvelle occlusion des paupières, moins complète cependant.

Je tentai un troisième appel ; rien ne bougea plus, – et les yeux prirent l'aspect vitreux qu'ils ont chez les morts. »

⁶³⁸ Anne Carol, *op. cit.*, p. 253.

⁶³⁹ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « L'instant de Dieu », *Le Succès*, 28 mai 1885, p. 36-37, cité par Anne Carol, *op. cit.*, p. 184. Cet article semble s'inspirer du récit fait par J. J., « Après l'exécution », *Le Figaro*, 25 avril 1885, p. 1 (cité par Anne Carol, *op. cit.*, p. 182) : « Trois essais [sur la tête de Gamahut] eurent lieu au moyen d'aiguilles enfoncées à travers le crâne dans le cerveau, à une petite profondeur, et mises en communication avec les pôles d'une pile à courants interrompus. Au premier essai, la pupille droite se contracta sous l'influence de la lumière d'une bougie. Au second emploi du courant, la paupière supérieure droite se relève nettement, découvrant son œil atone. Au troisième essai, la mâchoire inférieure, qui était dans

À la fin du siècle, la monstruosité semble ainsi passer du criminel au regard clinique, dont le « fantastique acharnement » devient le vecteur principal de l'épouvante. Présentée par Velpeau comme « une sorte d'offre [...] d'une extravagance ou d'une dérision criminelles⁶⁴⁰ », et comme le moyen (homéopathe ?) de réparer le crime de La Pommerais, l'expérience crée de fait une complicité trouble entre les deux médecins. L'honorable « offre » a en réalité l'ambiguïté du « pacte » proposé dans *L'Ève future* : elle semble faire du « démon de l'examen » le nouveau visage, clinique, de Méphistophélès⁶⁴¹. La stratégie adoptée par Velpeau annonce en effet celle du « sorcier de Menlo Park⁶⁴² » : comme lui, il fait de l'expérience à tenter une solution de rachat et un défi réservé aux hommes d'exception, tout en minimisant finalement les risques, au profit des conséquences espérées⁶⁴³. Si elle est le propre du clinicien habitué à côtoyer la mort, l'insensibilité de Velpeau face à un spectacle à la crudité dérangeante participe en outre de l'ambivalence de cette « figure du savant⁶⁴⁴ », pour laquelle la guillotine demeure un « instrument parfait⁶⁴⁵ ». La « rigueur de déduction si nette et si vive⁶⁴⁶ » de Velpeau semble ainsi à l'image de l'acuité « fulgurante » du « couteau-glaive » de la guillotine, elle-même présentée comme un modèle de clinique opératoire⁶⁴⁷. La description très précise du processus de la décapitation à laquelle se livre le bien impitoyable « chirurgien de la Pitié⁶⁴⁸ » a d'ailleurs sur La Pommerais l'effet d'un couperet :

À ces insolites paroles, M. de La Pommerais parut frappé d'un saisissement si profond que, les pupilles dilatées et fixées sur le chirurgien, il demeura, pendant une minute, silencieux et comme pétrifié. – Puis, sans mot dire, il se leva, fit quelques pas, très pensif, et, bientôt, secouant tristement la tête :
- L'horrible violence du coup me jette hors de moi-même⁶⁴⁹.

À l'image de la guillotine, emblème d'une mise à mort scientifique et rationnelle devenue l'instrument de la Terreur, le regard clinique de Velpeau permet d'instiller l'épouvante au sein même d'une démarche expérimentale

l'abaissement, se relève franchement, toujours sous l'influence de l'excitation électrique de l'écorce du cerveau qui remplaçait ainsi la volonté disparue depuis le coup de couteau... à quelques secondes près, peut-être. »

⁶⁴⁰ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 127-128.

⁶⁴¹ « Le Pacte » est le titre du « Livre deuxième » de *L'Ève future*, et il fait allusion à celui qui unit Faust et Méphistophélès. Sur la dimension faustienne du roman, voir la préface d'Alan Raitt à son édition de *L'Ève future* [1886], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, en particulier p. 24-26.

⁶⁴² C'est ainsi que Villiers présente Edison dans son « Avis au lecteur » (*op. cit.*, p. 37).

⁶⁴³ Voir, par exemple « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 130-131 : « je viens – (dans l'hypothèse, pour moi plus que douteuse, où quelque expérience, convenue entre nous, serait praticable) – réclamer de tout votre être la plus grande somme d'énergie et d'intrépidité que l'on puisse attendre de l'espèce humaine. [...] [T]out semble attester d'avance le résultat le plus négatif, – mais enfin, avec vous (toujours dans l'hypothèse où cette expérience ne serait pas absurde en principe), – elle offre une chance sur dix mille d'éclairer miraculeusement, pour ainsi dire, la Physiologie moderne. L'occasion doit être, dès lors, saisie et, dans le cas d'un signe d'intelligence victorieusement échangé après l'exécution, vous laisseriez un nom dont la gloire scientifique effacerait à jamais le souvenir de votre défaillance sociale. » Edison propose quant à lui à lord Ewald, dont les tentations suicidaires font un condamné à mort, de « tenter... Dieu » (*L'Ève future*, *op. cit.*, p. 127), mais ses longues explications censément exhaustives sur l'Andréide cachent au lord anglais la véritable nature de l'illusion à laquelle il doit volontairement se soumettre (l'Andréide accueille l'esprit du médium Sowana).

⁶⁴⁴ Pour une étude plus ample de ces ambivalences, voir Jacques Noiray, « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 143-158.

⁶⁴⁵ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 128.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁴⁷ Voir *ibid.*, p. 128 : « Le couteau-glaive agissant, à la fois, comme coin, comme faux et comme masse, intersecte, en biseau, le cou du patient en un tiers de seconde. Le décapité, sous le heurt de cette atteinte fulgurante, ne peut donc pas plus ressentir de douleur qu'un soldat n'en éprouve, sur le champ de bataille, de son bras emporté dans le vent d'un boulet. La sensation, faute de temps, est nulle et obscure. »

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

supposément philanthropique⁶⁵⁰, car elle finit par superposer le supplice et la dissection (« j'ai même assisté, jadis, à l'un de vos cours de dissection sur les restes d'un supplicié », précise La Pommerais à Velpeau⁶⁵¹). C'est d'ailleurs cette même image, violente, de la dissection, qui sert, dans *L'Ève future*, à introduire le doute quant aux réelles motivations d'Edison, d'autant que la dissection est étroitement associée au dévoilement de la vérité des êtres dont elle s'empare : ainsi d'Alicia Clary (« Dissection » est le titre du chapitre consacré à son portrait⁶⁵²) et, surtout, d'Evelyn Habal, disséquée métaphoriquement par le biais d'un « lampascope » où une « lame d'étoffe » joue le rôle d'un scalpel, en offrant le spectacle d'une « chair transparente⁶⁵³ ». C'est en outre en serrant la main artificielle d'un « pâle et sanglant bras féminin⁶⁵⁴ », simulacre de pièce anatomique, que lord Ewald scelle avant même de le savoir un pacte dont il ignore tous les termes :

« [...] – Une expérience encore : voulez-vous serrer cette main ? Qui sait ? elle vous le rendra peut-être. »

Lord Ewald prit les doigts, qu'il serra légèrement.

Ô stupeur ! La main répondit à cette pression avec une affabilité si douce, si lointaine, que le jeune homme en songea qu'elle faisait, peut-être, partie d'un corps invisible. Avec une profonde inquiétude, il laissa retomber la chose de ténèbres⁶⁵⁵.

Ce bras, synecdoque de l'Andréide dont il est la révélation fragmentaire, est emblématique de la modalité du pacte conclu entre les deux hommes : le dévoilement technique de l'âme de l'Andréide ne sera, lui aussi, que partiel, pour mieux instrumentaliser lord Ewald. Dans cette perspective, le « front pensif et grave⁶⁵⁶ » de Velpeau, stigmaté de la « frayeur froide⁶⁵⁷ » provoquée par le clin d'œil de la tête décapitée, semble bien avoir la même signification que le « frisson » qui s'empare d'Edison à la fin de *L'Ève future*⁶⁵⁸ : l'échec final des deux savants les laisse non seulement désarmés, mais révèle pour Villiers la folie de leurs expériences d'homme sans Dieu. Dans « Le secret de l'échafaud », la guillotine, instrument idéal de l'expérience clinique, obstrue finalement plus qu'elle ne révèle l'absolue connaissance sur laquelle elle était censé ouvrir :

Seule, emplissant l'espace et *bornant le ciel*, la guillotine semblait prolonger sur l'horizon l'ombre de ses deux bras levés, entre lesquels, bien loin, là-haut, dans le bleuissement de l'aube, on voyait scintiller la dernière étoile⁶⁵⁹.

Myope par principe, l'optique clinique adoptée par Velpeau lui cache « l'inconcevable mystère des cieux⁶⁶⁰ » dont Edison pressent *in extremis* la présence menaçante. Le face à face du chirurgien et du « chef sanglant de la victime⁶⁶¹ » substituée au questionnement métaphysique d'un Hamlet le vain déchiffrement d'un regard mort, et transforme en analyse macabre la réflexion shakespearienne

⁶⁵⁰ « Il tient, peut-être, à vous que l'Humanité soit fixée, à ce sujet, une fois pour toutes, répondit lentement Velpeau. », *ibid.*, p. 130.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 128. Anne Carol montre d'ailleurs de manière très convaincante que la dissection du corps du criminel, souvent (rendue) publique, « prolonge l'infamie du supplice » (*op. cit.*, p. 234).

⁶⁵² Voir le chapitre 17 du Livre premier de *L'Ève future*.

⁶⁵³ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 199.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁵⁶ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵⁸ Le dernier chapitre de *L'Ève future* s'intitule « Fatum », et fait du naufrage du paquebot abîmant l'Andréide en mer, la punition du péché de démesure de son créateur. C'est alors face à « l'inconcevable mystère des cieux » qu'Edison « frisson[er], – de froid, sans doute, – en silence » (*L'Ève future*, *op. cit.*, p. 349).

⁶⁵⁹ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 134 (je souligne).

⁶⁶⁰ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, *op. cit.*, p. 349. Cet argument est utilisé de manière récurrente par les adversaires du positivisme, qui retournent l'optique clinique contre elle-même, afin de valider l'existence d'un au-delà, voire d'un « là-bas », pour reprendre la formule de Huysmans. Sur ce point, voir Bertrand Marquer, *op. cit.*, (troisième partie : « Autopsie du regard clinique »).

⁶⁶¹ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, « Le secret de l'échafaud », *op. cit.*, p. 134.

sur l'existence : d'Hamlet, seule demeure la *folie* d'une « tentative » que La Pommerais qualifiait à juste titre d'« effroyable, révoltante et *illusoire*⁶⁶² ».

L'illusion semble de fait constituer la seule modalité permettant à l'expérience clinique de réussir. En témoigne l'adaptation pour le Grand-Guignol du « Secret de l'échafaud », où le remplaçant de Velpeau reproduit avec un tragique et sanglant succès l'expérience prêtée au peintre Antoine Wiertz, consistant à « exprimer, dès la chute du couperet, par un dédoublement de personnalité, les sensations du guillotiné⁶⁶³ ». Ce « procédé d'hypnotisme » présenté comme « le moyen d'arracher indirectement son secret à [la] tête détachée du tronc⁶⁶⁴ » est également au cœur de la nouvelle « Le rêve de la mort » de Danville, qui transpose elle aussi les expériences pratiquées par Laborde et consort sur les têtes de décapités. Involontaire et fortuit, le dédoublement halluciné permet ici au regard clinique de devenir vision pathologique, et de faire ainsi totalement corps avec la folie de son optique, en transformant l'autopsie en autoscopie. Le narrateur, chargé de disséquer un criminel fraîchement exécuté, voit en effet, à l'arrivée de ce nouveau saint Denis⁶⁶⁵, sa table de dissection se transformer en dalle sacrificielle, plaque tournante d'une initiation isiaque :

Les Imaginaires alors, me venant en aide, transfigurèrent l'espace morne et bassement réel : ne me trouvais-je pas dans quelque temple consacré à une farouche divinité, qui exigeait le tribut quotidien d'hosties humaines, et l'heure n'allait-elle pas sonner du sacrifice, que, grand prêtre, j'accomplirais ? Et, de fait, la Science, que je m'honorais de servir en humble familier, figurait bien cette Idole, auguste, mystérieuse, puissante puisqu'elle commande à des milliers d'intelligences, et non pas fictive, mais vivant de souffrances, de labeurs douloureux, de sang, de larmes chaque jour versées pour elle, exigeante, ne livrant ses secrets qu'aux initiés ! Combien d'êtres se prosternèrent inutilement devant la Déesse au mutisme de sphynge et moururent, fervents martyrs, pour l'avoir connue⁶⁶⁶...

Si elle n'a pas explicitement une visée satirique, l'analogie religieuse fait bien du scientisme le terreau de la folie clinique à venir, en présentant l'autopsie comme un rituel à la cruauté nécessaire, et le médecin légiste comme un potentiel illuminé. Le tête-à-tête suit de fait le cheminement initiatique annoncé. Le « martyr » de la « farouche divinité » scientifique est tout autant le criminel guillotiné et autopsié « au nom de la science⁶⁶⁷ », que celui qui l'observe et devient,

⁶⁶² *Ibid.* Je souligne.

