



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** La prose neofantastique d'expression française aux XXe et XXIe siècles

**Author:** Katarzyna Gadomska

**Citation style:** Gadomska Katarzyna. (2012). La prose neofantastique d'expression française aux XXe et XXIe siècles. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Katarzyna Gadomska



La prose néofantastique  
d'expression française  
aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2012





**La prose néofantastique  
d'expression française  
aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles**

*À mon mari*



NR 2956

Katarzyna Gadomska

# La prose néofantastique d'expression française aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2012

Redaktor serii : Historia Literatur Obcych  
Magdalena Wandzioch

Recenzent  
Barbara Sosień

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej :

Śląska Biblioteka Cyfrowa  
[www.sbc.org.pl](http://www.sbc.org.pl)

# Sommaire

Introduction . . . . .	7
1. Champ mimétique . . . . .	21
1.1. L'espace . . . . .	21
1.2. Le temps . . . . .	38
1.3. Le personnage . . . . .	50
2. Champ thématique (phénomène néofantastique) . . . . .	66
2.1. La femme . . . . .	70
2.2. Le fantôme . . . . .	87
2.3. Le vampire . . . . .	102
2.4. Le criminel, le psychopathe, le tueur en série . . . . .	115
2.5. Le double . . . . .	134
2.6. Les objets anxiogènes . . . . .	155
3. Champ des valeurs (champ sémantique, affectif et esthétique) . . . . .	165
4. Champ formel . . . . .	191
4.1. Le paratexte : le titre, la préface . . . . .	191
4.2. L'incipit, l'excipit . . . . .	196
4.3. Le schéma narratif . . . . .	201
4.4. La narration . . . . .	207
4.5. Les techniques (néo)fantastiques d'écriture . . . . .	224
Conclusion . . . . .	239
Annexe I : Les légendes urbaines . . . . .	244
Annexe II : Les notices biographiques . . . . .	248

Bibliographie des ouvrages cités . . . . .	263
Textes analysés . . . . .	263
Études critiques . . . . .	267
Index des noms de personnes . . . . .	275
Streszczenie . . . . .	283
Summary . . . . .	285

## Introduction

En entreprenant l'étude de la prose néofantastique<sup>1</sup> de langue française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, nous voudrions tout d'abord expliquer les critères qui ont motivé notre choix. Il est vrai que le vaste domaine du fantastique francophone semble bien étudié par les critiques. Pourtant, l'analyse du contenu des ouvrages théoriques consacrés au fantastique permet de remarquer qu'il est possible de distinguer trois groupes des textes critiques.

Le premier groupe est formé des études sur l'histoire du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, dont celle de Pierre-Georges CASTEX *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951).

Les ouvrages traitant d'un problème spécifique à l'intérieur du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle créent le second groupe de textes théoriques. Citons, à titre d'exemple, l'étude de Magdalena WANDZIOCH *Nouvelles fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle : jeu avec la peur* (2001) ou bien l'ouvrage de Camille DUMOULIÉ *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques* (1995).

Le troisième groupe, le plus vaste d'ailleurs, englobe des textes concernant la poétique du fantastique, le plus souvent du XIX<sup>e</sup> siècle, plus rarement du XX<sup>e</sup> siècle. Les études critiques déjà canoniques pour la théorie du fantastique s'inscrivent dans ce groupe : ne citons que les textes les plus fameux comme *La séduction de l'étrange* de Louis VAX (1965), *Au cœur du fantastique* de Roger CAILLOIS (1965), *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan TODOROV (1970). À côté de ces ouvrages de référence classiques, parus dans les années soixante et soixante-dix<sup>2</sup>, il est pos-

---

<sup>1</sup> Nous signalons également qu'il est possible de trouver une autre graphie du terme « néofantastique », à savoir : « néo fantastique » et « néo-fantastique » sont également admis par la critique littéraire. Cf. L. MORIN (1996), J.-P. ANDREVON (1980), J. FINNÉ (1980), J. GOIMARD (2003), T. STEINMETZ (2010).

<sup>2</sup> Nous citons fréquemment dans notre étude les textes critiques de L. VAX (1965, 1970, 1979), R. CAILLOIS (1958, 1965), T. TODOROV (1970), P.-G. CASTEX (1951), D. SCARBOROUGH (1917), P. PENZOLDT (1952), D.L. SAYERS (1928), bien que leurs ouvrages théoriques ne soient pas nouveaux. Il est impossible pourtant de parler du fantastique et de ne pas renvoyer aux critiques les plus reconnus

sible d'y retrouver des textes publiés plus récemment, tels *La littérature fantastique* de Denis MELLIER (2000), *Le fantastique* de Valérie TRITTER (2001), *Le fantastique* de Gilbert MILLET et Denis LABBÉ (2005), *Le surnaturel. Poétique et écriture* de Christian CHELEBOURG (2006) ou bien *Le fantastique* de Nathalie PRINCE (2008).

Ce qui frappe, c'est le fait que le plus souvent les critiques s'intéressent au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle en négligeant le genre en question aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : il n'existe, à notre connaissance, aucune étude consacrée uniquement au fantastique contemporain de langue française. Même si les textes fantastiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles sont mentionnés dans certains ouvrages critiques, les auteurs le font à l'occasion de l'analyse du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, sa déclinaison contemporaine étant traitée comme un genre mineur. Qui plus est, les critiques évoquent plus volontiers les auteurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, souvent plus liés avec le *mainstream*<sup>3</sup> littéraire qu'avec le fantastique, comme André Pieyre de Mandiargues, Guillaume Apollinaire, Boris Vian, tandis que les écrivains de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, typiquement fantastiques, tels Jean-Pierre Andrevon ou Jean-Pierre Bours, sont très souvent passés sous silence.

Il faut aussi souligner que certains critiques, peu nombreux d'ailleurs, ressentent le besoin de distinguer le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle du fantastique contemporain, celui du XX<sup>e</sup> siècle et postérieur. C'est pourquoi, en parlant du fantastique moderne<sup>4</sup> ils utilisent le terme « néofantastique » ou bien le « nouveau fantastique<sup>5</sup> ».

C'est, entre autres, Jean-Pierre ANDREVON, écrivain et critique, qui, dans la préface<sup>6</sup> de l'anthologie *L'oreille contre les murs* (1980) utilise tout à fait consciemment l'appellation de nouveau fantastique :

Plus d'âme, plus de futur. Qu'est-ce qui nous reste ? [...] Mais on a un présent, riche en strates d'horreurs obscures à explorer. D'où l'émergence d'un nouveau fantastique, qui n'est que le rejeton de notre désespoir (somme de nos peurs et de nos incertitudes), le reflet d'une sensibilité-panique au travail dans nos petites cellules grises.

1980 : 9

---

du genre, dont les constatations d'ailleurs gardent toujours leur pertinence. Il serait difficile de trouver une étude récente du fantastique qui ne se réfère pas aux théories des chercheurs mentionnés ci-dessus. Cependant, nous évoquons également des travaux publiés après l'an 2000.

<sup>3</sup> Nous signalons l'usage synonymique, dans le présent travail, du terme anglais *mainstream*, généralement admis par la critique internationale, et de son équivalent français « courant principal ».

<sup>4</sup> Nous tenons à préciser que dorénavant nous utiliserons dans notre étude le terme « néofantastique » et le « nouveau fantastique » comme synonymes se référant au courant fantastique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et les notions « fantastique classique », « traditionnel », « canonique » comme synonymes désignant le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> Il est difficile aujourd'hui de déterminer qui, le premier, a utilisé ces termes synonymiques.

<sup>6</sup> Nous en parlons plus dans la quatrième partie de notre étude intitulée *Champ formel*.

Plus loin, en parlant des maîtres du genre en question<sup>7</sup>, ANDREVON explique qu'il utilise le terme de nouveau fantastique « pour bien marquer nos distances avec l'autre, l'ancien » (1980 : 9).

Jacques GOIMARD, critique avisé du genre, en parlant du fantastique du XX<sup>e</sup> siècle, remarque également que le monde change et que « la peur elle-même ne peut plus s'épanouir qu'à condition de changer d'objet » (2003 : 91). Il faut donc chercher d'autres moyens d'expression afin d'effrayer la « société trop prévenue contre ses [du fantastique – K.G.] sortilèges » (2003 : 90). Le « nouveau fantastique » (2003 : 91) répond, d'après le critique en question, aux nouveaux besoins des lecteurs.

Nathalie PRINCE semble souscrire à l'opinion de Goimard citée ci-dessus, en constatant : « Les objets de terreur du XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas les objets de terreur du XIX<sup>e</sup> siècle » (2008 : 38).

Le terme du nouveau fantastique apparaît aussi dans le titre de l'ouvrage théorique *Un nouveau fantastique* de Jean-Baptiste BARONIAN (1977). Pourtant, la conception du fantastique qu'il livre dans le texte évoqué est, selon nous, assez conventionnelle et ressemble trop au fantastique traditionnel par ses deux traits reconnus par BARONIAN comme essentiels, à savoir le facteur qui provoque la déroute du réel ainsi que celui qui suggère l'ambiguïté. Tout de même ces deux facteurs apparaissent dans les définitions les plus connues du fantastique traditionnel<sup>8</sup>, ils ne peuvent donc servir de traits permettant la distinction entre le fantastique et le nouveau fantastique.

Nous ne sommes pas non plus d'accord avec Jacques FINNÉ qui dans *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle* exclut de son champ d'étude le néofantastique sous prétexte que le genre en question, à la différence du fantastique traditionnel, poursuivrait des visées didactiques :

La véritable opposition entre fantastique et néofantastique doit résulter de l'intention de l'auteur. Veut-il jouer ? Il appartient au fantastique canonique. Veut-il faire comprendre quelque chose, il entre dans le néofantastique.

1980 : 16

Nous sommes d'avis qu'une portée didactique est absente de la plupart des textes fantastiques et néofantastiques : les textes (néo)fantastiques<sup>9</sup> ne sont pas généralement destinés à apprendre quoique ce soit au lecteur. Tout au contraire, fréquemment la vision du monde et de l'homme ainsi que la philosophie qu'ils véhiculent sont profondément marquées par le mal et le laid<sup>10</sup>. En ce qui concerne l'aspect ludique, le fantastique et le néofantastique se présentent tous les deux comme une

---

<sup>7</sup> Nous y reviendrons plus loin.

<sup>8</sup> Nous les citons dans la partie introductive un peu plus loin.

<sup>9</sup> Si une constatation est valable aussi bien pour le fantastique que pour le nouveau fantastique, nous utilisons l'abréviation suivante : « (néo)fantastique ».

<sup>10</sup> Nous en reparlons dans la troisième partie du présent travail.

sorte de jeu avec la peur (cf. WANDZIOCH, 2001). Qui plus est, le néofantastique joue également, au niveau du contenu et de la forme, avec certains clichés du fantastique traditionnel (cf. GADOMSKA, 2009).

Lise MORIN dans son ouvrage *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité* éprouve également le besoin de faire une distinction entre le fantastique canonique et le néofantastique : « Si la date d'émergence souffre la discussion, du moins est-il certain que le néofantastique a fait son apparition bien après le fantastique canonique » (1996 : 75). Elle attribue au nouveau fantastique des caractéristiques suivantes : « Sa facture, plus libre et désinvolte, [...] En regard du fantastique canonique, le néofantastique apparaît comme le registre de la détente ou de l'atténuation » (1996 : 75). Selon MORIN, le néofantastique fait souvent « dramatiser le quotidien et banaliser le fantastique » (1996 : 76). L'humour et le néofantastique « font bon ménage » (1996 : 76). MORIN conclut que « le néofantastique offre une image inversée du fantastique canonique » (1996 : 77). Nous souscrivons à ces constatations ; pourtant, il nous semble qu'elles sont un peu réductrices et se réfèrent seulement à une catégorie de textes néofantastiques, sans rendre compte de la complexité du genre en question englobant des ouvrages très différenciés.

En prenant en considération l'état actuel des recherches, c'est-à-dire une résonance insuffisante de la problématique néofantastique dans les études critiques et vu les opinions, parfois assez divergentes, des théoriciens cités plus haut, nous nous proposons comme but du présent travail d'examiner la poétique du nouveau fantastique. Nous voudrions, entre autres, montrer l'évolution du genre en question par rapport au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, en signaler aussi bien les parallèles que les différences, mettre en valeur les modifications que subit le néofantastique afin de répondre aux exigences de lecteurs modernes, enfin, évoquer des tendances tout à fait nouvelles visibles dans le nouveau fantastique.