⁶⁶³ Charles Helem, Pol d'Estoc, *Vers l'au-delà* [1922], dans *Le Grand-Guignol, op. cit.*, p. 885. « Je suis une tête coupée !... », s'exclame alors le sujet hypnotisé, avant de mourir (*ibid.*, p. 897). Sur Wiertz, voir Anne Carol, *Physiologie de la Veuve, op. cit.*, p. 134-135, qui souligne la visée abolitionniste du peintre belge, admirateur de Hugo. La pièce du Grand-Guignol s'éloigne de cette visée au profit d'une délectation pour l'horrible, même si le Grand-Guignol n'est pas exempt d'une charge critique sur les abominations scientifiques. Voir, sur le même thème, André de Lorde, Alfred Binet, « L'horrible expérience » [1909], dans *Le Grand-Guignol, op. cit.*, p. 373-401.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 888.

⁶⁶⁵ « "Et la tête ?" demandai-je, ne la trouvant pas.

"Elle doit être là, monsieur", répondit l'un deux, qui dénoua le drap sanglant.

En effet, on la lui avait mise sous un bras.

"Comme saint Denis, après la décollation", fit en souriant le garçon d'amphithéâtre, facétieux quelquefois », Danville Gaston, « Le rêve de la mort » [*Contes d'au-delà, op. cit.*], *PMH*, p. 126.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁶⁷ L'autopsie est en effet présentée comme une expertise censée conforter les thèses de l'anthropologie criminelle lombrosienne : « Je la tenais [la tête] à deux mains pour l'examiner : les sinus frontaux énormes, le nez offrant une mince déviation en son milieu, les mâchoires inférieures extrêmement développées, donnant à la face une apparence bestiale que complétaient les pommettes saillantes, tous ces caractères formaient par leur réunion un type accompli de *faciès criminel*. », *ibid.*, p. 126. Les moulages des têtes des assassins (Avril, Lacenaire, Delaporte, Ochar, Renaud ou Pranzini, entre autres) s'inscrivaient dans cette optique, en devenant les pièces à conviction d'une âme criminelle. Le crâne de Charlotte Corday a lui-même été l'objet d'une controverse d'anthropologie criminelle. Voir sur ce point Gérard Darmon, *op. cit.*, p. 12.

en revivant l'exécution de manière expérimentale, le dépositaire d'un terrifiant « secret » :

Je saisis un scalpel que me tendait le garçon, et me disposais à fendre le cuir chevelu, de façon à mettre le crâne à nu avant d'en scier la boîte pour parvenir au cerveau, quand un bruissement bizarre, composé de sons articulés, encore que très faiblement, un bourdonnement de paroles confuses, m'arrêta. Surpris, je regardai autour de moi : le seul être animé m'accompagnant [le garçon d'amphithéâtre] avait la bouche close, et du reste le timbre de cette voix me demeurait inconnu. Elle semblait impersonnelle, extra-humaine, émanant des choses mêmes qu'elle évoquait, elle était douce, et, dirai-je, parfumée de terreur : cette expression rend presque mon sentiment d'alors, car il me parut que la voix me caressait d'une odeur sépulcrale, mélange d'encens et de pourriture, haleine d'épouvante. [...] Ensuite... vous vous êtes certainement trouvé, parfois, au cours d'un cauchemar pesant, subitement figé, en quelque sorte, par une paralysie brusque, horrible, entravant toute action, et qui vous enlève, en présence d'un danger pressant, immédiat, vos moyens de défense ? [...] Pour moi, la scène se passa exactement ainsi.

J'eus la notion, assurément imprécise, que je pénétrais dans cette âme étrangère, déserte, m'annexant les perceptions, les idées, les images abandonnées par l'autre, auquel je me substituais par cette sorte de prise de possession de son ancien habitat. Était-je *lui* ou *moi* ? Peut-être les deux à la fois et non dédoublés⁶⁶⁸.

Ce « cauchemar » éprouvé par le médecin légiste n'est certes pas caractéristique, en lui-même, de l'imaginaire clinique de la fin du siècle. Il combine même le fantastique de la revenance et la fantasmagorie, tous deux déjà présents à l'époque romantique, et il peut très bien s'interpréter comme la continuation du délire du « rêveur tout éveillé⁶⁶⁹ », que l'on retrouve associé à la guillotine aussi bien chez Nodier ou Lautrémont⁶⁷⁰, que chez Alfred Maury⁶⁷¹. Ce « rêve de la mort » pousse néanmoins à son comble le rôle de la clinique expérimentale dans le déploiement du fantastique. La « funèbre fantasmagorie⁶⁷² », avec son « haleine d'épouvante⁶⁷³ », apparaît comme le pendant subjectivé d'une abomination clinique dont la dissection impose la « hideuse évidence »⁶⁷⁴ :

Maintenant, la poitrine ouverte, où je fouillais entre les poumons d'un rose fané, pour atteindre le cœur, ne faisait plus songer, devant la carcasse entamée, les côtes brisées en triangle, qu'à la dépouille de quelque étrange animal de boucherie. Pendant que mon aide décortiquait lentement la moelle épinière, opération difficile où il excellait, la sortant du canal vertébral délicatement, de même qu'on extirpe la succulente chair d'une patte de homard, je pris la tête du supplicié⁶⁷⁵.

Dans la nouvelle de Danville, c'est l'acte clinique lui-même qui est, à proprement parler, cauchemardesque. Véritable « appareil à métamorphoses⁶⁷⁶ »,

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁶⁹ La formule est de Jean-Étienne Esquirol (*Aliénation mentale. Des illusions des aliénés. Question médico-légale sur l'isolement des aliénés*, 1832) et caractérise l'état de l'halluciné. Sur ce point, voir Tony James, *op. cit.* ; Bertrand Marquer, « La figure de l' "halluciné raisonnant" entre science et littérature (Nodier, Gautier, Maupassant) », in Alexandre-Bergues P., et Guérin J., *Savoirs et savants dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 239-253.

⁶⁷⁰ Voir Charles Nodier, *Smarra* [1821], dans *La Fée aux miettes*, *op. cit.*, p. 58 ; Lautrémont, *Les Chants de Maldoror* [1869], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1969, p. 205-206. Pour une analyse et une mise en perspective de ces textes, voir Bertrand Marquer, « *Homo duplex* et décapitation », in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 145-159.

⁶⁷¹ Alfred Maury analyse son rêve de la guillotine au chapitre VI du *Sommeil et les rêves* (1861), pour illustrer les « analogies entre le rêve et l'aliénation mentale » (c'est le titre du chapitre). Sur la fortune scientifique de ce rêve, voir Jacqueline Carroy, « Observer, raconter ou ressusciter les rêves ? "Maury guillotiné" en question », *Communications*, 2009, 84, p. 137-149.

⁶⁷² Gaston Danville, « Le rêve de la mort », *PMH*, p. 129.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

l'analyse qu'il permet déréalise son sujet, devenu « quelque étrange animal de boucherie », et prépare l'hallucination morbide à venir. Sous son emprise, le prosecteur finit même par se convertir en *béautontimorouménos*. L'autopsie se retourne contre son praticien, et convertit l'analyse clinique en véritable supplice, *de part et d'autre* :

C'est donc vrai ! Une partie de mon être vaquait automatiquement à ses occupations, tandis que l'autre revivait une terrifiante agonie. Eh bien, oui ! cette funèbre fantasmagorie, coexistant avec des travaux multiples, encore que ne nécessitant pas un concours intelligent, est possible, et, après réflexion, je ne devrais pas concevoir une surprise telle, moi qui sais des cas de ce genre, en ai observé, en connais le mécanisme. Pourtant, un étonnement inquiet me poursuit, je ressemble à un homme qui posséderait la géographie parfaite d'une contrée, en aurait lu d'exactes descriptions topographiques, et se trouverait transporté sur les lieux mêmes : je crois que, malgré ses notions antérieures, il ne manquerait néanmoins pas d'être dépaysé.

Et je me surprends à douter de ce songe singulier, à chercher de craintives et de superstitieuses interprétations.

Je prendrai du bromure dès ce soir⁶⁷⁷.

À l'autopsie monstrueuse, où l'anatomie humaine devient pièce informe de boucherie, répond le cauchemar d'un dédoublement métamorphosant le prosecteur en sujet *cliné*, et le connu en inconnu. Face à la prise de conscience de l'horreur du territoire arpenté (anatomique et psychique), les « exactes descriptions topographiques » dont est capable le regard clinique s'avèrent donc inutiles. Perverse, la Science, « Déesse au mutisme de sphynges⁶⁷⁸ », suscite, aussitôt son secret dévoilé, un désir d'oubli que le bromure pourra momentanément combler, en laissant au prosecteur le seul souvenir d'un état pathologique.

Perçue comme l'instrument d'une expérience idéale, la guillotine transforme donc systématiquement le rêve clinique d'une visibilité absolue en « cauchemar de la science⁶⁷⁹ ». L'anatomie de l'âme espérée ne révèle, finalement, que la folie d'une ambition clinique portée par un « démon de l'examen » proprement diabolique (le diable est, étymologiquement, celui qui sépare) : sous l'action de la guillotine, l'*homo duplex* se trouve réduit à un corps coupé en deux, ou ramené au dédoublement pathologique du praticien. S'il épouse l'optique clinique, le fantastique qui en découle n'est donc pas exempt d'une visée critique ou satirique. À l'image de la guillotine, le regard pénétrant n'est plus le révélateur de l'horreur ou de la folie meurtrière dont le fantastique tire sa force, il en est l'instrument. La guillotine fin-de-siècle semble d'ailleurs jouer, pour le fantastique clinique, le rôle d'un véritable dispositif optique, et devenir ainsi une allégorie du regard pénétrant. L'effroyable « vision⁶⁸⁰ » qui clôt *Claire Lenoir* en propose une illustration significative, puisque le regard clinique y remplace efficacement la guillotine, dont il réalise, au détriment de ses présupposés positivistes, le rêve expérimental (le *départ* de l'âme et du corps). Le récit de Villiers bascule en effet sans équivoque dans le fantastique lorsque Tribulat Bonhomet, collant son « ophtalmoscope » sur les yeux morts de Claire Lenoir afin de « regarder dans l'Infini *par le trou de la*

⁶⁷⁶ L'expression est de Sylvie Thorel-Cailleteau, et désigne la névrose et la pourriture, thèmes communs à la Décadence et au Naturalisme (*La Tentation du livre sur rien, op. cit.*, p. 422).

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 129. Il s'agit de la fin de la nouvelle. « L'Héautontimorouménos », ou « bourreau de soi-même » donne son titre au poème LII de la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du mal* (Baudelaire, 1857). Selon la formule baudelairienne, le prosecteur de Danville devient en effet bien « la plaie et le couteau ».

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁷⁹ Cette expression, on s'en souvient, est utilisée par des Esseintes. Voir supra.

⁶⁸⁰ « oh ! l'effroi de ma vie ! oh ! vision qui a changé pour moi le monde en sépulcre, qui a installé la Folie dans mon âme », Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir, op. cit.*, p. 120. C'est Tribulat Bonhomet qui parle.

*serrure*⁶⁸¹ », contemple avec horreur une scène de cauchemar : la « tête tranchée » de sir Henry Clifton, brandie par « l'Ottysor-vampire » dont il perçoit alors « la ressemblance inexprimable [avec le] pauvre M. Lenoir avant sa mort⁶⁸² ». Bien que le fatal couperet ne soit pas physiquement présent, la guillotine informe littéralement l'apparition de l'*homo duplex* dont le très sceptique docteur Bonhomet envisageait avec dédain l'existence, et dont il capture pourtant ici l'image⁶⁸³. Non sans ironie, l'optique clinique qui préside au spectacle mime la *partition* fantastique sur laquelle elle va déboucher : désireux d'ausculter le cadavre de Claire Lenoir avec le respect dû à une vieille connaissance, l'« idée conciliatrice » qui vient à l'esprit de Bonhomet n'est en effet ni plus ni moins que de la couper en deux, en replaçant le corps « tout bonnement sur son lit de mort », mais « en travers, – de telle sorte que le cou et la tête, dépassant à la renverse, le bord du lit, fussent comme suspendus au-dessus du plancher⁶⁸⁴ ». Contemplé depuis cette « face [qui] s'offrait à rebours⁶⁸⁵ », le spectacle constitue alors une vision en négatif (ou en renversé) de ce qu'un témoin de la scène a pu rapporter : la tête de sir Henry Clifton que l'Ottysor « agit[ait] par les cheveux, en son poing levé tout droit » comme pour la « montrer victorieusement aux étoiles⁶⁸⁶ », semble, dans les prunelles de Claire Lenoir, « vou[ée] aux souffles de l'ombre et de l'espace » par une main désormais tendue « vers l'abîme⁶⁸⁷ ». Le spectacle de la décapitation et la révélation de la réalité de l'âme qui l'accompagne pourraient certes apparaître ici comme exclusivement tributaires d'un imaginaire photographique. Villiers transpose en effet dans *Claire Lenoir* les expériences pratiquées sur les têtes de bœufs exécutés à l'abattoir, qui prouveraient que l'œil imprime la dernière image qu'il contemple⁶⁸⁸. Or, c'est également l'image de son assassin que la rétine de la morte a clichée, et c'est par le biais de cette image en négatif que Bonhomet vérifie malgré lui la théorie de Lenoir selon laquelle le « corps apparent n'est que le repoussé de l'autre⁶⁸⁹ ». Si Bonhomet devient bien, à l'aide de son ophtalmoscope, le photographe de la manifestation de l'âme, Jean-Michel Bessette rappelle néanmoins qu'« [e]n matière de guillotnologie, le photographe désigne l'adjoint (généralement le premier adjoint) qui se tient à la tête de la guillotine et qui

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 121.