Pour ce faire, nous voudrions répartir la présente étude de la façon suivante : outre les critères de choix du thème et le dessein que poursuit notre travail, la partie introductive exposera quelques précisions terminologiques et proposera une périodisation du nouveau fantastique. Dans la première partie consacrée à l'illusion mimétique, nous parlerons des trois indispensables composantes de chaque univers textuel, à savoir de l'espace, du temps et du personnage. La seconde partie, la plus ample car traitant le problème crucial du genre<sup>11</sup>, sera destinée à la présentation des motifs, ceux plus traditionnels et ceux tout à fait nouveaux, qui apparaissent dans le néofantastique. La troisième partie montrera les valeurs, la vision du monde, la philosophie véhiculées par le nouveau fantastique ainsi que l'esthétique particulière sur laquelle s'appuie le genre en question. La dernière partie concerne la forme des textes néofantastiques : nous analyserons leur aspect paratextuel, leur schéma narratif, la narration elle-même, enfin les procédés et les techniques d'écriture propres

---

<sup>11</sup> Les dimensions des parties sont variables et dépendent de l'importance du problème abordé.

au nouveau fantastique. Dans la conclusion, nous nous concentrerons sur les traits génériques du nouveau fantastique. Nous nous demanderons également si le néofantastique se distingue plus par une rupture ou bien par une continuation de la tradition fantastique et si le genre en question modifie, ou non, la définition du fantastique. La bibliographie des textes analysés et des ouvrages critiques de référence ainsi que les annexes (la première englobant les versions des légendes urbaines *in extenso* et la seconde présentant les écrivains et leurs œuvres néofantastiques) sont jointes à la fin de notre étude.

Nous nous rendons parfaitement compte de ce qu'une telle répartition des chapitres est un choix tout à fait arbitraire et qu'il est toujours possible de proposer une solution différente. Il nous semble pourtant que chaque partie de la présente étude touche une problématique importante qu'on ne peut passer sous silence en parlant d'un genre littéraire. Bornée par le cadre restreint de notre travail, nous ne pouvons pas prétendre à l'exhaustivité, à une description complète du genre analysé. C'est pourquoi, régi plutôt par le représentatif, notre travail n'est qu'une tentative de signalement de quelques problèmes importants choisis dans le domaine de la poétique du genre néofantastique.

Nous sommes également consciente qu'un tel projet constitue une tentative périlleuse vu l'ampleur de la matière textuelle, le néofantastique englobant la production fantastique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, les formes courtes aussi bien que le roman. Comme ce serait un effort infructueux de vouloir tout analyser et tout décrire, notre corpus textuel est aussi arbitraire : nous avons fait des choix personnels, subjectifs, contestables peut-être, tout en sachant qu'à chaque titre, qu'à chaque auteur, on peut en opposer une quantité d'autres. Nous nous appuyons sur des textes qui nous semblent les plus représentatifs des tendances qu'ils reflètent. La situation du nouveau fantastique est bien différente du fantastique – courant créé par les plus grands écrivains européens et américains du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le cas du néofantastique, il est impossible de choisir comme critère la gloire, la grandeur d'un auteur jouissant d'une unanime reconnaissance littéraire. C'est pourquoi nous parlerons des écrivains peut-être secondaires pour l'histoire de la littérature en général, mais importants pour l'essor du nouveau fantastique et, par-là, pour notre propos<sup>12</sup>. Nous tenons également à préciser que certains noms, tels ceux de Jean-Pierre Bours, Jean-Pierre Andrevon, Alain Dorémieux, apparaîtront plus fréquemment au cours de cette étude, non seulement en raison de leur fécondité littéraire, les écrivains en question étant auteurs de plusieurs récits et romans néofantastiques, mais avant tout parce que leurs ouvrages sont parmi les plus riches en interprétations et significations. De même, certains textes (comme par exemple *Celui qui pourrissait*, *La mort du juste*, *L'histoire d'A*, *Marie l'Égyptienne*, *Le peuple nu*, *Aujourd'hui l'abîme*

---

<sup>12</sup> Comme, dans la majorité des cas, il s'agit d'écrivains peu connus, nous avons ajouté, à la fin de notre étude, une annexe qui présente, de manière plus détaillée, les écrivains et leurs ouvrages néofantastiques.

de Bours, *La rumeur programmée* de Bastid, *L'enfant solitaire*, *La veuve*, *Le cimetière de Rocheberne* d'Andrevon, *Le retour* de Barlow) que nous jugeons les plus intéressants, reviennent d'un chapitre à l'autre, mais, il faut le souligner, ils sont analysés dans différents contextes interprétatifs.

Nous sommes consciente de la possibilité de nous reprocher notre corpus textuel mixte qui englobe à la fois des nouvelles et des romans. Cependant, il semble que nous borner uniquement à l'analyse du récit serait une erreur. Il paraît intéressant de comparer les deux formes, courte et longue, du nouveau fantastique et de savoir laquelle s'inscrit davantage, au niveau du contenu et au plan formel, dans la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, laquelle rejette cette tradition et propose des solutions nouvelles. Rappelons que le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle choisit comme moyen d'expression privilégié le récit. Il existe quelques romans<sup>13</sup> qui peuvent, à la rigueur, passer pour fantastiques, toutefois les avis des critiques sont partagés à ce propos. De plus, même si on admet que les romans en question sont fantastiques, ils demeurent en marge du courant fantastique dominé quantitativement par la nouvelle. La situation des romans néofantastiques est un peu différente. Quoique le nouveau fantastique préfère également le récit au roman, les exemples de ce dernier sont sans aucun doute plus nombreux aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles qu'au XIX<sup>e</sup> siècle : nous retrouvons non seulement des romans néofantastiques séparés, comme ceux de Pierre Pelot ou de Jean-Pierre Andrevon, mais aussi tous les cycles romanesques, telle la trilogie *Les Frankenstein* de Jean-Claude Carrière. Cette plus grande résonance que trouve le roman aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, peut s'expliquer, à notre avis, par l'appartenance du nouveau fantastique à la culture populaire, de masse, procédant volontairement par le roman et par la production cyclique. En prenant en considération la situation du roman néofantastique, nous sommes d'avis qu'on ne peut pas le passer complètement sous silence : nous donnerons plus de place dans nos réflexions à la forme brève, pourtant nous parlerons aussi du roman.

Les textes qui forment le corpus textuel de la présente étude sont écrits en français. Cela ne veut pas dire qu'ils émanent uniquement de France : nous analyserons également des ouvrages belges et québécois. Cette diversification du corpus textuel découle de notre conviction que le pays où est écrit un texte néofantastique n'est pas un facteur essentiel pour l'analyse ; la plus importante est l'appartenance d'un ouvrage au domaine, vaste et complexe, du nouveau fantastique. Prenons comme exemple le cas intéressant du Québec dont la littérature devient parfois le terrain de la lutte pour l'indépendance, le moyen d'expression des idées nationalistes et séparatistes. Ce phénomène particulier est absent du nouveau fantastique québécois qui s'inscrit dans les tendances générales du néofantastique :

[...] le récit fantastique au Québec, à l'époque contemporaine, évite le danger d'enfermement dans les problèmes régionaux. [...] Par le biais du fantastique, la

---

<sup>13</sup> Cf. Victor Hugo *Han d'Islande* (1823), Erckmann-Chatrion *Hugues-le-Loup* (1859).

littérature québécoise contemporaine met en jeu la problématique identitaire liée, non plus à une question de langue et de territoire, mais à une profonde interrogation sur l'individu en tant que tel.

PUCCINI, 1998 : 285

C'est pourquoi il nous semble non seulement possible mais, en outre, plus intéressant d'introduire dans le corpus des textes analysés, à côté des ouvrages français, d'autres productions néofantastiques d'expression française, c'est-à-dire des textes belges et québécois.

Dans cette partie préliminaire de notre étude, il nous semble encore nécessaire de faire quelques précisions terminologiques de ses termes plus importants.

Il faut souligner qu'en elle-même la définition du fantastique classique, qui est le terme de référence, pose déjà plusieurs problèmes aux critiques, spécialistes du domaine en question. Sans faire un échafaudage de toutes les définitions proposées du genre, nous rappelons celles de théoriciens les plus reconnus du fantastique.

Louis VAX (1965 ; 1970 ; 1979) envisage le fantastique sur le plan subjectif. D'après lui, chaque ouvrage fantastique en modifie la définition. Il y a autant de conceptions personnelles du fantastique que d'œuvres fantastiques, le fantastique n'existant que dans les œuvres. L'examen des textes amène, selon Vax, à formuler des propositions particulières et souvent contradictoires tandis que les théoriciens du fantastique essaient de trouver les formules cohérentes et universelles. C'est pourquoi, il est impossible d'opérer la synthèse du genre, il faut plutôt se borner à choisir certains de ses aspects. Sans l'appeler une définition, VAX caractérise le fantastique de la façon suivante : « Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (1965 : 23).

D'autres critiques se hasardent à définir le fantastique. Par exemple Pierre-Georges CASTEX, dans une étude historique consacrée aux plus célèbres écrivains fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle, admet la définition suivante du fantastique :

Il [le fantastique – K.G.] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans les cadres de la vie réelle. Il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs.

1951 : 8

Une approche voisine propose Roger CAILLOIS pour qui le fantastique « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel » (1965 : 61). Il ajoute plus tard que « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (1985, T. 7 : 775).

Ces trois visions du fantastique possèdent des points communs : tous les trois critiques parlent d'une « intrusion », « rupture », « irruption » « soudaine », « bru-

tale », « inexplicable », de « mystère » dans la réalité quotidienne. Castex souligne encore que cette « intrusion » peut être le fruit de la folie.

À ces caractéristiques du fantastique reconnues par les critiques avisés du genre, nous voudrions ajouter encore l'opinion de Tzvetan TODOROV qui aborde le fantastique sous un angle différent : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (1970 : 29). À côté des éléments déjà présents chez les autres théoriciens, c'est-à-dire l'intervention du surnaturel dans le réel, apparaît dans la proposition de Todorov un facteur nouveau lié à une attitude particulière du personnage confronté à un événement incompatible avec les lois gouvernant la réalité. Le protagoniste hésite entre une interprétation rationnelle et celle surnaturelle de son aventure, le fantastique ne durant que le temps de cette hésitation. La réduction du fantastique à l'hésitation éveille plusieurs avis critiques de la part des autres chercheurs (MILLET, LABBÉ, 2005 : 8). Ils reprochent, entre autres, à Todorov d'exclure de cette façon du fantastique tous les textes qui ont par exemple une seule interprétation surnaturelle des faits et qui ne s'appuient donc pas sur l'hésitation. Malgré les controverses qu'elle suscite, la définition du fantastique proposée par Tzvetan Todorov s'inscrit dans un certain canon théorique du fantastique et il est difficile de trouver un ouvrage critique du genre en question qui ne renvoie à cette opinion, soit pour l'approuver, soit pour la blâmer.

En prenant en considération les avis des spécialistes cités ci-dessus, le fantastique se révèle comme une intervention soudaine, surprenante d'un phénomène en apparence surnaturel dans un cadre réel. Le personnage, qui vit cette aventure, balance entre son interprétation conforme aux lois universelles, permanentes, régissant la réalité, y compris une interprétation clinique, et une acceptation du surnaturel pur ébranlant toutes les certitudes, jugées, avant l'aventure fantastique, inébranlables. Un des objectifs de notre étude est de vérifier si le nouveau fantastique peut être défini de même façon que le fantastique traditionnel et s'il existe des modifications que le néofantastique apporte à cette définition.

Dans un souci de plus grande précision terminologique, nous tenons également à expliquer que les notions de « nouvelle », « récit » et « forme courte », « indécis, voire [...] libres par excellence » (WANDZIOCH, 2001 : 10), sont traitées et employées par nous comme synonymiques. La distinction entre les termes en question pose plusieurs difficultés aux critiques (cf. ERMAN, 1998 ; GODENNE, 1991 ; 1995 ; GROJNOWSKI, 1993 ; OZWALD, 1996 ; TIBI, 1998). Évoquant ces problèmes terminologiques qui persistent tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, Magdalena WANDZIOCH parle de « l'ambiguïté » et de la « circularité notionnelle » (2001 : 10) des dénominations et souligne l'usage synonymique des termes « nouvelle », « récit » et « conte » : « désignant toute forme de récit court, indépendamment du caractère réaliste ou insolite des événements présentés » (WANDZIOCH, 2001 : 10). Suivant l'opinion de Magdalena Wandzioch, nous utilisons, dans notre étude, les termes cités plus haut comme équivalents.

Un autre problème que nous souhaitons aborder dans l'introduction est une tentative de périodisation du nouveau fantastique. Les théoriciens réservent le terme de nouveau fantastique pour le courant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, afin de le distinguer du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant, cent ans est une longue période qui exige, à notre avis, un découpage en cycles, étapes ou générations. Nous proposons une division simple et naturelle, qui s'impose d'elle-même lorsqu'on parcourt les textes néofantastiques, à savoir la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme ligne de démarcation séparant la première génération des auteurs néofantastiques de la seconde génération englobant également le début du XXI<sup>e</sup> siècle.

La première génération est constituée par les écrivains, souvent nés vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont la production littéraire se manifeste avant l'année 1950. Il faut souligner que les écrivains y appartenant créent leurs œuvres dans une situation, historique, sociale, tout à fait différente par rapport au XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons que le XIX<sup>e</sup> siècle est l'âge d'or du fantastique : ce genre, pratiqué par les plus grands auteurs, jouit à l'époque d'un succès immense auprès de lecteurs. Étant donné le nombre élevé de chefs-d'œuvre qu'il contient, le fantastique est également apprécié par la critique littéraire. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette situation change : le public, les critiques et les écrivains eux-mêmes sont un peu las du fantastique, genre de plus en plus codifié et figé. Qui plus est, deux guerres mondiales qui ont lieu à l'époque, influencent et déterminent la littérature : le plus souvent pour aborder la problématique de la tragédie collective de l'humanité, les écrivains préfèrent d'autres genres littéraires au fantastique<sup>14</sup>. Les auteurs qui veulent toujours pratiquer le fantastique ne sont pas très nombreux et se trouvent obligés de réfléchir sur l'avenir du genre. Fréquemment, ils sont encore vivement attachés à la tradition, à l'héritage du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, cependant, conscients que certaines formules caractéristiques du fantastique traditionnel sont déjà un peu usées, ils recherchent des voies nouvelles, aussi bien au niveau des motifs qu'au niveau formel. À cette première génération, qu'on peut aussi appeler la génération des précurseurs, appartiennent, entre autres, en France Gustave Le Rouge, Marcel Aymé, Marcel Béalu, et en Belgique J.-H. Rosny aîné, Jean Ray, Alex Pasquier, Franz Hellens, le cas plus spécifique du Québec étant examiné dans l'introduction séparément. Leurs noms sont sans aucun doute plus connus que ceux de leurs collègues de la seconde génération. Il semble que ces écrivains ne soulignent pas explicitement, dans des manifestes par exemple, leur différence par rapport au courant fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, leurs efforts de donner un nouveau souffle au fantastique sont bien visibles.

Citons, à titre d'exemple, le cas de Marcel Aymé. Grâce à l'alliance de l'humour et du fantastique (cf. GADOMSKA, 2008), l'écrivain renouvelle considérablement le genre en question : il fait l'impression de se moquer des clichés du fantastique traditionnel. Aymé modifie également le cadre temporel qui, chez lui, est soumis aux

---

<sup>14</sup> D'ailleurs, il est possible de trouver une résonance de la seconde guerre mondiale aussi dans le nouveau fantastique, pourtant ce sont des cas assez rares. Nous en parlerons plus loin.

altérations et distorsions, plutôt caractéristiques auparavant de la science-fiction. Il introduit aussi dans le néofantastique des motifs empruntés au merveilleux, tel le thème de l'ubiquité<sup>15</sup>. L'humour et l'hybridité des genres sont un trait distinctif de la prose néofantastique de Marcel Aymé et en tant que tels posent plusieurs difficultés aux critiques qui, souvent, excluent l'œuvre d'Aymé du domaine du fantastique, la jugeant inclassable ou bien proposent des étiquettes nouvelles pour décrire l'ensemble de sa production littéraire<sup>16</sup>.

Jean Ray expérimente lui aussi avec les hybrides des autres genres populaires. Sauf les éléments récurrents pour la science-fiction qu'il introduit souvent dans son œuvre néofantastique, il y ajoute des ingrédients traditionnels de l'horreur et de l'épouvante : les cruautés de toutes sortes, le macabre, cet aspect présent déjà chez Ray sera très en vogue dans le nouveau fantastique de la seconde moitié du siècle.

Nous tenons à souligner que les analyses de textes des auteurs de la première génération néofantastique, quoique présentes, occupent moins de place dans notre travail que la prose néofantastique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, à laquelle nous donnons la préférence. D'après nous, la production de la première génération n'est qu'une ouverture introduisant à l'œuvre, plus riche et plus intéressante, de la seconde génération.

Les écrivains de la génération postérieure sont, à notre avis, plus conscients de leur identité en tant qu'auteurs néofantastiques (et non fantastiques), de leur diversité par rapport au XIX<sup>e</sup> siècle, de leur appartenance à la littérature populaire qui, pour atteindre le public de masse, a ses propres exigences. C'est également la réflexion critique concernant le néofantastique qui se développe dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Les théoriciens du nouveau fantastique, Jean-Pierre Andrevon et Jacques Goimard, essayent, chacun de son côté, de décrire les objectifs et les caractéristiques du genre en question. Ils ne condamnent pas en bloc le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout simplement, ils savent que pour parler de la peur et pour satisfaire « l'horizon d'attente » (JAUSS, 1978) du lecteur moderne, il faut choisir des moyens d'expression différents de ceux traditionnels qui peuvent paraître à présent ridicules et démodés.

Les nouveaux *fantastiqueurs* se proposent donc comme but d'être très proches de la réalité contemporaine, de situer toujours le surnaturel dans le quotidien, le banal et le monotone pour s'assurer une crédibilité plus grande :

---

<sup>15</sup> Cf. *Les Sabines*.

<sup>16</sup> Aleksandra KOMANDERA en parle plus dans son étude *Le conte insolite français au XX<sup>e</sup> siècle* (2010 : 86, 99).

<sup>17</sup> Bien que le fantastique moderne passe pour un genre mineur, il existe en France des centres universitaires de recherches théoriques consacrés uniquement à l'étude du genre en question, comme par exemple le centre GERF à l'Université Stendhal-Grenoble 3, fondé par Jean Marigny et dirigé à présent par William Schnabel ou bien encore les travaux à l'Université de Provence menés par Roger Bozzetto en collaboration avec la revue électronique « Belphegor » et le site Noosfer.

C'est là, au sein de ce quotidien tellement codifié qu'on ne le nomme plus, que se lèvent les maléfices des soirs huileux de pluie et des petits matins terreux ; c'est là que vient rôder le petit animal sans nom dont la seule tanière est notre esprit ; c'est là qu'iront fureter de nouveaux auteurs, ou les mêmes, pour les récits à venir de ces temps brouillés.

ANDREYON, 1980 : 12

Le nouveau fantastique se détache, de cette manière, d'un groupe de textes fantastiques, surtout de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, trop extravagants, invraisemblables, mettant le surnaturel en scène de manière trop évidente et naïve, enfin exploitant trop les clichés fantastiques. ANDREYON compare ce fantastique traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle aux cathédrales gothiques car, selon lui, le fantastique est, tout comme le gothique, « pareillement boursoufflé, pareillement poussiéreux<sup>18</sup> » (1980 : 7).

De cette façon naît la conception du néofantastique conçu comme « insolite tranquille », « quotidien » ou, pour reprendre le terme anglais, *mainstream horror*<sup>19</sup>. Remarquons que ce type de fantastique fait aussi penser à la notion proposée par Sigmund FREUD (1976 [1919]), à savoir à « l'inquiétante étrangeté » qui émerge lorsque la réalité, apparemment bien connue, manifeste d'un coup, inexplicablement sa face obscure et étrange. C'est pourquoi on retrouve le nouveau surnaturel apparaissant le jour, et non la nuit, dans des lieux ordinaires par excellence, par exemple dans un garage, le métro, un bâtiment administratif, un hôtel, un cinéma etc.

À part le cadre spatio-temporel quotidien, cette vision nouvelle du fantastique exige aussi l'introduction de thèmes et de personnages anxigènes nouveaux, plus modernes, ou, au moins, une modification profonde des motifs et des personnages traditionnels. La constatation suivante de Stephen KING, qui passe, d'après Jacques Goimard, pour un des maîtres du nouveau fantastique de langue anglaise, exprime très bien ce besoin de renouveau : « Vampires, loups-garous, je n'y crois pas, mais je crois aux meurtriers. Je crois en l'étranger qui vient dans votre maison au milieu de la nuit, frappe à votre porte, entre et vous tue » (1995 : 29). C'est également Roger BOZZETTO qui remarque l'évolution de la matière thématique du nouveau fantastique : « À un sentiment du fantastique qui prenait naissance dans les ruines des châteaux gothiques a succédé [...] un fantastique du l'horreur moderne et de l'épouvante avec les monstres issus de ses métros ou de ses banlieues » (2001 : 93).

En parlant de la conception du néofantastique, il faut aussi noter que le genre déborde considérablement les frontières du fantastique traditionnel, surtout en

---

<sup>18</sup> Mais, il existe également plusieurs textes fantastiques qui s'appuient sur le réel et qui, ainsi, demeurent proches de la conception du nouveau fantastique.

<sup>19</sup> Il est difficile de déterminer à présent qui, le premier, a utilisé ces termes. C'est par exemple Jacques GOIMARD qui en profite dans son étude *Critique du fantastique et de l'insolite* (2003 : 90-93). Pourtant, il n'est pas l'auteur de ces notions.

direction des autres genres populaires, tel le thriller, le roman d'horreur, la science-fiction, la *fantasy* et le roman policier. L'effacement des frontières génériques, l'hybridité deviennent des traits caractéristiques de plusieurs textes néofantastiques.

Le fantastique moderne est également un genre interdisciplinaire, en ce sens qu'il dépasse la littérature et annexe d'autres domaines liés à la culture populaire. Tel est par exemple le cas du sous-genre néofantastique appelé le *gore* qui, dès son origine, est lié au cinéma, son terrain privilégié d'évolution. Pourtant, le *gore* s'insinue aussi dans la littérature, en y trouvant des moyens nouveaux d'expression. Il est impossible d'analyser le *gore* littéraire sans se référer au cinéma. C'est pourquoi, nous sommes tenue d'évoquer, dans le paragraphe destiné au *gore*, sa déclinaison cinématographique tout autant que celle littéraire.

Aussi bien Goimard qu'Andrevon évoquent les écrivains, surtout d'expression anglaise, qui constituent les maîtres du néofantastique, véritables modèles à suivre. ANDREYON énumère tout d'abord l'Italien Dino Buzzati, puis des Anglo-Américains, écrivains populaires très célèbres comme Richard Matheson, Harlan Ellison, Thomas M. Disch, Graham Masterton, James Herbert et Stephen King (1980 : 9–12). De son propre chef, GOIMARD ajoute aux noms de King, Herbert et Masterton ceux de Peter Straub, Robert MacCammon, Ramsey Campbell, Dean Koontz, Thomas Harris et Anne Rice (2003 : 93–95). Ce qui frappe dans cette énumération des maîtres du genre néofantastique proposée par les critiques français, c'est une absence complète d'écrivains d'expression française. Il semble qu'à l'origine de cette situation est le fait que la littérature populaire, à laquelle appartient aussi le nouveau fantastique, est avant tout écrite en anglais : les livres de King, Herbert, Masterton, Koontz, Rice, ainsi que d'autres auteurs évoqués ci-dessus, détiennent des records de popularité et jouissent d'un succès commercial énorme. Selon nous, cette situation est en train de changer : de jeunes auteurs populaires français, comme Jean-Christophe Grangé ou Maxime Chattam, deviennent une concurrence pour les écrivains anglais et américains. Nous voudrions aussi ajouter quant à nous qu'il est possible de traiter comme maîtres de référence du néofantastique certains auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle : nous pensons avant tout à Guy de Maupassant et Jules-Amédée de Barbey d'Aureville, évoqués plusieurs fois dans notre étude.