⁶⁸³ À Lenoir, encore vivant, qui pose la question de la discordance entre « l'être extérieur, apparent » et « celui que [nous savons] être en [nous] », Bonhomet répond avec un dédain manifeste : « c'est la théorie des anciens : *Homo duplex* » (*ibid.*, p. 93).

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁸⁸ Voir, *ibid.*, p. 43. Bonhomet lit dans le port de Saint-Malo une feuille locale, et a le regard attiré par l'entrefilet suivant : « L'Académie des Sciences de Paris vient de constater l'authenticité d'un fait des plus surprenants. Il serait avéré, désormais, que les animaux destinés à notre nourriture, tels que moutons, bœufs, agneaux, chevaux et chats, conservent dans leurs yeux, après le coup de masse ou de coutelas du boucher, l'empreinte des objets qui se sont trouvés sous leur dernier regard. C'est une vraie *photographie* de pavés, d'étals, de gouttières, de figures vagues, parmi lesquelles se distingue presque toujours celle de l'homme qui a frappé. Le phénomène dure jusqu'à décomposition. » Jacques Noiray rappelle la source de cet « entrefilet mystérieux » qui donne son titre au chapitre IV : le *Publicateur des Côtes-du-Nord* du 26 septembre 1863, dans lequel est rapportée l'anecdote d'un photographe anglais ayant cliché l'œil d'un bœuf quelques heures après sa mort, et qui y aperçoit au microscope les lignes du pavé de l'abattoir. « Si donc, poursuit le journaliste, on reproduit par la photographie les yeux d'une personne assassinée, et si l'on opère dans les 24 heures du décès, on réfléchit sur la rétine au moyen du microscope l'image du dernier objet qui s'est présenté devant les yeux de la victime. », cité par Jacques Noiray, *ibid.*, note 40, p. 245.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 93. La chambre de Claire Lenoir symbolise d'ailleurs très explicitement cette révélation photographique : « Les murailles, récemment recrépies, étaient d'un blanc argenté, absolument uni et huileux. Elles éveillaient dans mon esprit, instantanément, l'idée de ces plaques de métal dont se servent dans les ateliers les dignes émules de Daguerre pour augmenter les reflets du jour. », *ibid.*, p. 106.

réceptionne la tête du condamné. Il le voit arriver à travers la lunette, d'où l'appellation "photographe⁶⁹⁰". Le « trou de la serrure » par lequel Bonhomet « regard[e] dans l'infini » prend, dans ses conditions, l'allure d'une lunette de guillotine :

En examinant les yeux de la morte, je vis, distinctement, d'abord *se découper, comme un cadre*, le liseré de papier violet qui bordait le haut de la muraille. Et, dans ce cadre, réverbéré de la sorte, j'aperçus un tableau que toute langue, morte ou vivante (je n'hésite pas un seul instant à le dire), est, sous le soleil et la lune, hors d'état d'exprimer⁶⁹¹.

Claire Lenoir confirme ainsi la parenté entre les deux machines, dont le dispositif a vocation à révéler l'âme du sujet. Véritable « machine à tirer le portrait⁶⁹² » pour Daniel Arasse, la guillotine croise en effet l'idéal qu'André Disdéri prête à la photographie : pour l'inventeur du portrait au format carte-de-visite, le bon photographe doit observer attentivement son modèle pour « démêler sous ses attitudes, sous ses aspects empruntés, le caractère vrai, [...] l'être réel et vivant⁶⁹³ », et capturer ainsi l'« âme elle-même⁶⁹⁴ ». De manière ironique, la photographie clinique de Bonhomet devient elle-même le *repoussé* de l'optique positiviste qui la sous-tendait, retournée en « intention spiritualiste d'avérer le sublime⁶⁹⁵ ». Associée au couperet de la guillotine, elle fait néanmoins de la « vraie rétine du savant⁶⁹⁶ » le support d'une vision de cauchemar, et confirme qu'une scénographie clinique peut être le lieu d'un fantastique de l'impondérable.

Jadis expérience interdite et sacrilège, la dissection conserve donc, dans le fantastique clinique, son aura proprement *diabolique*, et continue d'incarner une forme de folie menaçant d'inverser la mission prométhéenne du savant en manifestation satanique⁶⁹⁷. En témoigne, de manière exemplaire, le diabolique savant anglais que met en scène Carolus d'Harrans dans son hommage à « Sonyeuse ! » de Lorrain. Dans la nouvelle « La tête coupée », le bien nommé docteur Devil parvient à maintenir artificiellement en vie la tête de son amante, réussissant finalement là où le docteur Laborde a échoué. Il finit néanmoins par mourir d'un « transport foudroyant au cerveau⁶⁹⁸ », conséquence de sa « [f]olie inouïe⁶⁹⁹ » :

⁶⁹⁰ Jean-Michel Bessette, « L'exécution : gestes techniques et rapports humains », in *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle*, *op. cit.*, note 2 p. 30. Daniel Arasse rappelle quant à lui que « le terme de guillotine désigne, dans les appareils photographiques du XIX^e siècle, un type d'obturateur dont le mécanisme, différent de celui des obturateurs "à diaphragme", sert en particulier à saisir un portrait. », *op. cit.*, p. 174.

⁶⁹¹ Philippe Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir*, *op. cit.*, p. 120. Je souligne.

⁶⁹² Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 67.

⁶⁹³ André Disdéri, *L'Art de la photographie*, L'auteur, 1862, p. 268.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁹⁵ Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 91. Dans le prolongement de l'ouvrage de Jacques Noiray (*Le Romancier et la machine*, Paris, José Corti, 1982, t. II), qui met en évidence le rôle « méta-technique » de la machine, en particulier dans *L'Ère future*, Jérôme Thélot parle, à propos de *Claire Lenoir*, de « *méta-photographie*, extension idéale du modèle photographique par une intention spiritualiste d'avérer le sublime. »

⁶⁹⁶ L'expression est, on s'en souvient, d'Albert Londe, et désigne la « plaque photographique » (*La Photographie moderne*, *op. cit.*, p. 546).

⁶⁹⁷ Sur l'articulation de la dimension prométhéenne et satanique de la figure du savant, voir Jacques Noiray, *art. cit.*

⁶⁹⁸ Carolus d'Harrans, « La tête coupée » [*Le Chroniqueur de Paris*, 20 juillet 1905], *PMH*, p. 183.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 181. Cette dimension proprement inhumaine et diabolique des expériences de ressuscitation des têtes de décapitées est d'ailleurs abondamment soulignée par la presse de la fin du siècle, et elle affleure constamment dans la controverse qui oppose Paul Bert au docteur Laborde. Voir sur ce point Anne Carol, *op. cit.*, en particulier p. 190.

Le malheureux s'imaginait que tout son individu ne consistait plus que dans une tête, restée vivante, bien que séparée du reste de son corps. Il n'avait absolument plus conscience de son être matériel, la tête exceptée⁷⁰⁰.

Prise chez Carolus d'Harrans dans son sens pathologique premier, la *frénésie* (de *phrenesia*, délire provoqué par une affection cérébrale) semble, à la fin du siècle, nourrir un lien consubstantiel avec l'optique clinique : l'hallucination morbide apparaît comme l'inéluctable conséquence de la scrutation obsessionnelle de l'esprit (*phrén*) hantant les têtes décapitées. En témoigne également – indépendamment d'un goût caractéristique pour l'outrance – la transposition théâtrale du « Secret de l'échafaud » au Grand-Guignol, puisque le successeur de Velpeau y est à la fois « médecin en chef de la Salpêtrière⁷⁰¹ », auteur d'un « fameux ouvrage : *Considérations sur les rapports entre l'hypnotisme et la médecine légale*⁷⁰² », et un halluciné échappé d'un asile :

La tête détachée du tronc est lancée à travers l'espace jusqu'aux étoiles... Elle constitue à son tour une constellation nouvelle. Ah ! c'est bien cela... L'infini est peuplé de têtes coupées. [...] Le sang coule à flots de ces têtes. Le soleil, le soir, s'en abreuve et s'endort dans un fleuve de sang. (*Comme s'il apercevait quelque chose dans l'espace, devant lui.*) Oh !... Celle-là !... Cette tête !... Oh⁷⁰³!

Devenue l'expression d'une *furor* clinique, l'image – un « soleil cou coupé » – n'a plus le statut de métaphore, mais sert d'aiguillon à un spectacle d'horreur au pouvoir proprement hallucinatoire. Dans un genre proche des *Contes cruels* de Villiers ou des *Histoires grotesques* de Poe (« Le système du docteur Goudron et du professeur Plume »), « L'érototomie » de Louis-Numa Baragnon met en scène la même frénésie perverse. La visite du « sanatorium psychologique du docteur X*** – un personnage emprunté par la réalité à quelque conte de Hoffmann ou d'Edgar Poe⁷⁰⁴, – » tourne au cauchemar, puisque le traitement de l'éminent chirurgien consiste à libérer les fous d'amour de « l'érotite » par ablation d'une partie de la substance cérébrale :

La tête de l'opéré pendait, lamentablement hérissée de pinces qui cliquetaient aux lèvres de sa blessure. Le docteur donna un dernier coup, et, tout aussitôt, son bras nu, rougi jusqu'au coude, éleva, brandit à l'extrémité de son instrument un lambeau de cervelle.

Alors s'élevèrent sur les bancs de cet amphithéâtre des cris, des imprécations, des sanglots, comme d'esclaves épouvantés d'une délivrance qu'ils n'espéraient plus. Et le chœur rauque des aliénés, autour du docteur sanglant, victorieux hagar, entonna un hymne de revanche, – hymne dont s'épouvante mon souvenir ! – tandis que, crachant sur l'affreux débris, ils maudissaient, piétinaient et détruisaient en lui toute la souffrance et toute la joie de l'Humanité⁷⁰⁵ !

La nouvelle témoigne ainsi exemplairement du basculement qui s'opère, au tournant du siècle, dans l'articulation de la monstruosité et de la clinique : jusqu'alors objet d'étude, « le monstrueux est passé du côté de l'acte chirurgical⁷⁰⁶ ». Si « L'érototomie » évoque le sensationnalisme caricatural du Grand-Guignol ou la veine satirique d'un roman contre-utopique comme *Les Morticoles* (Léon Daudet, 1894), elle circonscrit l'essence même de l'optique

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁷⁰¹ Charles Helem, Pol d'Estoc, *Vers l'au-delà*, *op. cit.*, p. 878.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 877.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 899.

⁷⁰⁴ Louis-Numa Baragnon, « L'érototomie », [*La Revue blanche*, novembre 1894], *PMH*, p. 578.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 580.

⁷⁰⁶ L'expression est utilisée par Anne Carol à propos de l'opération pratiquée sur des Siamois par le docteur Doyen en 1902, opération qui marque une « inversion » des « catégories du monstrueux » : « autrefois, les barnums se servaient de la science pour asseoir et augmenter la renommée de leurs protégés ; désormais, c'est la science – et la chirurgie – qui se sert des monstres pour construire la sienne. », Anne Carol, « La monstruosité corrigée : la chirurgie des monstres doubles », in *Monstre et imaginaire social*, *op. cit.*, p. 267.

clinique dont s'empare le fantastique fin-de-siècle : précédemment vecteur positif de connaissance pour l'homme du XIX^e siècle, le *regard pénétrant* est devenu son pire cauchemar.

Le docteur Moreau de Wells constitue sans doute l'incarnation la plus aboutie de cette frénésie clinique, lui dont la pratique se revendique de la « torture artistique » exécutée dans les « caveaux de l'Inquisition⁷⁰⁷ » et qui, contrairement à Frankenstein, ne voit plus dans la Nature une perfection à imiter et reproduire, mais un modèle éthique proprement sadien (« L'étude la Nature rend un homme au moins aussi impitoyable que la Nature⁷⁰⁸ »). Moreau réalise en effet le fantasme sous-tendant la folie résurrectionniste qui traverse la clinique de la fin du siècle, en achevant de convertir la dissection en vivisection⁷⁰⁹. Convertie en « maison de douleur », le laboratoire de Moreau consomme la transformation de l'analyse en perversité, en faisant de la cruauté et de la folie les seuls résultats tangibles de « l'étude de la plasticité des formes vivantes⁷¹⁰ » à laquelle Moreau consacre sa vie. L'acte chirurgical apparaît dans ces conditions comme la forme clinique d'un diabolique travail de séparation (M'Ling, l'homme-chien, donne d'ailleurs au narrateur « une crispation des muscles quand il s'approche. Comme un contact... diabolique, en somme⁷¹¹... »). Suprême ironie – ou perversité – du sort : au lieu d'élever l'animal à la dignité de l'humain, l'optique clinique fait même déchoir l'humain dans l'inhumain et révèle finalement d'une autre manière – ou propose sous un autre point de vue – la « bête humaine⁷¹² » dont la fin du siècle fait bien souvent un objet fantastique. Wells semble ainsi achever la récupération clinique de l'esprit fantastique des *Histoires extraordinaires* opérée à la fin du siècle, en particulier en France : avec Moreau, médecin au patronyme bien français, il accomplirait, en somme, la transformation de Poe en démoniaque *french doctor*.