Si l'on énumère les noms des écrivains francophones de la seconde génération, on remarque qu'ils sont relativement peu connus d'un public plus vaste, international. Parmi les écrivains néofantastiques français dont les ouvrages sont analysés dans notre travail, il faut mentionner : Jean-Pierre Andrevon, Daniel Walther, Pierre Pelot, Michel Grimaud, Patrice Duvic, George W. Barlow, Philippe Cousin, Gérard Coisne, Serge Brussolo, Michel Lamart, Rémi Karnauch, Yves et Ada Rémy, Jean-Claude Carrière, Michel Pagel, Marianne Andrau et d'autres encore. Les auteurs belges appartenant à la deuxième génération néofantastiques sont : Jacques Sternberg, Gaston Compère, Anne Duguël, Thomas Owen et Jean-Pierre Bours.

En parlant de la périodisation du nouveau fantastique, nous voudrions nous pencher à dessein sur le cas particulier du Québec. Il est nécessaire de souligner

que l'apparition et l'essor de la littérature fantastique québécoise ne sont que tardifs. Dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on publie des textes qui contiennent des éléments surnaturels, à savoir la nouvelle *La tour de Trafalgar* de Pierre-Georges Boucher de Boucherville (1835) et le roman *L'influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils (1837). Pourtant, l'influence de l'Église catholique, hostile à l'égard du fantastique, est si grande que le genre est au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme le remarque Lise MORIN (1996 : 16), à l'état fantomatique. Non seulement le fantastique propose une vision du monde qui n'est pas compatible avec celle imposée aux fidèles par l'Église, mais de plus le genre en question est un vain divertissement dépourvu d'une leçon morale tandis que l'Église encourage les écrivains à créer des œuvres à une portée didactique. Il est donc très difficile, pour ne pas dire impossible, de trouver des ouvrages québécois représentant le fantastique classique et même ceux appartenant à la première génération néofantastique. La situation change avec la Révolution tranquille, en 1960 : cet ère des réformes et du progrès diminue le pouvoir de l'Église – on parle parfois de « crise de sacré » à l'époque et, en même temps, elle invite à une plus grande liberté dans le domaine des arts. Ces changements favorisent le développement du nouveau fantastique : dans le cas du Québec, nous pouvons donc parler, selon la terminologie que nous avons admise dans notre recherche, uniquement du néofantastique de la seconde génération. À partir de 1960, chaque année, le nombre des textes néofantastiques publiés au Québec augmente. Citons, à titre d'exemple, les données recueillies par Lise MORIN :

La moyenne de nouvelles fantastiques publiées annuellement passe de 13 dans les années 1960 à près de 31 dans les années 1970 (avec une pointe de 93 en 1978), et 69 pendant les années 1980 (avec un nombre records de 95 nouvelles publiées en 1985).

1996 : 19

S'y ajoutent des revues consacrées spécialement au nouveau fantastique et aux genres voisins, dont par exemple *Solaris* ou *Imagine...* De l'intérêt porté au genre en question témoigne également le fait qu'on instaure en 1984 le Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois. Le genre devient aussi l'objet des études universitaires d'un groupe de chercheurs nommé GRILFIQ<sup>20</sup> (le Groupe de

---

<sup>20</sup> Parmi ses membres se trouvent Aurélien BOIVIN – professeur de littérature à l'Université Laval, essayiste québécois, auteur de plusieurs ouvrages critiques sur la littérature orale, le roman et la forme brève (*Le conte littéraire québécois au XIX<sup>e</sup> siècle, Contes, légendes et récits de la région de Québec*) ; Maurice EMOND – professeur de littérature québécoise à l'Université Laval, auteur de plusieurs textes critiques sur le fantastique (*Le récit québécois comme fil d'Ariane*), directeur de l'anthologie *Les voies du fantastique québécois* ; Michel LORD – professeur de la littérature à l'Université de Toronto, il s'intéresse à la littérature québécoise des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, au genre narratif bref et au fantastique, critique et anthologiste (*La logique de l'impossible ; Aspects du discours fantastique québécois ; Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*).

recherche interdisciplinaire sur les littératures fantastiques dans l'imaginaire québécois). Dans le présent travail, le néofantastique québécois est représenté, entre autres, par Claude-Emmanuelle Yance, Bertrand Bergeron, Hugues Corriveau, Jean Pelchat, Michel Dufour, Sylvie Massicotte.

Nous tenons à préciser qu'il serait impossible de constituer le corpus textuel en choisissant un nombre exactement identique d'auteurs provenant des trois pays en question, la France, la Belgique et le Québec : nous avons donc choisi les écrivains et les textes qui nous paraissent à la fois les plus intéressants et les plus caractéristiques du genre en question. Étant donné que le nouveau fantastique appartient à la littérature de masse, le corpus des textes, afin d'être représentatif, doit compter une quantité considérable d'ouvrages. C'est pourquoi le corpus textuel de la présente étude comporte, en totalité, une centaine d'œuvres. Nous assumons tous ces choix.

En dernier lieu, nous voudrions donner quelques précisions concernant le côté formel de notre recherche. Pour une plus grande clarté, nous avons recours à deux types d'annotations admises par l'éditeur : nos commentaires supplémentaires, à caractère explicatif, sont exprimés dans les annotations en bas de page tandis que les références bibliographiques sont rédigées conformément au système « américain » que nous trouvons simple et net. Si nous évoquons seulement (sans le citer), au cours de l'analyse, un texte du XIX<sup>e</sup> siècle, nous mentionnons entre parenthèses l'année de sa parution. Quant aux ouvrages des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, leur année de publication est signalée dans les références bibliographiques « américaines » dans le cas d'une citation, et dans la bibliographie finale dans le cas d'une simple évocation du titre. Une telle solution nous permet d'éviter la multiplication des dates dans le texte de notre étude.

## Champ mimétique

### 1.1. L'espace

L'espace est un des éléments qui contribuent à créer l'illusion référentielle indispensable à l'apparition du surnaturel. Un phénomène insolite, inexplicable par les lois de notre monde peut se produire uniquement au sein de ce monde ordinaire pour bouleverser son ordre quotidien et banal. Il faut donc souligner que l'espace fantastique est constitué par des lieux réels et non imaginaires, ce qui exclut, à notre avis, un espace merveilleux propre au conte ou à la *fantasy*. Le fantastique, provoquant toujours un scandale, une intrusion, une faille dans le réel, ne peut pas se manifester dans l'univers où le surnaturel est accepté d'emblée. L'espace réel constitue donc une des conditions *sine qua non* du fantastique traditionnel : « [...] le fantastique n'a pas d'autre décor, n'a pas d'autre structure d'accueil que le monde quotidien » (BARONIAN, 1977 : 16). Et, c'est dans ce sens-là que certains critiques parlent du « réalisme fantastique » (cf. HELLENS, 1967 ; TODOROV, 1970 ; WANDZIOCH, 2001)<sup>1</sup>.

Une autre caractéristique de l'espace fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle concerne le nombre assez restreint des lieux favorisant l'intrusion de l'insolite : certains endroits paraissent être plus propices que d'autres aux manifestations du surnaturel. N'évoquons comme exemple que quelques lieux fantastiques archétypaux, comme le château ou la demeure (hantés), le cimetière, la forêt, les ruines etc. L'espace fantastique est ordonné par des structures fixes et répétitives.

Mais ces constatations demeurent-elles toujours valables pour le néofantastique ? D'après nous, le surnaturel moderne peut surgir n'importe où, pourvu que ce lieu soit réel ou qu'il fasse semblant d'être réel, c'est-à-dire qu'il imite vraisemblablement la réalité spatiale, sans la reproduire servilement dans tous les détails, sans la déterminer toujours de façon précise. Il arrive que l'action d'un texte néofantastique se passe à Paris, lieu qui existe réellement. Mais il arrive également

---

<sup>1</sup> À ce propos, voir aussi la page 224 du présent travail.

qu'une grande ville contemporaine indéterminée, synthèse de toutes les métropoles modernes, constitue la scène sur laquelle se déroulent les événements, et elle n'est pas moins crédible. Le nouveau fantastique s'insinue donc au sein de l'espace (quasi)réel, très diversifié, avec un nombre, semble-t-il, illimité de figures spatiales. C'est pourquoi, vu l'ampleur de la matière, il serait impossible de faire un « catalogue » exhaustif d'endroits néofantastiques. Néanmoins, étant guidée plutôt par le représentatif, nous voudrions montrer dans les analyses qui suivent, quelques caractéristiques de l'espace néofantastique ainsi que ses figures spatiales les plus dignes d'attention.

Il nous paraît également important de distinguer deux groupes d'espaces (néo)-fantastiques. Dans le premier groupe, plus fréquent, s'inscrit l'espace conçu comme une toile de fond, une mise en scène, un simple décor pour l'activité du phénomène (néo)fantastique. Selon nous, ce type d'espace est plus fréquent dans le fantastique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est le fantastique postérieur, fin de siècle, de Guy de Maupassant<sup>2</sup> qui inaugure la deuxième tendance, beaucoup plus moderne, présente aussi dans le nouveau fantastique. Cet espace, que nous pouvons appeler l'**espace-phénomène**<sup>3</sup>, est dynamique, participe activement à l'action, influence l'existence du protagoniste et constitue, enfin, la source principale de l'insolite et de la peur. Et c'est cette deuxième catégorie de l'espace qui nous intéresse plus particulièrement.

Dans ce deuxième groupe s'inscrit une figure spatiale récurrente du néofantastique, à savoir le *giant city*, la ville géante : « Dans le fantastique actuel on remarque un ancrage dans le décor urbain [...] La ville, faisant partie de la réalité, devient le théâtre du fantastique [...] » (PUCCINI, 1998 : 283). Du mythe arcadien, en passant par la philosophie de Jean-Jacques Rousseau et le positif *agrarian myth* (*myth of the land*) de R. Waldo Emerson et Henry D. Thoreau, on oppose la campagne – matrice du bien à la ville – lieu de corruption et de mal. Il n'est donc pas étonnant que les genres populaires modernes, tels la science-fiction, le roman d'épouvante et le néofantastique décrivent fréquemment cet espace maudit. La ville est un lieu très complexe, riche en interprétations et connotations les plus variées. Citons-en quelques-unes à titre d'exemple. D'un côté, elle est un espace social, habité toujours par un groupe, et, comme le remarque judicieusement Valérie TRITTER, il n'y a pas de fantastique dans les îles désertes (2001 : 57). C'est pourquoi le fantastique se déploie en faisant défi aux normes sociales. Mais, de l'autre côté, la ville moderne, par sa grandeur, augmente l'anonymat de l'individu et devient un espace asocial, aliénant et favorisant ainsi l'intrusion du surnaturel. La ville est également un labyrinthe gigantesque : un lieu paradoxalement ouvert et clos à la fois<sup>4</sup>, muni

<sup>2</sup> Cf. *La nuit* (1887), *Qui sait ?* (1890).

<sup>3</sup> En faisant allusion au « personnage-phénomène » de Joël MALRIEU (1992 : 81).

<sup>4</sup> Jadis cette impression de clôture était augmentée par des remparts, mais même à notre époque, cette différence entre le centre et la banlieue est bien nette.

d'un réseau mystérieux de canaux souterrains – sa face obscure. Enfin, la ville, correspondant aux états d'âme du protagoniste, peut lui paraître, d'après les termes de Gaston BACHELARD, un « espace heureux » ou bien « hostile » (1957 : 17–18) en transmuant l'extérieur, l'objectif en l'intérieur, le subjectif.

Louis VAX, en parlant d'espace fantastique traditionnel, remarque qu'il n'est pas homogène et qu'il possède toujours un centre, un lieu extraordinaire d'où rayonne l'épouvante (1965 : 196). Il nous semble que la ville néofantastique serait un espace parfaitement homogène car le surnaturel, n'ayant pas de centres de préférence, peut facilement s'introduire dans des lieux les plus banals mais aussi les plus inattendus. MILLET et LABBÉ constatent à ce propos : « Le décor urbain sert de terrain de jeux à toutes sortes de manifestations surnaturelles ou terrifiantes. Chaque lieu se charge de fantastique : immeubles, terrains vagues, parkings souterrains, rues et ruelles, centres commerciaux, jardins publics... » (2003 : 473). Regardons ce phénomène de plus près.

Dans le récit au titre significatif *Subway, éléments pour une mythologie du métro* de Serge Brussolo, le fantastique s'insinue au sein d'une réalité quotidienne et banale par excellence : c'est le métro, endroit emblématique de chaque grande ville moderne, qui est aussi bien la scène que le protagoniste d'événements inquiétants. Le titre souligne d'emblée l'importance de l'espace, non seulement en évoquant le lieu de l'action, mais également en lui conférant un aspect mythique, sur lequel nous reviendrons plus tard. Dès le début du texte, grâce à l'illusion référentielle, le lecteur retrouve un décor bien connu : « [...] ce quai perdu comme une île, [...] avec ces alignements de sièges plastifiés, ses distributeurs de billets, de chewing-gum ternies et décolorées [...] Tous ce décor d'une quotidienneté perfide et trompeuse » (BRUSSOLO, 1980 : 197). Pourquoi perfide et trompeuse ? Parce qu'elle cache, sous cet aspect normal, les secrets les plus étranges qui sont révélés à un journaliste par un des habitants de cet enfer moderne – un clochard. Ces mythes modernes sont appelés « les légendes urbaines »<sup>5</sup> ou encore, les « macrorumeurs ».

Le terme *urban legends* apparaît pour la première fois en 1968 dans des travaux de Richard Dorson<sup>6</sup>, professeur américain de folklore. Selon Christian CHELEBOURG, « les modèles mythiques amplifient, déplacent ou reconstruisent certains faits divers pour engendrer ce qu'il est convenu d'appeler des légendes urbaines. Celles-ci ne font pas nécessairement appel au surnaturel, mais il en est qui greffent directement les croyances surnaturelles sur nos modes de vie contemporains » (2006 : 60). Nous sommes d'avis que le terme de « légendes urbaines » englobe toutes les histoires mystérieuses, inexplicables, macabres, tels les récits de *serial killers* fous,

---

<sup>5</sup> Souvent, pour en parler, le terme anglais *urban legends* est utilisé.

<sup>6</sup> Richard Mercer Dorson (1916–1981) – folkloriste américain, directeur de The Folklore Institute à Indiana University, appelé « father of American folklore » (NICHOLS, 2006 : 8). L'auteur de : *American Folklore* (1959); *Peasant Customs and Savage Myths* (1968) où il caractérise ainsi la notion de légende urbaine : « story which never happened told for true » (1968 : 25) ; *America in Legend* (1973); *Folklore and Fakelore* (1976).

de *conspiracy thriller*<sup>7</sup>, de faune souterraine, de voleurs d'organes etc. Bref, des récits très diversifiés du point de vue thématique mais qui se passent toujours dans une grande ville et qui s'appuient fréquemment sur la peur de ses habitants devant la face obscure du quotidien. Le thème des légendes urbaines est popularisé par le cinéma d'horreur des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, surtout chez Wes Craven dans sa trilogie *Scream*.

Mark BARBER (2007), un des rares spécialistes du problème en question, distingue quelques catégories thématiques de légendes urbaines que nous voudrions par la suite citer, vu la nouveauté de la problématique.

La première catégorie appelée par BARBER « histoires d'horreur pure » (2007 : 21–41) constitue le groupe le plus important et le plus effrayant des légendes urbaines. Ces légendes relatent deux types d'histoires : soit des récits où le surnaturel pur demeure le motif central, par exemple les légendes urbaines parlant de la manifestation des fantômes (cf. la légende du fantôme de « Blood Mary »<sup>8</sup>), soit les histoires, dépourvues de surnaturel, de psychopathes fous dont les actes odieux constituent la source principale de terreur (cf. l'histoire du psychopathe qui a, à la place de la main, un crochet de boucher).

Le deuxième groupe de légendes urbaines reconnu par BARBER se différencie nettement du premier : il englobe des histoires d'humour noir (2007 : 45–65) de toutes sortes – depuis celles d'un comique plus subtil et raffiné aux récits d'humour trivial et vulgaire. Citons, à titre d'exemple, la légende de la skieuse nue.

La troisième catégorie est formée d'histoires criminelles (2007 : 69–93) racontant des cas très divers, aussi bien épouvantables qu'amusants, de l'activité des malfaiteurs. Mentionnons comme preuves le récit des voleurs d'organes et la légende sur la prostituée « Marie SIDA ».

Le groupe suivant est consacré aux animaux et aux plantes (2007 : 95–118). Parmi les animaux qui apparaissent le plus souvent au centre des légendes urbaines il y a des animaux traditionnellement maléfiques comme les serpents, toutes les bêtes sauvages (lions, tigres, panthères, crocodiles) – héros du mythe de la faune souterraine, enfin les chats conçus comme mystérieux et, parfois, démoniaques ainsi que les insectes dangereux, telles les araignées. Les plantes sont représentées par les cactus et par des plantes carnivores. Cette catégorie embrasse par exemple la légende du puma terrorisant la ville de Surrey ou bien le récit d'alligators vivant dans les canaux souterrains de New York.

Le cinquième groupe proposé par BARBER (2007 : 149–181) est constitué des légendes sur les moyens de transport caractéristiques de chaque grande ville, tels les trains, les voitures, le métro, comme par exemple les légendes du métro dans le récit de Brussolo, analysées ci-dessous.

---

<sup>7</sup> Nous utilisons des termes anglais, admis par la critique, dans le cas où leurs équivalents français n'existent pas.

<sup>8</sup> Toutes les légendes urbaines citées comme exemples dans le présent paragraphe sont présentées *in extenso* dans l'annexe I.

La dernière catégorie reconnue par le critique américain englobe des rumeurs liées aux produits alimentaires (2007 : 183–204) faisant partie de la culture de masse, tels le Coca-Cola, les hamburgers de Mac Donald ou bien les poulets de KFC. Évidemment, cette nourriture ainsi que les boissons sont présentées dans les légendes comme immangeables et nocifs pour la santé.

Il semble juste de constater que l'origine des légendes urbaines, telle celle des contes, serait orale : ce sont tout d'abord des rumeurs répétées par les habitants de la ville soit comme une sorte de divertissement, un jeu avec la peur, soit comme une explication des faits inquiétants. Elles sont aussi transmises par l'intermédiaire d'Internet, il existe même une catégorie particulière de légendes qui concernent la problématique du Net, appelée le *netlore*, et qui sont envoyées par courrier électronique (BARBER, 2007 : 239–265). Parfois ce sont également d'autres médias, comme la télévision, la radio et la presse, qui citent des macrorumeurs sans les vérifier et qui contribuent de cette façon à les certifier.

Certaines de ces histoires ont un caractère global c'est-à-dire qu'elles se répètent plus ou moins fidèlement dans toutes les grandes villes modernes, par exemple la légende des voleurs d'organes, tandis que d'autres légendes ont un caractère local, sont davantage liées à une tradition, à une culture particulière ou à la situation sociale et politique d'un pays. Citons, à titre d'exemple, la légende typiquement polonaise d'une grande Volga noire qui enlève les enfants.

Serge Brussolo dans *Subway...* raconte des légendes urbaines qui méritent, à notre avis, une attention plus particulière. Tout d'abord, il explique et mythifie la topographie d'un réseau de métro<sup>9</sup> ressemblant beaucoup à celui de Paris. Par exemple la ligne desservant successivement les stations Gutenberg, Shelley-Musset, Seemens et Louis-Robert reproduirait l'exact profil du crâne de l'homme de Néanderthal. De même, le quadrilatère souterrain de la porte Aristote-Leibniz constituerait une image fidèle du schéma de la circulation sanguine connu de tous les manuels de sciences naturelles. En étudiant le plan du métro on remarquerait d'autres analogies troublantes : l'image du réseau ressemblerait tantôt à un cœur humain, où les stations Galilée, Franklin, Samuel-Horn occuperaient l'emplacement de la veine

---

<sup>9</sup> Le métro et les légendes urbaines liées à cet espace apparaissent également dans le néofantastique non écrit en français. Par exemple Mark Samuels, l'auteur anglais, dans le récit *Sentinels. Glyphotech and other macabre processes* (PS Publishing, London, 2008) cite plusieurs mythes urbains concernant le métro à Londres. Entre autres, il évoque la symbolique occulte du graffiti dans le métro anglais, parle d'étranges disparitions de passagers du métro pendant la seconde guerre mondiale, raconte les mystères de la station, en état de ruine, North End. De même, l'auteur russe, Dmitry Gluhovsky, consacre son roman néofantastique *Le métro 2033* (c'est nous qui traduisons le titre du roman en français, son édition française n'existant pas encore. *Metro 2033*, Paperback, Gollancz, London, 2009) afin de décrire la mythologie, très sombre, du métro à Moscou. Soulignons que ces trois visions (française, anglaise et russe) du métro avec ses mythes urbains révèlent plusieurs parallélismes : chaque fois, le métro devient un monde souterrain effrayant et dangereux, un labyrinthe sans sortie, l'incarnation d'un enfer moderne avec des légendes toujours semblables, exprimant les mêmes peurs et phobies de l'humanité.

cave supérieure, de l'aorte et de l'artère pulmonaire, tantôt à un cerveau, « dont le bulbe rachidien se trouverait situé quelque part du côté de la porte Verneuve... » (BRUSSOLO, 1980 : 198). De plus, le nombre total des stations est exactement de cent trois ce qui fait penser à la table des éléments répartis selon leurs numéros atomiques comportant également cent trois divisions. Le métro tracerait aussi sous les pieds de passants une véritable carte du cosmos, c'est-à-dire qu'il serait possible de discerner dans la distribution des stations principales une sorte de carte cosmique : le Soleil étant marqué par la place Sainte-Hermine, Mercure, Vénus, la Terre, Mars, Jupiter, respectivement par les stations Saint-Amar, Ghana, Étienne Chevrier etc.

Ce qui mérite absolument d'être souligné c'est la parfaite illusion de la réalité due à un mélange habile et crédible de lieux réels et d'autres qui sont le fruit de l'imagination de l'auteur. Le lecteur peut facilement retrouver certaines des stations mentionnées par Brussolo (par exemple Franklin D. Roosevelt, la Gare d'Austerlitz, Denfert-Rochereau) sur le plan du métro parisien, tandis que d'autres, telles Ghana, Saint-Amar, Samuel-Horn n'existent pas en réalité. Pour que l'illusion mimétique soit convaincante, Brussolo crée les appellations des stations en ne modifiant que légèrement la topographie du métro parisien : de cette façon, la station parisienne de Stalingrad devient Waterloo et Étienne Marcel change en Étienne Chevrier. De même, l'écrivain évoque des lieux imaginaires (la Porte Verneuve, la Place Sainte-Hermine) à côté des lieux emblématiques de Paris (les « beaux quartiers » parisiens, le Palais de l'Élysée, la place Denfert-Rochereau). Grâce à cette technique ainsi qu'aux légendes racontées, l'espace de tous les jours, l'espace quotidien revêt brusquement un aspect mystérieux, étrange, inquiétant. L'effet (néo)fantastique apparaît donc comme une « inquiétante étrangeté » – d'après la formule de Sigmund FREUD (1976 [1919]). Cette étrangeté qui nous fait sentir tout d'un coup un frisson de peur devant ce qui est bien connu.

En explorant l'espace mystérieux du métro, le héros du récit brussolien se plonge dans des pensées de plus en plus paranoïaques : il remarque des trajets cabalistiques, par exemple cinq stations parmi les plus célèbres qui traceraient en plein centre de la ville les branches d'un pentacle protégeant les « beaux quartiers », le palais de l'Élysée et les différents organes de l'État. Le protagoniste multiplie des questions sans réponses : « Qui a tracé ces plans ? Dans quels buts ? [...] Qui nous manipule, se servant du métro comme d'un autel d'invocation... ? » (BRUSSOLO, 1980 : 200). L'ambiance lourde du récit ressemble à un *conspiracy thriller* où la société inconsciente est manipulée par des forces occultes se servant du métro – élément stable de notre quotidienneté, pour se changer ensuite en un véritable roman d'horreur car les légendes urbaines évoquées deviennent de plus en plus effrayantes.