⁷⁰⁷ Herbert George Wells, *op. cit.*, p. 270.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 275. *Les Infortunes de la vertu* (1787) et *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) mettent d'ailleurs en scène un chirurgien préparant la vivisection de sa propre fille...

⁷⁰⁹ Lorsqu'elle étudie les expériences menées par Laborde, et la course au cadavre frais qu'elles alimentent, Anne Carol souligne la différence avec les premières expériences de transfusion sanguine pratiquées par Brown-Séguard dans les années 1850 : la mort devait être clairement consommée pour que l'expérience de revivification ait un sens. À la fin du siècle, c'est la *césure* même de la guillotine que l'expérience semble vouloir abolir, indépendamment de toute réelle motivation clinique. « L'objectif est d'expérimenter dans des conditions qui se rapprochent d'une idéale vivisection : sur un corps palpitant que la mort n'a pas encore investi, qui est légalement mort mais physiologiquement vivant. », *op. cit.*, p. 165.

⁷¹⁰ Herbert George Wells, *op. cit.*, p. 269.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 213.

⁷¹² Voir sur ce point Julius Kagarlitski, *The Life and Thought of H. G. Wells*, cité par Jean-Pierre Vernier, *op. cit.*, p. 133-134 : « Le chemin qui mène de la bête à l'homme passe par la Maison des Tortures. Pour devenir humaines les bêtes doivent sans cesse retourner en ce lieu où tout baigne dans le sang, où la finalité a pris la place de tout caractère humanitaire, où Moreau avec son scalpel règne en maître suprême – ce n'est plus un homme mais l'idée du Progrès. Tout le processus d' "humanisation" passe par l'inhumain. »

CONCLUSION : « *SE NON È VERO, È BEN TROVATO* » :
FANTASTIQUE ET CLINIQUE DE LA SENSATION

Aujourd'hui, empruntant à l'électricité une ingénieuse comparaison, M. Constantin Paul dit que le neurasthénique est un malade dont le système nerveux peut être assimilé à un accumulateur impossible à charger.

Pendant tout le temps que dure la neurasthénie, le malade a beau manger, il ne peut transformer ses aliments en force dont il aura la libre disposition.

Aussi au moindre mouvement, les forces musculaires, intellectuelles et autres sont-elles épuisées. Le malade se sent incapable de soutenir et même d'entreprendre le moindre effort.

L'injection nerveuse intervient et permet cette utilisation des aliments et leur assimilation sous forme d'énergie accumulée. Le système nerveux devient un condensateur qui peut se charger, et le malade acquiert une somme de forces dont il peut disposer à son gré.

*Se non è vero, è ben trovato*⁷¹³.

La formule qu'utilise le Dr L... pour clore son compte rendu sur les avancées de la « transfusion nerveuse » peut sembler anecdotique, ou simplement relever de l'utilisation stéréotypée, pour dire la trouvaille, d'un proverbe à l'*aura* littéraire. L'inventivité efficace et la capacité de figuration auxquelles le médecin rend hommage synthétise cependant bien l'*impression* que la part fictionnelle de l'observation clinique a pu avoir sur un fantastique qui, à la fin du siècle, se définit essentiellement comme une manière de ressentir et de restituer la réalité la plus positive. Cette *esthétique*, la clinique lui donne en effet ses principes et un code expressif, en jetant un éclairage nouveau sur une réalité soit familière (le corps, le Moi), soit radicalement étrangère (la possession, le Démon, le surnaturel). Parce qu'il établit la continuité du normal et du pathologique, le principe de Broussais constitue sans doute le pilier de cette révolution du regard fantastique, où la maladie tend à devenir la forme principale d'une altérité envahissante, parce que *déjà* là : le fantastique clinique semble s'emparer de ce qu'Henry Maudsley nommait la « zone mitoyenne », où « la santé » et « l'insanité » se rencontrent⁷¹⁴, pour en faire son territoire, voire un terrain expérimental. L'*étrangement* que restitue l'esthétique fantastique s'illustre alors plus précisément par le surgissement de l'involontaire, dont Baillarger a montré qu'il est l'une des clés d'accès au fonctionnement de la psyché. La figure de l'halluciné raisonnant permet dans ce cadre de mettre en scène cette « conscience hantée par l'étrange », « conscience divisée au plus intime d'elle-même », qui « n'est plus en fait ce qu'elle était en droit : puissance d'organisation et de synthèse⁷¹⁵ ». Bien qu'elle en constitue la forme archétypale, l'aliénation, si présente dans le fantastique, n'a pas pour autant l'exclusive de ce processus d'étrangement : associée au regard de l'anatomiste, l'optique clinique propose également une nouvelle cartographie du corps pouvant potentiellement – et paradoxalement – le transformer en une nouvelle *terra incognita*, alors même que ses rouages et mécanismes sont explorés, fouillés, et exhibés. S'il est souvent d'« essence psychique », le fantastique clinique récupère également le corps « inventé » par le regard anatomiste, pour ne retenir que son extrême fragmentation⁷¹⁶, et ainsi « rédui[re] l'homme, unité physique et spirituelle

⁷¹³ Dr L..., « La Transfusion nerveuse », *La Clinique : bulletin mensuel de l'homéopathie complexe*, Nice, 1892, n° 3, p. 19-20.

⁷¹⁴ Voir Henry Maudsley, *Le Crime et la folie*, *op. cit.*, p. 40 : « Il est donc fort important de reconnaître qu'il existe entre la santé et l'insanité une sorte de terrain neutre, de zone mitoyenne ; et il est plus important encore de ne pas se borner à une constatation purement théorique mais d'étudier très soigneusement les cas équivoques dont cette zone est peuplée. »

⁷¹⁵ Louis Vax, *op. cit.*, note 2 p. 77-78.

⁷¹⁶ Voir sur ce point Rafael Mandressi, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2003, p. 13 : « Les anatomistes débarquent sur le corps humain, mus par le dessein d'exposer au grand jour ses secrets ; ils redessinent sa carte, dressent une toponymie et fixent, ce faisant, une topographie nouvelle. Ils redécouvrent, en somme, en soumettant le corps à une mise en

d'une personne individuelle, à un composé de fragments physiologiques différents⁷¹⁷ ». En témoigne l'importance du schème de la dissection qui, métaphorique ou réelle, superpose l'ouverture et la scission, et impose la violence d'une intimité devenue spectaculaire, alors qu'elle avait vocation à rester secrète, y compris pour le sujet lui-même. De l'hypnose, qui permet d'opérer de véritables « vivisections psychologiques⁷¹⁸ », aux expériences de chirurgie visant à pratiquer l'anatomie de l'âme, c'est en effet le même fantasme, clinique, qui s'exprime : celui de « pétrir le cerveau d'un homme comme une boulette de mastic, [de] le déformer et le transformer à son gré⁷¹⁹ » pour jouir du pouvoir d'une expérimentation se suffisant à elle-même. Le fantastique ne naît alors pas tant de l'emprise démoniaque de l'expérimentateur, ni de la souffrance de l'objet de l'expérimentation, que de l'altération qui se révèle de part et d'autre : *découverte*, l'anatomie constituée, pour le fantastique clinique, la structure même de notre familiarité étrangeté.

Aussi le fantastique clinique est-il un fantastique du corps, ce qui n'empêche pas qu'il repose toujours sur de l'impondérable. Si les corps sont exhibés ou démantelés, et si la clinique fantastique est morbide, macabre et scandaleuse, la corporalité y est en effet finalement moindre que dans la littérature réaliste, et *a fortiori* naturaliste : à l'image du pathologique niché dans le normal, de l'involontaire se manifestant au sein même de la conscience, ou de la douleur que la clinique rend patente – mais inimaginable –, le corps est pour le fantastique la figure d'une présence-absence. Il n'existe que parce que le sentiment de son intégrité disparaît ; et il n'a de sens et de valeur esthétique qu'en tant qu'effet psychologique. Il permet, en d'autres termes, de représenter ce qui échappe du fait même de sa présence encombrante, et remplace efficacement comme *simulacre* le spectre des romantiques. À l'image du cataleptique, prisonnier de son corps mais ne le *sentant* plus, ou du décapité, amené à contempler son corps comme un objet étranger, la corporalité fantastique dessine les contours d'une présence fantomatique, à la fois reflet et défiguration de ce que le sujet *pensait* être.

Le principe de Broussais, celui de Baillarger et l'optique même de la *découpe* anatomique ne constituent donc sans doute, pour le fantastique clinique, que les trois voies d'une même métamorphose : celle que la psychanalyse résumera, avec Freud, par le concept d'inquiétante étrangeté, et à laquelle la fin de siècle préfère l'oxymore d'une *norme monstrueuse*. La fantasmagorie, dont les couleurs ont passé à la lumière crue de la clinique, cède en effet la place à un autre type de monstration fantastique, qui ne relève plus de l'irruption du surnaturel, mais repose à l'inverse sur l'exhibition sans fard d'une nature profonde : le fantastique puise désormais dans le spectacle d'une monstruosité surgissant du principe de continuité, et abolissant par là même la distance entre le normal et le pathologique, la norme et l'écart. Semblable au « bon » docteur Pomeroy, qui lit tout d'abord « les travaux des docteurs spéciaux de l'encéphale [...] comme [il] lirai[t] un roman⁷²⁰ » avant d'y voir « un univers macabre, peuplé de visions falotes, fiévreuses, et dont les grimaces raillaient méchamment son optimisme⁷²¹ », le destinataire du fantastique

morceaux. [...] L'anatomie est porteuse d'un projet de fragmentation auquel ses instruments, sa démarche concrète, ne sont pas étrangers, et qui finira par défaire la compréhension du corps en termes unitaires. »

⁷¹⁷ Jean Clair, « Naissance de l'acéphale », in *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard/Musée d'Orsay, 2010, p. 31.

⁷¹⁸ Charles Richet, *Congrès de psychologie physiologique*, 1889, cité par Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, *op. cit.*, p. 158.

⁷¹⁹ Jules Claretie, *Jean Mornas*, *op. cit.*, p. 134.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 137.

clinique est conduit du sentiment de fiction à la conviction d'une réalité monstrueuse. L'effroi que cherche à provoquer le fantastique clinique ne repose donc pas tant sur l'incertitude que sur la connaissance. Le savoir apporté, cependant, « n'est pas fait pour consoler : il déçoit, il inquiète, incise, blesse⁷²² », et inverse la compréhension en émiettement ontologique. Posée en termes cliniques, et non plus abordée par le biais du spectre ou du mort-vivant, la question fantastique des frontières entre la vie et la mort semble ainsi devenir le lieu d'expression de l'« ontologie sauvage » que Michel Foucault reconnaissait dans la connaissance de la vie telle que le XIX^e siècle l'envisage : comme elle, l'apparition (du) fantastique « dévoile moins ce qui fonde les êtres que ce qui les porte un instant à une forme précaire et secrètement déjà les mine de l'intérieur pour les détruire⁷²³ ». Pour le fantastique de la fin du siècle, l'optique clinique demeure quoi qu'il en soit le meilleur moyen de *s'appréhender*, puisque l'appréhension de soi-même, devenue la forme majuscule de la peur, constitue la véritable poétique de récits convertissant la physiologie en savoir impossible, car inadmissible, voire insupportable. C'est en effet toujours l'inhumain qui ressort de l'étude de l'humain entreprise par le fantastique clinique : qu'il s'agisse de la mort apparente ou de l'emprise de l'involontaire, du surgissement de la bête humaine ou du démon de la perversité, l'apparition fantastique constitue invariablement une mise à nu relevant de l'irréversible défiguration. Dévoilée, la mécanique humaine – corps ou âme – se fait vision d'horreur.

Le fantastique clinique semble ainsi marquer le triomphe des « textes de la monstration » que Gwenhaël Ponnau définit comme la « catégorie de récits fantastiques qui gomme ou efface les modalités narratives relevant de la stratégie de l'incertitude », et qui « ne tentent pas de *démontrer* la présence du surnaturel ou la thèse de la folie » mais « *montrent* [...] un spectacle d'horreur fondé sur une violente expressivité⁷²⁴. Parce qu'il emprunte à la nosographie, le fantastique clinique se veut, de fait, documentaire. Son expressivité combine la force du récit de cas et celui du fait divers, à une époque où la presse à sensation opère la jonction entre l'extraordinaire avéré de la clinique, et le scandale quotidien de l'horreur criminelle⁷²⁵. Pour autant, si c'est souvent « l'image, toute monstrueuse, de l'insolite » qui « *fait événement* »⁷²⁶, le fantastique clinique n'en a pas moins recours à l'oxymore que Gwenhaël Ponnau associe aux « textes du soupçon ». C'est en effet souvent cette « impossible figuration »⁷²⁷ qui donne toute sa force à l'hypotypose caractéristique des « textes de la monstration » : à l'image de l'halluciné raisonnant, posture narrative intenable, l'oxymore permet au fantastique clinique de donner forme à la « transparence opaque » d'un monstre sans visage. Si l'horreur peut demeurer un spectacle cérébral, le fantastique clinique tend néanmoins à l'incarnation, en raison de son optique même. La relecture fin-de-siècle de l'œuvre fantastique d'Edgar Poe en témoigne, dans la

⁷²² Michel Foucault, « Croître et multiplier » [*Le Monde*, 15-16 novembre 1970], *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 2001, tome I, p. 967.