Presque toutes les grandes villes connaissent, avec plus ou moins de modifications, le mythe de la faune du sous-sol. Brussolo le cite aussi. À certaines phases de la lune, les animaux des zoos descendraient chasser, peut-être l'homme aussi, dans les réseaux souterrains du Paris brussolien. Le lion se dressant place Denfert

ne serait pas l'hommage rendu à la ville de Belfort<sup>10</sup>, mais le signe-frontière marquant le commencement d'une étrange jungle souterraine. Parmi les habitants de cette jungle se trouvent également les êtres, paraît-il, les plus ordinaires du monde, à savoir – les clochards. « Mais qui regarde un clochard dans les yeux, détaille son visage, la forme de ses oreilles ? Qui se demande pourquoi certains d'entre eux s'obstinent à porter chapeau, ou à conserver en permanence leurs mains au fond de leurs poches ? » (BRUSSOLO, 1980 : 209) – demande le héros. Et tout de suite il fait l'étrange suggestion qu'ils n'appartiennent peut-être pas à notre monde, que peut-être leur physique révèle quelques particularités peu communes, pour ne pas dire étrangères à l'homme. De nouveau, cette réalité si bien connue montre sa face obscure générant la terreur.

Pourtant, c'est le mythe des aberrations spatiales qui augmente l'angoisse du protagoniste devant cet espace maudit et qui provoque finalement sa chute.

Les distorsions de l'espace (parfois accompagnées de celles du temps<sup>11</sup>) apparaissent comme des motifs merveilleux des mythes, contes et légendes. Nombreux sont les récits féeriques parlant de personnages enlevés par les fées, ou ayant pénétré dans une sorte d'espace alternatif – un pays magique, qui reviennent après quelques heures ou quelques jours et qui ne retrouvent plus leurs proches, ces derniers étant déjà morts, vu que le temps est relatif et ne s'écoule pas de la même manière en pays féerique, cet univers parallèle, et sur Terre.

Le thème des aberrations de l'espace(/temps), n'est pas absent non plus du fantastique traditionnel. Dans *Trilby* (1822) et *La fée aux miettes* (1832), Charles Nodier évoque les personnages, John-Trilby Mac-Farlane et la fée aux miettes, qui réussissent à vivre hors de temps. Honoré de Balzac aborde également un motif semblable. Le héros du *Centenaire* (1822) le comte de Béringheld prolonge son existence de siècle en siècle grâce à un secret magique. Don Juan de la nouvelle *L'élixir de longue vie* (1830) peut ressusciter à l'aide d'un liquide mystérieux. Dans le fantastique de Théophile Gautier, les personnages voyagent à travers le temps et l'espace grâce aux objets (*Omphale*, 1834 ; *Le pied de momie*, 1840), par l'entremise du rêve (*Arria Marcella*, 1852) ou d'un savoir occulte (*Avatar*, 1856). Gérard de Nerval mentionne aussi des passages d'un monde à l'autre grâce à la puissance du rêve (*Aurélia*, 1853). Enfin, le héros de *La nuit* (1891) de Guy de Maupassant erre dans les rues de Paris, qui, se transmue la nuit en une sorte d'univers parallèle, totalement désert, étrange, où le temps s'arrête.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la théorie de la relativité d'Albert Einstein apporte une sorte de caution scientifique au thème littéraire des aberrations : c'est la physique théorique qui garantit la possibilité des paradoxes et des voyages à travers le temps et l'es-

---

<sup>10</sup> La place Denfert-Rochereau est une place de Paris située dans le quartier de Montparnasse (le XIV<sup>e</sup> arrondissement). Elle est ornée d'une statue du Lion de Belfort symbolisant la résistance du colonel Denfert-Rochereau lors du siège de Belfort pendant la guerre franco-prussienne de 1870.

<sup>11</sup> Il est possible d'y voir une sorte de « chronotope » – à ce propos, consulter la page 41.

pace. Donc, il n'est pas étonnant que la science-fiction développe particulièrement le motif en question. Cependant, il ne disparaît pas du fantastique du XX<sup>e</sup> siècle, aussi bien de la première que de la seconde moitié du siècle. Parmi les paradoxes (néo)fantastiques de l'espace, Jacques GOIMARD (1996 : 524–529) mentionne son amenuisement, quand l'espace diminue jusqu'à pouvoir être franchi instantanément. Ensuite son agrandissement, lorsque l'espace prend des dimensions démesurées. La disparition ou l'apparition d'un fragment de l'espace, la porte qui facilite la communication entre des univers parallèles, les cas d'univers emboîtés, le phénomène des espaces élastiques menaçant la distinction du dedans et du dehors, l'univers à deux ou bien à quatre (et parfois plus) dimensions, constituent, selon Goimard, d'autres distorsions spatiales récurrentes du (néo)fantastique.

En parlant des aberrations de l'espace, il faut souligner l'importante contribution de Howard Phillips Lovecraft<sup>12</sup>, un des maîtres de la science-fiction, du fantastique, de la *fantasy* et de l'horreur, à l'essor du thème. L'espace des mondes lovecraftiens, détraqué, discontinu, multidimensionnel, est pénétré par des protagonistes – adeptes de la magie noire et des sciences occultes. L'univers lovecraftien, monde pourri aux dimensions bizarres et instables, exprime l'horreur de l'homme devant l'inexplicable.

Jean Ray, écrivain belge de la première génération néofantastique, appelé souvent « Lovecraft de langue française » (ANGELIER, 1997 : 56), révèle aussi une prédilection pour le thème des distorsions spatiales. Comme le remarque judicieusement François ANGELIER « Jean Ray a l'obsession des angles morts de l'espace-temps, de ces hiatus du réel, de ces lapsus géométriques, qui ouvrent à l'enfer des mondes parallèles » (1997 : 56). Dans la nouvelle *Rues* de RAY, le protagoniste avoue déjà dans l'incipit son abomination pour certains lieux : « Il est des rues où je ne puis passer sans frémir. [...] Mes nerfs n'y sont pour rien ; c'est mon subconscient qui est entré en jeu ; c'est l'autre plan, le terrible plan hypergéométrique, quadri-dimensionnel, qui en est cause » (1963 : 121). Par la suite, le narrateur accumule les cas mystérieux des altérations de l'espace, par exemple il évoque une rue disparaissant à onze heures de la nuit et revenant à l'aube. D'autres textes de Ray développent le phénomène des paradoxes de l'espace. Dans *La choucroute* le personnage sort de notre espace-temps en descendant du train et il pénètre dans un univers alternatif. *Le Grand Nocturne* raconte l'histoire de deux amants qui ne réussissent à s'unir que dans la quatrième dimension. *Les étranges études du docteur Paukenschlager* mettent en scène un savant fou crochétant les dimensions du réel. *Le psautier de Mayence*, d'ailleurs très souvent comparé aux *Montagnes hallucinées* de Lovecraft (ANGELIER, 1997 : 56), relate une escapade marine dans un hors-monde peuplé de monstres effrayants. Dans tous ces récits, l'angoisse devant les déformations de l'espace, la hantise de l'espace discontinu, anormal, reviennent de façon obsédante. Cette vision dynamique de l'espace trouve sa continuation dans le néofantastique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> Nous en parlons aussi dans notre étude *Le chronotope dans les récits de H. P. Lovecraft* (2004).

Une telle ambiance inquiétante, inaugurée par l'œuvre de Lovecraft et de Ray, pèse lourdement sur le héros de *Subway...* de Brussolo. Le narrateur est conscient que la géométrie du métro est un piège et pourtant, il s'y aventure, poussé par une curiosité malsaine il visite les couloirs déserts de ce labyrinthe « s'étirant de seconde en seconde, couvrant des proportions inimaginables, s'allongeant... » (BRUSSOLO, 1980 : 210). Il ne réussira jamais à en trouver une sortie, deviendra le fantôme du métropolitain, errant pour l'éternité dans les souterrains de la ville<sup>13</sup>.

L'espace néofantastique horrifie parce qu'il est commun aux personnages et aux lecteurs, parce que le surnaturel naît de la banalité de chaque jour et qu'on ne peut se sentir à l'abri nulle part. Le héros du récit *Le garage* de Michel LAMART (1980) connaît une étrange mésaventure justement dans ce lieu ordinaire et quotidien évoqué dans le titre qui paraît peu prometteur à cause de sa banalité, qui ne séduit pas trop le lecteur et pourtant est significatif : il concentre l'attention du lecteur dès le début sur cet endroit capital pour le déroulement de l'action. La grande ville où vit le héros, M. Mute, n'est pas nommée, elle ressemble pourtant à toutes les agglomérations modernes. Le protagoniste habite un des ces bâtiments modernes et très chers, caractéristique de chaque grande ville, appelé pour ses dimensions verticales énormes – la tour.

L'image de la tour évoque l'idée de la hauteur et, par cela, l'idée de l'aliénation de l'espace social, commun, de la ville. Les habitants de la tour n'ont pas besoin de la quitter, sauf pour travailler, car elle est confortable et munie de tout le nécessaire. Ils se coupent donc de leur entourage et même de leurs voisins de palier. La tour leur facilite cette solitude et rend complet leur anonymat, d'ailleurs ces deux traits caractérisent aussi bien le héros fantastique traditionnel, du XIX<sup>e</sup> siècle, que le protagoniste du *mainstream* des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et, souvent, l'homme moderne en tant que tel. En voici un fragment significatif :

M. Mute, lui aussi, habite la tour, à un étage que vous ignorez et que vous n'avez jamais réellement cherché à connaître, tant la tour est élevée et important le nombre de locataires, car il vous aurait fallu vous livrer alors à des recherches fastidieuses sur le tableau où figure, dans l'entrée, le nom de tous les occupants.

1980 : 47

Le bâtiment est doté d'un ascenseur qui, comme le commente le narrateur, est toujours vide : « Évidemment, il ne monte jamais personne, et vous vous êtes souvent demandé si l'immeuble était vraiment habité... » (1980 : 49).

La tour, ville en miniature, possède aussi son aspect nocturne, sa partie obscure, c'est-à-dire un garage souterrain. Il est énorme et occupe plusieurs niveaux désignés par des lettres et des chiffres. Ces niveaux, quant à eux, sont divisés en

---

<sup>13</sup> Cet aspect étrange du métro en tant qu'espace fantastique moderne est signalé par Rachel BOUVET dans son étude *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (1998 : 186-188).

emplacements réservés pour des voitures concrètes. L'auto de M. Mute est garé au niveau 4 C, son emplacement porte le numéro 1955. Bien que le garage paraisse bien ordonné grâce aux chiffres, par son énormité, par ses couloirs infinis qui s'entrecroisent, il ressemble à un labyrinthe gigantesque où l'homme peut facilement se perdre. Un jour, la place 1955 est vide, le héros veut sortir du garage pour vérifier s'il ne s'est pas garé par hasard ailleurs mais la porte dont le fonctionnement dépend d'un œil photoélectrique ne s'ouvre pas devant lui. Il se trouve pris au piège : « Vous avez soudain froid, vous vous sentez subitement très petit et, pour un peu, vous vous lamenteriez sur le sort qui s'acharne contre vous, sur les objets qui s'acharnent contre votre volonté, sur un environnement de plus en plus agressif » (1980 : 50). L'espace quotidien, familier, reconfortant change mystérieusement en un « espace d'hostilité » (BACHELARD, 1957 : 18), agressif, un lieu de supplice et d'aliénation. Le narrateur remarque :

Vous vous sentez alors totalement impuissant, nié par les choses, dans une situation grotesque et comique, digne d'Ali-Baba ayant oublié le sésame. Un Ali-Baba moderne, tragiquement ridicule.

LAMART, 1980 : 52

La tour et le garage, dont le bon fonctionnement dépend d'une technique sophistiquée, font en effet penser à un espace merveilleux réglé par la magie. Pourtant, cet aspect merveilleux de l'espace n'est qu'un leurre car la technique, cette magie du XX<sup>e</sup> siècle, s'avère être défectueuse et fait défaut au protagoniste au moment où il en a besoin. D'ailleurs, la détérioration du système électronique ne paraît pas trop convaincante comme alibi de l'aventure macabre finale.