⁷²³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 291.

⁷²⁴ Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. IX-X.

⁷²⁵ Dans sa *Physiologie de la Veuve*, Anne Carol souligne par exemple que c'est à partir des années 1870 que s'opère la « rencontre entre la presse à sensation et l'hypothèse de la survie » des têtes guilloténées (*op. cit.*, p. 150). Jean Lorrain souligne quant à lui que « l'anonyme et hideux homme des berges » « est en passe de remplacer, en pleine banlieue moderne, l'inquiétante légende du *Moine bourru* », soulignant le glissement du surnaturel au criminel, lui-même objet privilégié de la clinique fin-de-siècle (« L'homme des berges », *Histoires de masques*, *op. cit.*, p. 203). La presse populaire (*Le Petit Journal*, *La Presse*, *Le Gaulois* ou *Le Petit Parisien*) peut, de ce point de vue, être considérée comme la *forme fruste* du fantastique clinique.

⁷²⁶ Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. X.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. XV.

mesure où l'« esprit métaphysique⁷²⁸ » des *Histoires extraordinaires* y est minoré, au profit de la « trouvaille cérébrale » d'un invraisemblable clinique. L'hybridation qui en découle (un document de l'impossible, un merveilleux scientifique) peut donc également relever de l'anacoluthie, dont la « pratique concertée » est, selon Gwenhaël Ponnau, le propre des « textes du dysfonctionnement » ou « textes du mélange⁷²⁹ ». Bien qu'elle ait rarement à voir avec une réelle prise de distance sollicitant le grotesque⁷³⁰, la « défiguration⁷³¹ » à l'œuvre dans le fantastique clinique s'exprime en effet également dans l'intertextualité revendiquée avec l'œuvre de Poe et, de manière générale, dans le déplacement des codes et des procédés présidant jusqu'alors à l'effet fantastique. Éventé, le surnaturel n'est plus le ressort de l'épouvante ou d'une quelconque hésitation, et cède la place, comme dans *La Deux fois morte*, à un « démon de l'examen » déplaçant les enjeux du questionnement fantastique : il ne s'agit plus de s'interroger « sur ce qui a réellement lieu, mais sur ce que, en jouant avec les codes et les procédés de ce type de récit fantastique, le texte met en jeu⁷³² ». S'il sollicite encore le fantôme, le fantastique se nourrit avant tout de la perversité clinique qu'il met au jour, et de la rationalité finalement délirante d'une analyse macabre. Il fait désormais du regard clinique et de ce qu'il suppose une véritable *hantise*.

Plus qu'un genre codifié ou une catégorie de textes caractérisable par une figure de style, le fantastique clinique se définit donc essentiellement par son *optique*. L'imaginaire qu'il sollicite ne peut dès lors être réduit à un simple emploi thématique. Aussi la laïcisation du merveilleux entreprise par la psychiatrie n'est-elle qu'une des causes du fantastique clinique, et non son véritable sujet⁷³³. De la même manière, la présence de la folie ou d'un personnage de médecin ne suffit pas à justifier le déploiement d'une optique clinique dans l'œuvre fantastique, même si, bien entendu, elle y participe. Ainsi de *Dracula*, qui se présente pourtant, selon Claude Fierobe, comme « une véritable chronique des désordres mentaux, une étude de cas pathologiques, soumis à la sagacité de trois médecins : Van Helsing, John Seward et, accessoirement, Patrick Hennessey⁷³⁴ ». Si le célèbre récit de Bram Stoker joue sur l'équivalence entre aliénation et vampirisme, et s'il exploite la peur de l'atavisme et de la contagion à travers l'invasion du « non-mort », le fantastique de *Dracula* n'est pas, en effet, tributaire d'une manière d'éclairer la réalité, mais de l'articulation d'un merveilleux scientifique (l'hypnose, pratiquée par le comte comme par Van Helsing) à une tradition du surnaturel (le vampire). Proche du « fantastique réel » tel que le définit Edmond Picard, le fantastique clinique se différencie donc du « réalisme surnaturel⁷³⁵ » dont parle l'auteur de *Là-bas* : « le mystère qui surgit, chez nous, à nos côtés, dans la rue⁷³⁶ », n'a pas pour but d'étayer l'existence d'un au-delà ou d'un en-deçà satanique (comme chez Huysmans), il ramène l'homme à sa propre finitude, et à la fausse familiarité du monde qui l'entoure. Ce faisant, il peut certes servir un discours

⁷²⁸ Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 30.

⁷²⁹ Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. XV.

⁷³⁰ Le grotesque, conçu comme l'expression d'une outrance et d'une visée critique, n'est guère perceptible que dans « L'érototomie » ou « Le rendez-vous » de Maurice Renard, deux nouvelles proches du Grand-Guignol (qui adaptera d'ailleurs la nouvelle de Maurice Renard).

⁷³¹ *Ibid.*, p. XV.

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ Sur la laïcisation du merveilleux entreprise par la psychiatrie, voir Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 17-22 (« La psychiatrie et le merveilleux »).

⁷³⁴ Claude Fierobe, *De Melmoth à Dracula, la littérature fantastique irlandaise au XIX^e siècle*, Rennes, Terre de Brume, coll. « Terres fantastiques », 2000, p. 91.

⁷³⁵ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, [1891], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1978, p. 40.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 42.

militant, ou simplement mettre en jeu et exploiter des idéologies – avant tout scientifiques⁷³⁷ – comme le « fantastique dégénéré » qui met à profit le darwinisme, ou le « fantastique *social*⁷³⁸ » qui exploite la peur des classes laborieuses. Mais ce que *prouve* l’optique clinique dans le récit fantastique, ce n’est pas une idée, fût-elle le levier d’une remise en cause de la rationalité triomphante : elle se contente de valider l’incertitude d’une perception, et substitue à l’hésitation entre deux objets à la nature distincte (le réel/le surnaturel), la révélation d’une ontologie fuyante. Il est certes tentant d’y reconnaître l’expression de la partie pulsionnelle de la psyché humaine, et de retrouver ainsi, avec le « ça » de la psychanalyse, la catégorisation que l’optique clinique se plaît à brouiller. L’emploi de la métaphore du regard pénétrant dans les théories freudiennes⁷³⁹ valide d’ailleurs une filiation que l’histoire de la psychologie démontre, au-delà du statut emblématique du fantastique comme littérature de l’imaginaire. Pour autant, s’il existe un « fantastique de la psychanalyse⁷⁴⁰ », celui-ci n’est pas de même nature que le fantastique clinique : le premier est somme toute le produit d’une récupération du fantastique par une optique scientifique (pour Jean Le Guennec, la psychanalyse « s’est bâtie un attirail conceptuel à partir de notions proprement fantastiques⁷⁴¹ »), alors que le second suit le chemin inverse, en subordonnant une optique scientifique à un effet fantastique. Le fantastique de la psychanalyse permet de déployer une lecture, et potentiellement une explication ; le fantastique clinique invite à circonscrire une optique, pour définir une esthétique.

Distincte des voies de la rationalisation du surnaturel et du merveilleux scientifique, bien qu’elle puisse partiellement les recouper, cette optique fonctionne sur le modèle de l’*anamorphose*, soit qu’elle découle d’une manière d’appréhender le réel (le « fantastique dans l’étude du vrai » ; le « naturel *sublimé* »), soit qu’elle pousse à son comble l’association de la perception à une « hallucination vraie ». Point de vue revendiqué et vision herméneutique dans le premier cas (les « infiniment petits de la conception cérébrale », les expériences limites sur le corps ou sur le mort), l’optique clinique *tord* la perception apaisée d’une réalité présentée comme immédiate et transparente. Projection et matérialisation d’un monde cérébral dans le second, elle court-circuite la visée positiviste de la preuve en faisant de la seule perception le gage de la réalité, et emprunte ainsi la voie de traverse de la *séduction* de l’étrange :

Plus de distance entre le monde du dedans et celui du dehors : de là vient que le « fantôme extérieur » réponde exactement à la crainte qu’il inspire. Plus de distance entre le possible et le réel : possible et réel s’affrontent quand la conscience a affaire à un monde où les événements ne répondent pas exactement à ses prévisions. Ce qui est envisagé par la conscience fantastique est réel *ipso facto*⁷⁴².

⁷³⁷ Voir sur ce point Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 103 : « le récit fantastique apparaît paradoxalement comme un révélateur des idéologies diverses qui participent à l’évolution sans précédent des mentalités que connaît ce siècle, siècle du progrès technologique, mais aussi de l’anatomopathologie, de l’optique, de l’évolutionnisme, de la psychiatrie, de la criminologie, mais aussi du mesmérisme puis de l’hypnose, et du spiritisme, avec des relents d’occultisme. Chacune de ces branches du savoir fournit à la fiction une matière neuve, riche, porteuse de découvertes, mais aussi et surtout les rêves et les fantasmes les plus fous. »

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁷³⁹ « C’est le motif de l’œil, soutient Freud, qui est générateur d’angoisse, et pour des raisons qui échappent à la claire conscience, des raisons que la psychanalyse connaît pour avoir découvert dans l’œil un symbole phallique, et dans la menace qui pèse sur la vue une image du complexe de castration », Louis Vax, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁴⁰ C’est l’objet et le titre de la troisième partie de Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 219-287.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 220.

⁷⁴² Louis Vax, *op. cit.*, p. 85-86.

Dans un cas comme dans l'autre, l'optique anamorphique met en place ce que l'on pourrait appeler une *diffraction idéologique*, en transformant les repères du positivisme en irrémédiables points de fuite. Le savoir clinique mis en perspective n'aboutit plus à une véritable connaissance, mais à une angoissante et chaotique reconnaissance, puisque le fantastique n'est qu'une projection de soi – hallucination vraie ou manière de voir. Le *point de vue* clinique demeure quoi qu'il en soit la voie d'accès à une vérité que la déformation fantastique permet de faire apparaître.

Définie de la sorte, cette optique fantastique peut finalement s'autonomiser de son substrat scientifique. Chez Jean Lorrain, la crudité d'un éclairage proprement clinique permet ainsi d'exprimer le fantastique de la vie moderne, sans pour autant solliciter de manière explicite un regard scientifique. Si, dans « Le possédé », « la laideur des gens rencontrés dans la rue [...] s'exaspère et s'aggrave d'aspects quasi fantastiques dans l'intérieur des omnibus⁷⁴³ », c'est sans doute parce que l'éclairage « tient à la fois du réflecteur de la Morgue et de la lumière diffuse de l'amphithéâtre », comme dans les « compartiments de première classe »⁷⁴⁴ :

Le moindre méplat, la plus petite saillie d'os ou de muscles y prennent un relief inquiétant, et, pour peu que le physique des voyageurs y prête, vous pouvez sans grand effort d'imagination vous croire aisément dans une salle d'hôpital, en compagnie de malades en mauvaise passe ou même de macchabées, au choix, dans une salle de dissection⁷⁴⁵.

L'optique du fantastique clinique ne serait-elle donc pas, en fin de compte, l'autre nom de la *vision* décadente ? Le point de vue défigurant ou déformant adopté par Lorrain dans *Monsieur de Phocas* pourrait le laisser supposer :

1er juin 1898. – Est-ce pour s'être trop complu dans l'eau froide des bijoux que mes prunelles ont pris cette clairvoyance atroce ? La vérité est que je souffre et meurs de ce que ne voient pas les autres et de ce que, moi, je vois ! Mon hallucination n'est qu'un sens de plus : c'est l'innommable de l'âme humaine remonté à fleur de peau qui prête à tous ces visages des apparences de masques. J'ai toujours souffert, comme d'une tare, de la laideur des gens rencontrés dans la rue, des petites gens surtout, ouvriers se rendant à leur travail, petits employés à leur bureau, ménagères et domestiques, laideur d'un comique attristant et morne encore aggravée par les vulgarités de la vie moderne, la vie moderne et ses promiscuités dégradantes... Oh ! sous une pluie de novembre, l'intérieur d'un bureau d'omnibus ! [...] La vie moderne, luxueuse, impitoyable et sceptique a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de gardes-chiourme ou de bandits : têtes aplaties et venimeuses de vipères, museaux retors et aiguisés de rongeurs, mâchoires de requins et groins de pourceaux, ce sont l'envie, le désespoir et la haine, et c'est aussi l'égoïsme et c'est aussi l'avarice, qui font de l'humanité un bestiaire où chaque bas instinct s'imprime en traits d'animal... Mais ces masques ignobles ! dire que je les ai longtemps crus l'apanage des classes pauvres, ô préjugé des races, des classes pauvres⁷⁴⁶ !