Le cauchemar est à son comble quand le protagoniste découvre que le temps sur sa montre s'est arrêté à 6h 55, ce qui correspond juste au moment de son entrée dans le garage, et qu'une eau noirâtre inonde le garage à la hauteur du second niveau. Pris de panique, il fuit à d'autres niveaux mais le danger est partout. À cette situation fertile en horreurs s'ajoute encore une : M. Mute constate qu'il n'est pas seul, que chaque voiture garée contient déjà un cadavre noyé. Il réussit à se réfugier plus haut, dans la dernière niche qui n'est pas encore inondée, mais il est conscient que l'eau monte toujours et qu'il ne sortira pas vivant de cette prison liquide. M. Mute perd de plus en plus la notion du temps, dans l'obscurité complète, entouré par des cadavres, il attend sa mort inévitable et inexplicable.

L'étrangeté de cette aventure qui se déroule d'ailleurs dans un lieu ordinaire par excellence frappe, surprend et effraye. Le choix d'un espace si banal est significatif : il augmente l'impression de l'absurde et du grotesque mais n'amoindrit aucunement l'horreur, le *mainstream horror*. Nous souscrivons à l'opinion judicieuse de Louis VAX qui remarque à ce propos : « Solitude du cadre, solitude de la victime, c'est tout comme. [...] L'espace fantastique s'anime d'intentions malveillantes, se met en mouvement, se referme sur sa victime » (1965 : 209). *Le Locus solitus* se transmue donc

en *locus insolitus, terribilis*, « l'inquiétante étrangeté », surgit encore une fois au sein du familier, faisant d'un garage un décor mortuaire.

Il arrive souvent que l'espace fantastique appelle et attire le personnage qui est obligé d'y répondre. Le récit *Allons au cinéma* de Philippe COUSIN en apporte un exemple convenable. Les premiers paragraphes décrivent un cinéma dans une ville et pourtant aucun élément de cette description n'annonce la réaction affective du protagoniste à la vue du bâtiment :

La façade était lugubre. D'énormes entrepôts de graisse animale à gauche et un colossal réservoir de gaz naturel à droite croisaient leurs ombres rouillées sur la petite salle autrefois pimpante. Rincée par les averses acides, lézardée par le gel, entamée sournoisement par l'oxyde de carbone et les sulfures de rejet de la périphérie industrielle, elle n'était plus qu'une ruine. La porte à double battant, aux vitraux ronds encollés de poussière, était peinte dans ce rouge opéra d'autrefois, et ses deux poignées menottées d'une chaîne rouillée munie d'un cadenas neuf. Le petit cinéma à vendre ressemblait à quelque clochard sinistre entre deux pandores.

1980 : 215

Le cinéma est un espace moderne, un élément fixe de chaque ville, cependant le bâtiment décrit, en état de ruine, imprégné par la fuite inévitable du temps fait plutôt penser à un espace fantastique traditionnel. Car des lieux en ruines, abandonnés, solitaires, liés d'habitude au thème canonique du retour du passé, aux personnages emblématiques de revenants, constituent un cadre spatial de prédilection pour le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces lieux dégagent un charme trouble et maléfique auquel se soumet le personnage inconscient du danger. Le protagoniste de la nouvelle en question, Mathurin Morse, connaît un véritable coup de foudre en voyant le cinéma pour la première fois : « Pourtant, tout de suite, Mathurin Morse sut qu'il achèterait. [...] Enfin, il allait se venger de quarante ans de vie sans couleur. [...] Il y a des lieux comme ça, qui semblent faits pour vous » (1980 : 215). Le héros apprend que le cinéma s'appelle « Le sélect » et qu'il est à vendre depuis dix ans. Morse l'achète sans hésiter une seconde et se propose pour but de restituer sa splendeur ancienne. Le bâtiment est alors complètement restauré, rose et blanc, aux fauteuils de peluche rouge, il garde tout de même son charme du passé.

Son nouveau propriétaire invente également une publicité controversée mais efficace : un spectateur sur cent mourra pendant la séance de la même manière que le héros du film joué. Le succès est énorme : une centaine de billets est tout de suite vendue. Après la première séance, seulement quatre-vingt-dix neuf personnes quittent la salle vivantes. Dès lors les spectateurs se pressent pour courir le risque et, éventuellement, mourir de la même manière que dans *Titanic*, *Psychose*, *Notre Dame de Paris*. Pourtant, après trente-deux meurtres inexplicables commis au cinéma, son propriétaire est arrêté par la police. Il prétend que ce phénomène mystérieux n'est qu'un truc publicitaire et, pour le prouver, il se décide à regarder

un film dans son cinéma. Morse se sent à l'abri de tout danger car il aime vraiment le petit cinéma, il a consacré sa fortune pour le restaurer et c'est pourquoi il attend un peu de reconnaissance de la part du bâtiment. Mais si le phénomène (néo)fantastique choisit le personnage, s'il change son existence morne en une vie pleine de couleurs, c'est pour mieux le ravager, le détruire à la fin. Morse, en regardant *Trois petits cochons*, meurt justement comme un des cochons – brûlé vif. Cet espace de prédilection devient donc la figure d'un sépulcre pour le héros.

Très rares, à notre connaissance, seraient d'ailleurs les cas où l'espace (néo)fantastique est un lieu sécurisant, bienveillant, heureux. Même s'il paraît être doté de tels traits, ce n'est qu'un piège pour attraper plus facilement sa victime – le personnage. Soulignons ici que l'espace néofantastique est fréquemment anthropomorphe : le cinéma évoqué plus haut qui s'appelle « Le sélect », fait une consciente sélection de ses jouets et tue des « élus » pour des raisons que lui seul connaît. Peut-être, le sang humain est-il pour lui, comme pour un vampire, une sorte de nourriture.

Le *mainstream horror* de la grande ville surgit fréquemment dans cet espace social, commun à tous les habitants, un espace d'accès facile, visité par tous. C'est pourquoi il n'est pas étonnant qu'un parc municipal d'une ville indéterminée, dans le récit *Dames au parc devant un inconnu* de Michel Dufour, devienne un lieu traversé par l'étrange et l'insolite. Le protagoniste anonyme, pour se reposer un peu, s'assoit sur un banc dans un parc, un lieu ensoleillé et agréable. Il remarque quelques vieilles dames se promenant, un chien et... une main humaine coupée sur un banc à côté. Le héros horrifié constate que personne ne s'intéresse à cet objet macabre et qu'une des dames nettoie tranquillement le banc ensanglanté. Tout d'un coup, un des passants se coupe le pied. Mais l'entourage, sauf le protagoniste, réagit également par une indifférence extrême. Les phénomènes funèbres se succèdent : une des dames se coupe la tête, personne n'y prête attention, le héros, en état de choc, crie et essaye de fuir à travers les fleurs. Il est à son tour lapidé par les autres dames, très en colère pour des dégâts qu'il a faits parmi les fleurs. Ensuite, elles nettoient les bancs couverts de sang, la sérénité et l'harmonie reviennent dans le parc.

Le parc est un espace de récréation, un lieu où l'on peut régénérer ses forces, un décor bucolique, une partie de la nature au milieu de la ville en béton. Cet espace semble donc en quelque sorte prédisposé à être « heureux », à être bienveillant envers l'homme – son créateur et son bénéficiaire principal. Et pourtant, c'est dans cet espace idyllique que le protagoniste connaît la plus étrange aventure de sa vie et finalement une mort très cruelle. L'accumulation des atrocités, de violence gratuite, de faits macabres fait penser à un sous-genre de néofantastique appelé le *gore*<sup>14</sup>. L'horreur vécue par le personnage est d'autant plus effrayante qu'elle est inexplicable. Cette expérience cruelle paraît contredire toute logique, l'absurdité est à son comble : l'homme qui cherche un repos au sein de la nature inoffensive y trouve la mort des mains des êtres fragiles, vieilles dames, gardiennes du parc. Peut-être,

---

<sup>14</sup> Nous en parlons beaucoup plus dans le paragraphe 2.4.

pour reprendre l'idée rousseauiste, ce lieu qui n'est pas créé par la nature elle-même, a été contaminé par la corruption et le mal de la ville.

En parlant de l'espace fantastique, nous nous sommes concentrée avant tout sur la ville et ses structures annexes car elles sont les plus représentatives pour le nouveau fantastique. Et pourtant, il nous paraît indispensable de dire quelques mots sur une des figures spatiales les plus anciennes qui trouve également une résonance au XX<sup>e</sup> siècle, à savoir la demeure maudite<sup>15</sup>. La maison peut exercer une emprise maléfique sur ses habitants, elle peut aussi être dépositaire de leurs secrets maudits, témoin de crimes et de sortilèges les plus obscurs. Généralement, elle est maudite car elle est imprégnée d'un étrange passé qui revient toujours en se récréant sur les héros – captifs du temps et de l'espace (néo)fantastiques<sup>16</sup>. Ce motif archétypal de la maison comme lieu étrange revient, avec quelques modifications, dans le nouveau fantastique. C'est par exemple George W. Barlow qui en profite dans la nouvelle *Le retour*. Gérard et sa fiancée Solange louent une maisonnette en bois, dans une forêt, près d'un ruisseau, pour pouvoir passer un peu de temps ensemble dans ce lieu idyllique, avant que le héros ne soit appelé pour son service militaire. Et pourtant, le jeune couple n'est pas heureux au sein de ce cadre arcadien et il paraît que c'est la maison qui constitue la source principale de leurs problèmes. Par exemple, quand ils essayent de faire l'amour, un grondement sourd monte du souterrain du bâtiment qui semble s'irriter contre leur intimité. Puis, Solange tombe gravement malade et est obligée de quitter la maison et de s'installer dans un hôtel.

Jusqu'à ce moment, le lecteur habitué aux traditionnelles histoires fantastiques peut expliquer l'histoire par l'activité d'un fantôme maléfique et dangereux, d'un *poltergeist* qui hante la maison. D'ailleurs, la figure de la maison dans le fantastique traditionnel est souvent la scène de l'apparition des spectres. Mais si le néofantastique use des clichés, c'est pour mieux dérouter le lecteur : *Le retour* n'est pas une histoire de revenants. Quand Gérard reste tout seul dans la maisonnette, il réussit à connaître l'explication de ces faits étranges, mais cette révélation ne lui apportera que la mort.

Le protagoniste veut punir la maison responsable, selon lui, de tous les malheurs du couple. Il se décide à brûler cet espace maudit, à détruire par le feu son âme nuisible et, pourtant, il ne peut pas le faire, tellement la demeure est belle. Comme le remarque Jean FABRE : « La possession s'incarne dans la puissance d'attraction de l'espace fantastique » (1992 : 220) ; et encore : « La pénétration du héros dans le monde du Surnaturel sera toujours moins angoissante que la pénétration de la surnature dans l'univers du personnage » (1992 : 221). En fait, dans le récit néofantastique il ne faut pas transplanter le héros dans des contrées lointaines et exotiques,

---

<sup>15</sup> Comme cette figure spatiale est liée inextricablement au thème du fantôme, nous abordons également cette problématique dans le paragraphe consacré au revenant.

<sup>16</sup> Cf. N. Hawthorne *La maison aux sept pignons*, S. Jackson *The Haunting of Hill House*, S. King *The Shining*, et *The Red Rose*.

l'aventure insolite intervient au sein de la réalité la plus proche du personnage et du lecteur. La maison (néo)fantastique perd sa qualité de refuge contre le monde extérieur, elle est beaucoup plus dangereuse, en proie à des forces inexplicables, que l'espace extérieur. La demeure (néo)fantastique est également toute-puissante, elle attire et possède le personnage de façon absolue, il ne la quittera jamais vivant n'ayant aucun moyen de défense.

Gérard, fasciné par ce bâtiment, non seulement ne le détruit pas mais encore le restaure et l'embellit chaque jour. La maison lui répond de la même manière, par exemple son jardin est pour le héros une source de nourritures. Enfin, la demeure lui révèle son prénom – Sylvia – ce qui veut dire celle qui se trouve au milieu des bois. Cette idylle devient de plus en plus étrange car le héros remarque que son attachement pour la maison prend la forme d'une aberration, il traite la bâtisse comme une femme aimée et il la désire au sens physique. Qui plus est, Sylvia éprouve des sentiments identiques, elle lui répond par la même passion morbide. Le protagoniste est conscient des tourments que lui apporte cet amour malsain :

Ce qu'elle m'avait fait ? Tout ! Je l'accusais de m'avoir tout pris, d'avoir tout détruit autour de moi, en moi : tout ce que je croyais aimer, tout ce à quoi je croyais tenir. Tout ce que je croyais être moi. Je n'avais pas compris : il fallait faire place nette, pour tout refaire. Pour que je puisse enfin être moi. Avec elle. En elle. Pour cette renaissance.