La vision hallucinée retranscrite par Lorrain, qui évoque autant la fin de *L'Île du docteur Moreau* que les apparitions fantastiques de la bête humaine, apparaît en effet, et peut-être avant tout, comme un trait d'époque. Les points communs sont de fait nombreux entre la science humaine *monstrueuse* que constitue à bien des égards le fantastique clinique, et une tératogonie décadente qui élève la « pratique de la vivisection [...] au statut d'art poétique⁷⁴⁷ ». Roger Bozzetto⁷⁴⁸, Jean de

⁷⁴³ Jean Lorrain, « Le possédé », *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 164.

⁷⁴⁴ « La main gantée », *ibid.*, p. 174.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 174-175.

⁷⁴⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas* [1901], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 94.

⁷⁴⁷ Evanghélia Stead, *op. cit.*, p. 115.

Palacio⁷⁴⁹, Gwenhaël Ponnau⁷⁵⁰ ou Nathalie Prince⁷⁵¹ soulignent d'ailleurs tous le lien entre l'esthétique décadente et un fantastique auquel la « nouvelle découpe des choses » initiée par la clinique fournit une poétique. Le roman de Lorrain en est, là encore, l'illustration emblématique :

[...] c'était une affre et un malaise que la conviction établie en moi, que je n'écoutais pas chanter une femme vivante, mais un automate aux pièces disparates et montées de bric et de broc, peut-être pis encore, une morte hâtivement reconstituée avec des déchets d'hôpital, quelque macabre fantaisie d'interne imaginée sur les bancs de l'amphithéâtre ; et cette soirée commencée comme un conte d'Hoffmann s'achevait en vision d'hôpital⁷⁵².

Assimilée à une « fascination esthétique⁷⁵³ » par Louis Vax, le fantastique pourrait même être considéré, sous sa forme clinique, comme une des voies expérimentales de la Décadence, « la sophistication poétique d'un être-au-monde propre à la fin du siècle⁷⁵⁴ », voire la forme expressive d'un réalisme hanté par la dégénérescence. La figure de l'halluciné raisonnant ne serait plus, dès lors, qu'une déclinaison du « monstre introspectif » caractéristique, selon Vladimir Jankélévitch, de la conscience décadente⁷⁵⁵ : elle prolongerait, sous une forme clinique, le projet baudelairien de « décr[ire] ce théâtre intérieur où l'artiste est à la fois acteur et spectateur d'un drame qu'il a en grande partie créé⁷⁵⁶ ».

L'optique du fantastique clinique se distingue néanmoins de la vision décadente en ce que le narcissisme n'y est pas revendiqué, mais subi, et que la délectation pour le morbide n'est pas le signe d'une distinction esthète, mais la marque paradoxale d'une normalité. Alors que la posture décadente continue de faire de la monstruosité le signe d'une différence, le fantastique clinique fait ressortir sa banale et pathologique réalité. Le décadent demeure en outre bien souvent *sujet* de sa décadence, dont il contemple, en esthète, les effets. C'est en revanche la décadence du sujet que met en avant le fantastique clinique : l'angoisse de la dépossession n'y est pas la prémisse d'une métamorphose esthétique, mais la matérialisation d'une altération pathologique marquant le triomphe de la Nature. De la même manière, les expérimentations sur le corps ne sont pas, pour le fantastique clinique, le lieu de déploiement de l'artifice, mais la mise en œuvre d'une cruauté naturelle, où la matière s'impose et s'expose dans toute sa nue brutalité. Le pathologique, l'involontaire et la pièce anatomique bornent l'horizon de l'optique fantastique ; le morbide, la délectation morose d'une conscience

⁷⁴⁸ Voir *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix, Presses Universitaires de Provence, 1992, p. 91 : « cet épouvantement devant la réalité, qui est la contrepartie de la déliquescence décadente et de ses ruses sophistiquées, n'aboutit pas simplement à un repli effarouché sur un espace subjectif. Il débouche sur une nouvelle manière d'appréhender des choses nouvelles, même si elles ne sont entrevues que par le biais de la peur. »

⁷⁴⁹ Voir le « liminaire » de *Nosographie et décadence, Romantisme*, 1996, n°94, p. 3-6.

⁷⁵⁰ Voir Gwenhaël Ponnau, *op. cit.*, p. 81 : « Le goût exacerbé du macabre et du bizarre, le culte de l'artificiel et de la névrose, le fantasme de l'animalité latente en tout individu, constituent, à la fin du siècle, les symptômes d'un dérèglement qui, en profondeur, témoigne d'une brisure à l'intérieur de la représentation du monde, et de la conception même que l'on se fait du phénomène humain. »

⁷⁵¹ Voir « Per retro », *PMH*, p. XIII : « Les émotions décadentes sont retravaillées par la terreur fantastique : la ville, les autres, la femme ne sont pas seulement vulgaires ou laids, comme aime à le dire la fin-de-siècle : ils deviennent étranges et terrifiants. »

⁷⁵² Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas, op. cit.* p. 92.

⁷⁵³ Louis Vax, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁵⁴ Nathalie Prince, « Per retro », *PMH*, p. XIII-XIV.

⁷⁵⁵ Voir sur ce point Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique. Essais sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 137-143. Elle emprunte l'expression à Vladimir Jankélévitch (« La décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1950) pour mettre en avant le lien entre la narration fantastique de la fin du siècle et la posture décadente.

⁷⁵⁶ Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 665.

« fascinée par son nombri⁷⁵⁷ » et l'écart corporel ouvrent vers le sublime de la Décadence. Le « saisissant relief » que le récit fantastique donne, selon Jean Le Guennec, à la « description clinique⁷⁵⁸ » n'est donc pas de même nature que celui que lui confère la vision décadente. Bien que le point de vue s'ancre dans le même imaginaire, les voies empruntées bifurquent dans leurs effets, et ne révèlent pas les mêmes horizons : le fantastique puise dans une clinique de la sensation, quand la Décadence privilégie l'esthétisation de la clinique. Là où la Décadence laisse la voie libre à une forme de spiritualité déviante, la clinique de la sensation engendre une « participation affective⁷⁵⁹ » qui « nous fait rétrograder du spirituel au psychique⁷⁶⁰ » : l'identification que le fantastique clinique véhicule juxtapose les solitudes (du personnage/du lecteur) ; la vision décadente les additionne et les regroupe dans un même horizon esthétique. Dans un cas, la sensation partagée sépare et isole, dans l'autre, elle réunit dans un commun sentiment de différence.

L'optique clinique permet donc au fantastique de prolonger, sous une nouvelle forme, « l'individuation des sentiments de crainte⁷⁶¹ » dont il serait historiquement issu, au tournant du XVIII^e et XIX^e siècles. Liée à « l'affaiblissement des symboles et des signes permettant à l'individu dans le cadre religieux de transcender ses peurs intimes par des peurs collectives⁷⁶² », la « crise de la pensée⁷⁶³ » initiée au siècle précédent révélait une solitude métaphysique : sans le Diable, la peur devenait sans nom, et ne relevait plus que de l'intime – et problématique – conviction. Celle que traduit le fantastique clinique s'ancre au plus profond du corps, et ne peut se résumer à une impasse herméneutique (la faillite du positivisme). Elle découle également d'un *savoir* permettant de faire de l'intimité le lieu même de l'épouvante : le fantastique clinique achève d'intérioriser la peur en la rendant *physiologique*.

Alors que la crise du début du XIX^e siècle était une crise de la croyance, celle de la fin du siècle s'apparente davantage à une *crise de l'analyse*. Le début du siècle voyait en elle un moyen d'accès vers la synthèse, à l'image des vastes entreprises nosographiques de Pinel et d'Esquirol, élaborées à partir de l'histoire naturelle⁷⁶⁴, ou du « système » romantique, pour lequel le détail conduit à l'unité, et le microcosme au macrocosme⁷⁶⁵. Dans sa lettre à Moreau de Tours, Balzac présentait la pratique de « *la déduction* » et de « *l'analyse* » comme un véritable garde-fou pour les poètes tentés de se limiter à « certaines parties de l'*encéphale idéal*⁷⁶⁶ ».

⁷⁵⁷ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 342.

⁷⁵⁸ Jean Le Guennec, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁵⁹ Louis Vax, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁶¹ Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 41.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 42.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁶⁴ Considéré comme le fondateur de la psychiatrie, Philippe Pinel est l'auteur de la *Nosographie philosophique, ou la méthode de l'analyse appliquée à la médecine* (1798) et, surtout, du *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale ou La manie* (1800). Son disciple, Jean-Étienne Esquirol, publie *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de la maladie mentale* (1805), popularise le terme d'« hallucination » et invente la catégorie de la « lypémanie » pour remplacer la mélancolie. Sur l'influence de l'histoire naturelle sur la constitution de la psychiatrie, voir Michel Foucault, *Histoire de la folie, op. cit.* ; Juan Rigoli, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », *Littérature*, n°109, 1998, p. 3-19.

⁷⁶⁵ L'influence de Cuvier (notamment sur Balzac) est à cet égard emblématique : l'analyse du fragment (le fossile, l'os de la mâchoire) permet de déduire l'ensemble organique, comme le vêtement est, pour Balzac, *tout un monde* (la jupe de Madame Vauquer qui, dans *Le Père Goriot*, « résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires » ; le spencer de « l'homme-empire » qu'est le cousin Pons...).

⁷⁶⁶ « ... ceux qui s'en tiennent à certaines parties de l'*encéphale idéal*, que nous nous représentons comme le laboratoire de la pensée, les poètes qui laissent dans l'inaction *la déduction, l'analyse*, et qui font jouir le cœur et

La vision crépusculaire qu'impose le fantastique clinique en fait à l'inverse le signe d'une pensée malade ; elle autonomise le fragment, comme le « style de décadence » prône la décomposition de l'unité du livre⁷⁶⁷. Dans cette crise, le pouvoir morbide de l'analyse joue donc un rôle central : sous son emprise, l'explication morcèle au lieu de rassembler, et n'est plus que la figure d'un déploiement empêchant la compréhension. De ce point de vue, le fantastique de la fin du siècle achève de transformer l'optique clinique en esthétique, en la déconnectant de la quête d'un sens, pour la circonscrire à l'exploration d'une sensation. Par la crise dont il témoigne, ce fantastique permet également de comprendre, comme le montrera la lecture de la *Gradiva* de Jensen par Freud⁷⁶⁸, que l'analyse clinique soit en passe de se revendiquer de la *fiction*, non plus pour la cantonner au statut de document pathologique, mais pour y puiser, à son tour, le renouvellement de sa structure.

l'imagination exclusivement peuvent devenir fous ; mais on devient nécessairement fou quand on abuse de Vénus et d'Apollon à la fois. », Honoré de Balzac, lettre à Monsieur le Docteur J. Moreau, décembre 1845, *Correspondance, 1819-1850*, Paris, Calmann Lévy, 1876, t. 2, p. 210.

⁷⁶⁷ On aura reconnu la célèbre définition de Paul Bourget : « Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. », Paul Bourget, *op. cit.*, p. 15-16.

⁷⁶⁸ Voir Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* [*Gradiva : ein pompejanisches Phantasiestück*, 1907]. Dans le récit de Jensen, l'archéologue Norbert Hanold s'éprend d'une jeune fille sculptée sur un bas-relief antique, qui est en réalité un amour de jeunesse exhumé grâce au cadre propice de Pompéi. La créature de marbre s'incarne finalement pour dessiller les yeux de l'archéologue et lui faire prendre conscience de son désir enfoui. Freud voit dans ce récit l'illustration du fonctionnement « archéologique » de la psyché, et du fait que l'œuvre littéraire se construit comme un rêve éveillé.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres du XIX^e siècle

1.1. Corpus littéraire :

La plupart des œuvres analysées sont regroupées dans les anthologies suivantes :

Prince Nathalie, *Petit musée des horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008 [les textes faisant partie de cette anthologie seront signalées par un astérisque].

Maupassant Guy de, *Le Horla et autres récits fantastiques*, édition établie par Marianne Bury, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2000.

Villiers de l'Isle Adam Philippe Auguste, *Claire Lenoir et autres contes insolites*, édition établie par Jacques Noiray, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.

Abaur Paul [Beaunis Henri], *Contes physiologiques*, Paris, Société d'éditions littéraires, 1895.

Baragnon Louis-Numa, « L'érototomie », *La Revue blanche*, novembre 1894*.

Charpentier Armand, « La folie claustrophobique (confession d'un suicidé) », *Revue des journaux et des livres*, 28 juin et 5 juillet 1896*.

Claretie Jules, *Jean Mornas*, Paris, É. Dentu, 1885.

Danville Gaston, *Contes d'au-delà*, Paris, Mercure de France, 1893 (« *In anima vili* », « La lampe »*, « La pendule », « Le meurtrier »*, « Comment Jacques se suicida »*, « Le rêve de la mort »*)

D'Harrans Carolus, « La tête coupée », *Le Chroniqueur de Paris*, 20 juillet 1905*.

Diguet Charles, « Le doigt de la morte », *Le Bon journal*, 11 septembre 1887*.

Dujardin Édouard, *Les Hantises*, Paris, L. Vanier, 1886 (« La vierge en fer »*, « Le Kabbaliste »).

Gautier Théophile, « *Arria Marcella*, souvenir de Pompéi » [*Revue de Paris*, 1^{er} mars 1852], *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1981.

Goncourt Edmond et Jules de, *Germinie Lacerteux* [1864], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990.

Goncourt Edmond de, *La Faustin* [1882], Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1995.

Helem Charles, d'Estoc Pol, *Vers l'au-delà* [1922], *Le Grand-Guignol. Le théâtre des peurs de la Belle Époque* (Agnès Pierron éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

Hervieu Paul, *L'Inconnu*, Paris, Alphonse Lemerre, 1887.

Huysmans Joris-Karl, *À rebours* [éd. de 1929], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977.

- *Là-bas* [1891], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1978.

Epheyre Charles [Richet Charles], *Sœur Marthe*, Paris, Ollendorf, 1890.

Lermina Jules, *Histoires incroyables* [1885], Paris, L. Boulanger, 1895 (« La peur »*, « Les fous »*, « Le testament », « Le clou »)

- *Nouvelles histoires incroyables*, Paris, Albert Savine, 1888 (« Le tout pour le tout », « Barabi-bibari »).

- *La Deux fois morte : magie passionnelle*, Paris, Chamuel, 1895*.

Lorrain Jean, « L'Égrégore », *Le Courrier français*, 14 avril 1888.

- *Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891 (« L'inconnue »*, « L'amant des poitrinaires »*)

- *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895 (« Le possédé », « La main gantée »)

- *Histoires de masques*, Paris, Ollendorf, 1900 (« Lanterne magique »*).

- *Monsieur de Phocas* [1901], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001.

Machen Arthur, *Le Grand Dieu Pan* [*The Great God Pan*, 1894], Toulouse, Éditions Ombres, coll. « Petite Bibliothèque Ombres », 2008, traduction de Paul-Jean Toulet.

Maricourt René de, « La foire de Saint-Julien », *En vitrine*, Paris, Marpon et Flammarion, 1891*.

Maupassant Guy de, « Sur l'eau »*, *La Maison Tellier*, Paris, V. Havard, 1881.

- « La peur », *Le Gaulois*, 23 octobre 1882.

- « Fou ? », *Gil Blas*, 23 août 1882*.

- « Apparition », *Le Gaulois*, 4 avril 1883*.

- « Lui ? », *Gil Blas*, 3 juillet 1883*

- « La chevelure », *Gil Blas*, 13 mai 1884*.

- « Le tic », *Le Gaulois*, 14 juillet 1884.

- « La peur », *Le Figaro*, 25 juillet, 1884.

- « Lettre d'un fou », *Gil Blas*, 17 février 1885.

- « Un fou », *Le Gaulois*, 2 décembre 1885*.

- « L'auberge », *Les Lettres et les arts*, 1^{er} septembre 1886.

- « Un cas de divorce », *Gil Blas*, 31 août 1886.

- « Le Horla », *Gil Blas*, 26 octobre 1886*.

- « Madame Hermet », *Gil Blas*, 18 janvier 1887.

- *Le Horla*, P. Ollendorf, 1887*.

- Mendès Catulle, « L'incendiaire », *Le Rose et le Noir*, Paris, É. Dentu, 1885*.
- Nau John-Antoine, *Force ennemie* [1903], Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, 1950.
- Nizet Henri, *Suggestion*, Paris, Tresse & Stock, 1891.
- Poe Edgar Alan, *Histoires extraordinaires*, [1856, trad. de Charles Baudelaire], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2007.
- *Nouvelles histoires extraordinaires* [1857, trad. de Charles Baudelaire], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006.
- Renard Maurice, « Le rendez-vous », *Le Voyage immobile*, Paris, Mercure de France, 1909.
- Richepin Jean, *Les Morts bizarres*, Paris, G. Decaux, 1876 (« La machine à métaphysique »*, « Le disséqué »*).
- Rodenbach Georges, « Suggestion », *Le Rouet des brumes : contes posthumes*, Paris, Ollendorf, 1901*.
- Schwob Marcel, *Cœur double* [1891], Paris, Flammarion, coll. « GF »,
- Stoker Bram, *Dracula* [1897], Arles, « Babel », Actes Sud, 1997.
- Trézenik Léo, *La Confession d'un fou*, Paris, Ollendorf, 1890.
- « La dame aux clous », *Le Supplément. Grand Journal littéraire illustre*, 4 juillet 1896*.
- Villiers de l'Isle Adam Philippe Auguste, « Claire Lenoir » [1867]
- « Le secret de l'échafaud » [1883], *Claire Lenoir et autres contes insolites*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.
- *L'Ève future* [1886], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.
- Wells Herbert George, *L'Île du docteur Moreau* [*The Island of the Doctor Moreau*, 1896], dans *La Machine à explorer le temps*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- Zola Émile, *La Mort d'Olivier Bécaille* [1884], Paris, Libro, 2003.
- *La Bête humaine* [1890], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

1.2. Textes théoriques et scientifiques

- Bichat Xavier, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* [1800], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1994.
- Bourget Paul, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Plon, 1899.
- Broussais François, *Cours de phrénologie*, Paris, J.-B. Baillière, 1836.
- Cabanis Pierre-Jean-Georges, *Note sur le supplice de la guillotine* [1795], Paris, À l'Orient, 2007.

- Claretie Jules, préface aux *Histoires incroyables* de Jules Lermina, 1885*.
- Comte Auguste, *Cours de philosophie positive*, Paris, Baillière, 1864.
- Danville Gaston, « L'amour est-il un état pathologique ? », *Revue philosophique*, mars 1893.
- Dr de Lignières, « La tête des guillotins », *Le Figaro*, 27 avril 1885*.
- Disdéri André, *L'Art de la photographie*, Paris, L'auteur, 1862.
- Durand (de Gros) Joseph-Pierre [J.-P. Philips], *Le Merveilleux scientifique*, Paris, Alcan, 1894.
- Esquirol Jean-Étienne, *Des maladies mentales considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, J.-B. Baillière, 1838, 2 tomes.
- Fauvelle Charles, « Qu'est-ce que la psychologie physiologique ? », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, III^e Série, tome 10, 1887.
- France Anatole, « L'hypnotisme dans la littérature », *La Vie littéraire*, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1888-1892], première série.
- Frollo Jean, « Outre-tombe », *Le Petit Parisien*, 12 janvier 1887*.
- Krafft-Ebing Richard von, *Psychopathia sexualis* [1886], Paris, Georges Carré éditeur, 1895.
- Hello Ernest, « Du genre fantastique », *Revue française*, t. XV, novembre 1858-1859*.
- Hennequin Émile, *Études de critique scientifique. Écrivains francisés*, Paris, Perrin, 1889.
- Laurent Émile, *Les Suggestions criminelles : viols, faux et captations, faux témoignages, viols moraux, les suggestions en amour, Gabrielle Fenayrou et Gabrielle Bompard*, Lyon, A. Storck, 1891.
- Liégeois Jules, *De la suggestion hypnotique dans ses rapports avec le droit civil et le droit criminel*, Paris, Picard, 1884.
- Londe Albert, *La Photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Paris, Masson, 1893.
- Lorde André de, « Avant-propos au *Théâtre d'épouvante* », Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1909.
- Mauclair Camille, « L'idéologie d'Edgar Poe », *Princes de l'esprit*, Paris, Albin Michel, s.d [1920].

Maupassant Guy de, « Le fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre 1883.

- « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 novembre 1881*

- « Aux bains de mer », *Gil Blas*, 6 septembre 1887.

Moreau de Tours Jacques-Joseph, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, Paris, Fortin, Masson et Cie, 1845.

- « De l'identité de l'état de rêve et de la folie », *Annales médico-psychologiques*, juillet 1885.

- *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou De l'influence des névropathes sur le dynamisme intellectuel*, Paris, Victor Masson, 1859.

Morel Bénédicte Auguste, *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, J.-B. Baillière, 1857.

Docteur N., « La psychologie expérimentale dans le roman. À propos des *Contes d'au-delà* », *Mercure de France*, août 1893.

Picard Edmond, « Le fantastique réel », *Le Juré*, Bruxelles, Vve Monmom, 1887*.

Poirier Philippe, « L'autoscopie », *La Revue universelle*, 15 janvier 1904*.

Ribot Théodule, *Les Maladies de la personnalité* [1885], Paris, Alcan, 1921.

Sighele Scipio, *Littérature et criminalité* [*Letteratura tragica*, 1906], Paris, V. Giard & É. Brière, 1908.

Taine Hippolyte, *De l'intelligence* [1870], Paris, L'Harmattan, 2005.

Trélat Ulysse, *La Folie lucide*, Paris, Delahaye, 1861.

Villiers de L'Isle-Adam Philippe Auguste, « Les expériences du Dr Crookes », *Le Figaro*, 10 mai 1884, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 2, 1986.

- « La suggestion devant la loi », *Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, février 1888.

2. Corpus critique contemporain

Arasse Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987.

Aron Jean-Paul, Kempf Roger, *La Bourgeoisie, le sexe et l'honneur* [*Le Pénis et la démoralisation de l'Occident*, Grasset, 1978], Bruxelles, Éditions complexe, coll. « Historiques », 1984.

Bertrand Régis, Carol Anne, *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle : XVI^e-XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2003.

Bozzetto Roger, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1992.

Cabanès Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991.

Caiozzo Anna, Demartini Anne-Emmanuelle, *Monstre et imaginaire social*, Paris, Creaphis, 2008.

Canguilhem Georges, *La Connaissance de la vie* [1965], Paris, Vrin, 1992.
- *Le Normal et le pathologique*, Paris, P.U.F., 1966.

Carol Anne, *Les Médecins et la mort*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2004.
- *Physiologie de la Veuve : une histoire médicale de la guillotine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2012.

Carroy Jacqueline, *Hypnose, Suggestion et Psychologie*, Paris, P.U.F., 1991.
- *Les Personnalités doubles et multiples, entre science et fiction*, Paris, P.U.F., 1993.
- « Observer, raconter ou ressusciter les rêves ? "Maury guillotiné" en question », *Communications*, 2009, 84, p. 137-149.
- « "Mon cerveau est comme dans un crâne de verre" : Émile Zola sujet d'Édouard Toulouse », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 20/21, 2000 (<http://rh19.revues.org/215>).

Castex Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* [1951], Paris, José Corti, 1968.

Chamayou Grégoire, « La querelle des têtes tranchées : Les médecins, la guillotine et l'anatomie de la conscience au lendemain de la Terreur », *Revue d'histoire des sciences*, Armand Colin, 2008/2, tome 61, p. 333-365.

Chéroux Clément, « La dialectique des spectres. La photographie spirite entre récréation et conviction », *Le Troisième œil. La Photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

Clermont Philippe, *Darwinisme et littérature de science-fiction*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Courtine Jean-Jacques, « Le miroir de l'âme », in Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G., *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005, t. 1, p. 303-309.

Dagognet François, *Faces, surfaces, Interfaces*, Paris, Vrin, 1982.

Darmon Pierre, *La Malle à Gouffé. Le guet-apens de la Madeleine*, Paris, Denoël, 1988.
- *Médecins et assassins à la Belle-Époque*, Paris, Seuil, 1989.

Dupeyron-Lafay Françoise, *Détours et hybridation dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2005.

Edelman Nicole, *Histoire de la voyance et du paranormal, du XVIII^e à nos jours*, Paris, Seuil, 2006.

- « Force psychique : fictions et psychologie », in Cabanès J.-L., Carroy J., Edelman N., *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, 38, 2007, p. 79-97.

- « Charles Richet, le Nobel qui voulait comprendre le paranormal », *La Revue du praticien*, 31 mars 2007, vol. 57.

Fierobe Claude, *De Melmoth à Dracula, la littérature fantastique irlandaise au XIX^e siècle*, Rennes, Terre de Brume, coll. « Terres fantastiques », 2000.

Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

- *Naissance de la clinique* [1963], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2003.

- *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

- *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 2001.

Gaillemin Jean-Louis, *Egon Schiele, Narcisse écorché*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2005.

Grojnowski Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strinberg », *Romantisme*, n° 105, 1999-3.

James Tony, *Vies secondes* [1995], Paris, Gallimard, coll. « Connaissances de l'inconscient », 1997.

Janssen Sandra, « L'inquiétante étrangeté de la physiologie nerveuse. Parasitisme mental, illusionnisme et fantastique chez Maupassant », in Cabanès J.-L., Philippot D., Tortonesi P., *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 195-212.

Jouanny Sylvie, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002.

Kalifa Dominique, *L'Encre et le sang*, Paris, Fayard, 1995.

Larson Barbara, « La génération symboliste et la révolution darwinienne », in Clair J., *L'Âme au corps, arts et sciences*, Paris, Gallimard-Electa, 1994, p. 322-343.

Le Guennec Jean, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003.

Lysøe Éric, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1999.

- *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Lyon-Caen Judith, « La littérature romantique et le crime à la fin du XIX^e siècle », in Cabanès J.-L., Carroy J., Edelman N., *Psychologies fin de siècle*, Nanterre, RITM, n° 38, 2007.

Madlener Elisabeth, « L'exploration physiognomonique de l'âme », in Clair J., *L'Âme au corps, arts et sciences*, Paris, Gallimard-Electa, 1994, p. 224-237.

Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

Mandressi Rafael, *Le Regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2003.

Marquer Bertrand, *Les Romans de la Salpêtrière. Réceptions d'une scénographie clinique : Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et Critique Littéraire », 2008.

- « Charcot et Rubens : l'art de la clinique », in Tortonese P., *Image et pathologie au XIX^e siècle, Cahiers de littérature française*, VI, Bergamo University Press – L'Harmattan, 2008, p. 93-113.

- « La figure de l'"halluciné raisonnant" entre science et littérature (Nodier, Gautier, Maupassant) », in Alexandre-Bergues P., Guérin J., *Savoirs et savants dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 239-253.

- « *Homo duplex* et décapitation », in Jean-Louis Cabanès J.-L., Philippot D., Tortonese P., *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 145-159.

Marquer Bertrand, *Cesare Lombroso et la vérité des corps*, Publi@rum (<http://www.publiforum.farum.it/>), n°1, 2005.

Meyer-Bolzinger Dominique, *La Méthode de Sherlock Holmes, de la clinique à la critique*, Paris, Campagne Première, 2012.

Merello Ida, *Esoterismo e letteratura fin de siècle, La sezione letteraria della rivista « L'Initiation »*, Fasano di Brindisi, Schena, coll. « Biblioteca della ricerca », n° 81, 1997.

Milner Max, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1982.

Milner Max, Pichois Claude, *Histoire de la littérature française*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.

Noiray Jacques, « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 143-158.

Palacio Jean de (dir.), *Nosographie et décadence, Romantisme*, 1996, n°94.

Pierrot Jean, *L'Imaginaire décadent. 1880-1900*, Paris, P.U.F., 1977.

Plas Régine, *Naissance d'une science humaine : la psychologie. Les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2000.

Pogliano Claudio, « Entre forme et fonction : une nouvelle science de l'homme », in Clair J., *L'Âme au corps, arts et sciences*, Paris, Gallimard-Electa, 1994, p. 238-265.

Ponnau Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1997.

Praz Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [*La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, 1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.

Prince Nathalie, *Les Célibataires du fantastique. Essais sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002.

- *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008.

- « Gaston Danville », in Ducrey G., Védrine H., *Décadents méconnus, Cahiers de Littérature française*, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, L'Harmattan, 2009.

Renneville Marc, *La Médecine du crime. Essai sur l'émergence d'un regard médical sur la criminalité en France (1785-1885)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 1999, 2 volumes.

- *Le Langage des crânes. Une histoire de la phrénologie*, Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 2000.

Rigoli Juan, « L'aliénisme, entre science et récit (de Pinel à Balzac) », *Littérature*, n°109, 1998, p. 3-19.

- *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

Sangsue Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2011.

Sempère Emmanuelle, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

Stead Evanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

Stiker Henri-Jacques, « Nouvelle perception du corps infirme », in Corbin A., Courtine J.-J., Vigarello G., *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005, t. 2, p. 279-298.

Thélot Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2003.

Thorel-Cailleteau Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1994.

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Vax Louis, *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1964.

INDEX

- ABAUR *Voir* BEAUNIS, Henri-Étienne
 ARASSE, Daniel, 83, 93
 ARON, Jean-Paul, 60
 AZAM, Eugène, 20
 BAILLARGER, Jules, 37, 41, 47, 97, 98
 BALL, Benjamin, 51
 BALZAC, Honoré de, 4, 6, 10, 17, 66, 80, 104
 BARAGNON, Louis-Numa, 94
 BARRAS, Vincent, 84
 BAUDELAIRE, Charles, 27, 30, 42, 49, 70, 91
 BEAUNIS, Henri-Étienne, 31, 35
 BERNARD, Claude, 35, 83, 85
 BERNHEIM, Hippolyte, 43, 44, 50, 76
 BICHAT, Xavier, 35, 84
 BINET, Alfred, 89
 BLAKE, William, 69, 70
 BOMPARD, Gabrielle (affaire Gouffé), 44
 BOURGET, Paul, 50, 78, 105
 BOZZETTO, Roger, 102
 BROUSSAIS, François, 18, 37, 70, 71, 79, 97, 98
 CABANES, Jean-Louis, 4, 12, 15, 17, 36, 45, 50, 54, 103
 CABANIS, Pierre-Jean-Georges, 83
 CAILLOIS, Roger, 4
 CAIOZZO, Anna, 27
 CANGUILHEM, Georges, 18, 27
 CAROL, Anne, 31, 46, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 93, 95, 99
 CARROY, Jacqueline, 12, 20, 42, 43, 50, 62, 74, 90, 98
 CASTEX, Pierre-Georges, 11
 CHAMBIGE, Henri (affaire Chambige), 44, 50
 CHARCOT, Jean-Martin, 4, 10, 11, 12, 18, 22, 27, 43, 56
 CHARPENTIER, Armand, 17, 33, 34
 CLAIR, Jean, 69, 98
 CLARETIE, Jules, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 42, 43, 49, 54, 62, 64, 68, 79, 98
 COURTINE, Jean-Jacques, 70
 CROOKES, William, 11, 65, 66
 DAGOGNET, François, 80
 DANVILLE, Gaston, 6, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 75, 89, 90, 91
 DARMON, Pierre, 28, 29, 44, 89
 DARWIN, Charles Darwinisme, 28, 69, 70, 101
 DAUDET, Léon, 94
 DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, 27, 28
 D'ESTOC, Pol, 89, 94
 D'HARRANS, Carolus, 93, 94
 DIGUET, Charles, 17, 31
 DISDERI, André, 93
 DUJARDIN, Edouard, 47, 48, 54, 55, 56
 DUMAS, Alexandre, 31, 85
 DURAND (DE GROS), Joseph-Pierre, 10, 42
 EDELMAN, Nicole, 12, 50, 62
 EPHEYRE, Charles *Voir* : RICHET, Charles
 ESQUIROL, Etienne, 37, 55, 71, 90, 104
 FENAYROU, Gabrielle (affaire Fenayrou), 44
 FIEROBE, Claude, 100
 FLAUBERT, Gustave, 4, 46, 69, 71
 FOUCAULT, Michel, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 26, 37, 40, 44, 47, 63, 73, 84, 99, 104
 FRANCE, Anatole, 5
 FREUD, Sigmund, 23, 25, 101
 FROLLO, Jean, 31 *Gall, Franz Joseph*, 70, 71
 GAUTIER, Théophile, 16, 31, 35, 66, 90
 GILLES DE LA TOURETTE, Georges, 22
 GONCOURT, Edmond de, 4, 14, 15, 36, 55
 GOYA, Francisco, 69
 GROJNOWSKI, Daniel, 11
 HAECKEL, Ernst, 5

HARTMANN, Eduard von, 5
 HELEM, Charles, 89, 94
 HELLO, Ernest, 5
 HENNEQUIN, Emile, 71
 HERVIEU, Paul, 51, 73
 HOFFMANN, Ernst, Theodor,
 Amadeus, 5, 7, 42, 94, 103
 HUXLEY, Thomas, 28
 HUYSMANS, Joris-Karl, 69, 88,
 100
 JAMES, Tony, 53, 58, 90
 JANSSEN, Sandra, 45, 59
 KALIFA, Dominique, 50, 67
 KEMPF, Roger, 60
 KRAFFT-EBING, Richard von, 23
 LABORDE, Vincent, 83, 84, 86,
 89, 93, 95
 LACENAIRE, 28, 50, 85, 89
 LAURENT, Emile, 44, 50, 76
 LAVATER, Johann Kaspar, 70, 73
 LE GUENNEC, Jean, 23, 24, 28,
 30, 101, 104
 LERMINA, Jules, 5, 8, 17, 21, 22,
 29, 30, 35, 37, 65, 66, 68, 69, 72,
 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83
 LIÉGEOIS, Jules, 43
 LOMBROSO, Cesare, 28, 29, 66,
 70
 LORDE, André de, 81, 89
 Lorrain, Jean, 6, 17, 23, 26, 93, 99,
 102, 103
 LORRAIN, Jean, 6, 16, 17
 LYON-CAEN, Judith, 50
 LYSØE, Eric, 42, 50, 62, 79
 MACHEN, Arthur, 39, 41, 63
 MAETERLINCK, Maurice, 41
 MALRIEU, Joël, 62
 MANDRESSI, Rafael, 97
 MARICOURT, René de, 17, 45, 46
 MARQUER, Bertrand, 10, 12, 18,
 42, 70, 88, 90
 MAUCLAIR, Camille, 42, 69, 70,
 71, 100
 MAUDSLEY, Henry, 21, 22, 97
 MAUPASSANT, Guy de, 5, 6, 9,
 11, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 25, 31,
 33, 37, 45, 46, 47, 54, 55, 57, 58,
 59, 60, 61, 66, 90
 MAURY, Charles, 9, 54, 90
 MENDES, Catulle, 61
 MERELLO, Ida, 68, 70
 MÉRIMÉE, Prosper, 28
 MILNER, Max, 4, 7, 8
 MOREAU DE TOURS, Jacques-
 Joseph, 9, 10, 53, 57, 58, 66, 104
 MOREL, Bénédict Auguste, 21, 28
 NAU, John-Antoine, 55, 56
 NIZET, Henri, 35, 43, 45, 49
 NODIER, Charles, 6, 8, 10, 11, 16,
 90
 NOIRAY, Jacques, 87, 92, 93
 PICARD, Edmond, 3, 5, 6, 9, 24,
 42, 43, 100
 PICHOS, Claude, 4
 PIERROT, Jean, 62
 PINEL, Philippe, 21, 27, 104
 PLAS, Régine, 30, 42
 POE, Edgar Allan, 5, 6, 9, 27, 29,
 30, 31, 32, 33, 34, 42, 49, 50, 54,
 56, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
 73, 75, 77, 78, 79, 81, 94, 95, 99,
 100
 PONNAU, Gwenhaël, 9, 10, 18, 28,
 30, 54, 80, 99, 100, 103
 PRINCE, Nathalie, 3, 6, 21, 22, 29,
 47, 103
 REDON, Odilon, 69, 70
 RENARD, Maurice, 34, 42, 43, 45,
 100
 RENNEVILLE, Marc, 28, 29, 70
 RIBOT, Théodule, 16, 41, 45, 56,
 57
 RICHEPIN, Jean, 17, 80, 81, 82
 RICHET, Charles, 50, 62, 98
 RIGOLI, Juan, 10, 19, 70, 71, 73,
 74, 80, 104
 RODENBACH, Georges, 17, 45,
 48, 49
 SAINTE-BEUVE, Charles-
 Augustin, 4
 SANGSUE, Daniel, 83, 85
 SCHIELE, Egon, 81
 SCHWOB, Marcel, 20, 21
 SÉGLAS, Jules, 57
 SEMPÈRE, Emmanuelle, 104
 SIGHELE, Scipio, 50

STEAD, Evanhélia, 27, 30, 102
STEVENSON, Robert Louis, 28
STIKER, Henri-Jacques, 27
STOKER, Bram, 45, 100
TAINÉ, Hippolyte, 29, 41, 45, 53,
57, 67, 76
THÉLOT, Jérôme, 93
THOREL-CAILLETEAU, Sylvie,
15, 91
TODOROV, Tzvetan, 4, 19
TOURGUENIEV, Ivan, 5, 9, 25
TRÉLAT, Ulysse, 57
TRÉZENIK, Léo, 16, 51, 53, 57,
59, 60, 75, 76
TROPPMANN, Jean-Baptiste
(affaire Troppmann), 44, 50, 76
VAX, Louis, 6, 11, 19, 20, 23, 24,
49, 97, 101, 103, 104
VILLIERS DE L'ISLE ADAM,
Auguste de, 11, 33, 43, 84, 85,
86, 87, 88, 91, 92, 93, 94
VULPIAN, Alfred, 83
WELLS, Herbert George, 28, 29, 95
WYZEWA, Teodor de, 47
ZOLA, Émile, 4, 11, 33, 37, 48, 49,
57, 74

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : FANTASTIQUE ET OPTIQUE CLINIQUE.....	5
LE « FANTASTIQUE DANS L'ÉTUDE DU VRAI » : CAS CLINIQUES ET MERVEILLE PATHOLOGIQUE	15
Fantastique et « musée pathologique vivant ».....	18
Clinique et Merveille : physiologies monstrueuses.....	29
« LAND TO LET » : LA CLINIQUE DE L'ESPRIT.....	40
Pouvoirs de la suggestion : le « fantastique d'essence psychique »	44
Se regarder penser : la figure de l'« halluciné raisonnant ».....	55
LE « DÉMON DE L'EXAMEN » : ANATOMIES DE L'ÂME.....	66
Métoposcopies fantastiques : clinique et phrénologie.....	71
« Tenir sous ses doigts un cerveau pensant » : folies cliniques	82
CONCLUSION : « SE NON È VERO, È BEN TROVATO » :	
FANTASTIQUE ET CLINIQUE DE LA SENSATION	98
BIBLIOGRAPHIE	108
INDEX	117
TABLE DES MATIÈRES	120