BARLOW, 1980 : 158

Et pourtant, à tout prix, il veut posséder Sylvia, il veut accomplir cette passion néfaste sur le plan physique.

Dans *La poétique de l'espace* Gaston BACHELARD analyse tous les éléments constitutifs de la figure de la maison : la cave symbolise pour lui la partie obscure qui cache les secrets les plus maudits, elle incarne aussi l'inconscient (1957 : 123) ou bien, comme le remarquent Gilbert MILLET et Dennis LABBÉ, la descente aux enfers (2005 : 219–223). L'étymologie latine du mot *cava* (« fossé ») renvoie également aux soubassements, à un lieu proche de la terre, de l'enfer. Dans le fantastique et le roman d'horreur, la cave sert souvent de lieu d'expérimentations inquiétantes, de séquestration, parfois elle donne sur des mondes surnaturels en constituant une porte ouverte pour des monstres d'un autre univers, décidés à envahir le nôtre. Dans la nouvelle de Barlow, la cave est aussi d'une importance particulière : elle représente la partie la plus intime du corps de Sylvia. C'est dans cet endroit où se déroule un bizarre acte sexuel dont les principaux acteurs sont la maison et l'homme.

La cave est également comparée au sein de la mère : après la nuit d'amour Gérard y dort en se sentant parfaitement protégé du monde extérieur, comme un enfant qui va naître, ce qui fait penser à une interprétation psychanalytique du texte et,

plus particulièrement, au complexe d'Œdipe<sup>17</sup>. Sylvia, l'amante parfaite, comble une lacune affective dans l'existence de Gérard : pour lui, elle symbolise la mère – figure absente de la vie du héros. En désirant Sylvia, Gérard désire inconsciemment sa mère. L'acte sexuel entre Sylvia et Gérard est donc une transgression du tabou d'inceste. Le titre du récit *Retour* est également lié à une explication psychanalytique : il s'avère que Gérard est née dans cette maison, sa mère, une Juive enceinte, poursuivie pendant la seconde guerre mondiale par les nazis y a trouvé refuge, a mis au monde son enfant et a été tuée par ses bourreaux. La maison est alors l'endroit où Eros rencontre Thanatos : le lieu de la naissance du héros demeure aussi le tombeau de sa mère.

Cet espace anthropomorphe par excellence deviendra également à la fin du texte un décor unissant encore une fois la vie à la mort. Gérard ne quitte plus la cave – le ventre de Sylvia car « elle a besoin de moi près d'elle, parce qu'elle devient mère, par moi. Et qu'elle me veut en elle, parce que l'enfant qu'elle attend, c'est moi » (1980 : 170). En incarnant la figure d'amant, de père et d'enfant, Gérard trouve finalement la mort chez sa bien-aimée. On retrouve son cadavre dans la cave de la maison en état de ruine, telle une veuve en deuil, c'est le manque de nourriture et d'eau qui constitue la cause principale du décès du protagoniste. Sa mort est en quelque sorte volontaire, il ne voulait plus quitter Sylvie, même pour satisfaire ses besoins vitaux. L'espace (néo)fantastique ne pouvant pas être un espace d'amour et de vie, se transforme toujours en espace de mort.

En parlant de l'espace du nouveau fantastique, il est impossible d'omettre le problème de sa perception et de la distinction entre l'espace objectif et celui vécu, transformé par une expérience néofantastique, la folie du personnage ou bien la peur. Louis VAX remarque à ce propos : « Le paysage est état d'âme, l'état d'âme est paysage »<sup>18</sup> (1965 : 21). La perception de l'espace dépend toujours de celui qui le perçoit, des sentiments qu'il éprouve à ce moment-là : il est évident que la terreur de l'observateur change sa vision du monde et contamine par la peur l'espace, qui peut être vu comme une source de menace. Également, l'état de santé physique et psychique du personnage influence l'idée qu'il a du monde, si les sens lui font défaut ou bien si le dedans et le dehors se confondent en une sensation peu rassurante, sa

<sup>17</sup> Ce concept central de la psychanalyse est défini par Sigmund FREUD comme un désir inconscient d'entretenir un rapport sexuel avec le parent du sexe opposé et celui d'éliminer le parent rival du même sexe. Le complexe, dont le nom vient du mythe du roi de Thèbes – Œdipe, constitue un tabou et est lié au sentiment de culpabilité. Freud l'élabore dans : *Les lettres à Wilhelm Fliess 1887–1904*. Paris, PUF, 2006 [la lettre du 21 septembre 1897] ; *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris, Gallimard, 1989 [1905] ; *Analyse d'une phobie d'un petit garçon de cinq ans : le petit Hans*. Paris, PUF, 2006 [1909] ; *Totem et tabou*. Paris, Payot, 2009 [1913].

<sup>18</sup> Louis Vax s'inspire probablement de la fameuse formule d'Henri-Frédéric Amiel, le philosophe genevois, qui écrit dans son *Journal intime* : « Le paysage est un état d'âme [...] et qui sait lire dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail » (1976–1994 [octobre 1852] : 282–283). Cette conception datant du Romantisme est continuée, entre autres, dans la poésie de Charles Baudelaire et chez les symbolistes.

perception est défectueuse et peu crédible. L'espace néofantastique rompt avec une objectivité du monde, « s'organise du dedans » (VAX, 1965 : 197) et reflète souvent un paysage mental subjectif traversé par une crise.

Dans son journal intime, Jean-Denis Vijeane, le héros de la nouvelle au titre particulièrement significatif *Rien n'a de sens sinon intérieur* de Claude-Emmanuelle YANCE (1997), note ses impressions quotidiennes d'une existence morne, solitaire et banale. Fréquemment, il se concentre sur un paysage vu de la fenêtre, constitué par trois bâtiments : auberge, école et usine. Ne sachant pas définir la nature du phénomène, le héros ressent pourtant quelque chose d'indéfinissable, quelque chose d'inquiétant à la vue de ce décor familier :

Sensation indéfinissable, pénible [...] Non pas une absence mais... Comme s'ils [ses yeux – K.G.] n'avaient plus tous leurs points d'appui. Ceux de tous les jours, chaque fois que je me trouve là. Je cherche en vain d'où me vient ce malaise. J'ai refait le tour de mon paysage habituel, tout me semble bien en place. [...] Une sorte de perte d'équilibre.

1997 : 19

L'observation des trois bâtiments prend la forme d'une vraie monomanie, d'une angoisse mais, en même temps, comble un vide dans la vie monotone du héros. Après quelques jours, Jean réussit à définir le phénomène : tout d'abord, il lui paraît que la distance entre les trois édifices change, il remarque leurs va-et-vient constants. Ensuite, le personnage de plus en plus terrifié note les diverses altérations de la forme des bâtiments : ils ressemblent à une ellipse, puis à un œil, le jour suivant à un cercle et finalement à un sablier. Et pourtant, Jean se demande lui-même : « Et d'ailleurs, se passait-il réellement quelque chose ou... ? » (1997 : 25). Il n'est plus sûr de sa perception du monde. Chaque jour apporte l'aggravation de son état psychique et l'agression croissante du phénomène. Non seulement l'espace extérieur le menace, mais le danger l'opresse dans sa propre chambre qui est soumise aux mêmes distorsions : les meubles paraissent se déplacer, la distance entre eux n'est pas fixe, leur forme semble changer successivement en ellipse, œil, cercle, sablier. Mais le pire est que le phénomène s'attaque à son espace le plus intime – celui de son corps : « L'ellipse devenue peu à peu cercle allait s'incurver vers l'intérieur, vers sa poitrine, jusqu'à donner la mort. C'est ainsi que nous avons retrouvé Jean-Denis Vijeane, recroquevillé sur sa chaise » (1997 : 27).

Le dénouement ne dénoue donc rien, le lecteur reste dans l'état de doute : chez les malades mentaux les distances du dedans et du dehors s'effacent, « la conscience se spatialise » (VAX, 1965 : 197), le monde familier devient hostile, dangereux et s'enferme sur la victime solitaire. Si l'on prend en considération l'interprétation liée à la folie du héros, le récit entre dans le domaine du (néo)fantastique clinique<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Ce sous-genre du fantastique apparaît dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et relate généralement une aventure d'une conscience affolée, il se concentre souvent sur la description presque

Cette interprétation, s'appuyant sur la gradation lente et successive du phénomène spatial angoissant ainsi que des symptômes inquiétants chez le héros, paraît plus convaincante. L'espace objectif devient subjectif et ne dépend que de la perception de plus en plus incertaine du protagoniste. Et pourtant, une autre explication est également possible, à savoir celle admettant des distorsions et altérations de l'espace. L'espace statique se transforme pour des raisons mystérieuses en espace dynamique et menaçant. Il est impossible de trancher définitivement la question, en tout cas, l'hésitation finale porte toujours sur la véritable nature de l'espace.

\* \* \*

Il semble justifié de dire que l'espace néofantastique révèle plus de différences que de ressemblances par rapport à l'espace fantastique traditionnel. Le principal parallélisme consiste en la même fonction des deux espaces en question : ils contribuent à créer, à côté des autres éléments de la poétique du texte, l'illusion mimétique. Cependant, pour le faire, ils utilisent des procédés différents.

En généralisant, il est possible de décrire l'espace du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle en termes d'espace structuré et non homogène – c'est-à-dire celui qui possède un nombre assez restreint de lieux emblématiques, des centres, favorisant l'intrusion du surnaturel. Cet espace se réduit souvent à une toile de fond mimétique pour l'activité du protagoniste et du phénomène.

L'espace néofantastique n'est pas une toile de fond, il participe à l'action en incarnant fréquemment le rôle oppressant du phénomène persécutant, tel un être vivant, le protagoniste. C'est pourquoi il est possible de l'appeler **l'espace-phénomène**. Ce type anthropomorphe d'espace est dynamique, peut transformer son aspect extérieur conformément à son propre gré pour enchanter, emprisonner et finalement causer la mort du héros humain. L'espace néofantastique est donc imprégné de valeurs négatives, est un « espace d'hostilité ». Même si un lieu attire le protagoniste sans intention malveillante apparente, l'aventure se déroulant dans ce cadre finit toujours de manière néfaste. L'espace néofantastique porte donc en soi une fatalité.

Qui plus est, l'espace-phénomène se soumet souvent à différentes distorsions, altérations, déformations qui provoquent une véritable hantise du personnage devant l'espace.

L'espace néofantastique, toujours réel ou feignant vraisemblablement d'être réel, ne favorise pas de lieux particuliers, il est homogène : le surnaturel s'introduit n'importe où, mais, ce qui est la condition *sine qua non* du néofantastique, toujours au sein d'une réalité moderne et d'une banalité quotidienne. Le lecteur est donc en

---

médicale des visions, des hallucinations du malade qui constituent une des interprétations possibles d'un cas étrange. Le maître du fantastique clinique est Guy de Maupassant. D'ailleurs, le récit analysé ressemble à la nouvelle *Qui sait ?* (1890) de Maupassant. La tendance clinique est également continuée par les écrivains néofantastiques, comme en témoigne entre autres la nouvelle analysée de Yance.

état de tension constante car il doit s'attendre partout à l'apparition de l'insolite. Il n'est pas d'avance préservé du danger par la présence d'endroits liés traditionnellement au surnaturel, comme l'était le lecteur du fantastique classique. De plus, l'espace familier, commun au lecteur et au personnage, facilite leur identification et augmente la peur devant « l'inquiétante étrangeté » surgissant du coup dans cette réalité la plus monotone.

Afin de mieux accomplir sa fonction mimétique, l'espace néofantastique prend fréquemment l'aspect d'une ville moderne, réelle ou indéterminée, une structure gigantesque se composant de toute une multitude de lieux tout à fait ordinaires, le surnaturel ne privilégiant aucun d'eux apparaît donc *hic et nunc* : dans un métro, dans un garage souterrain, au cinéma, dans un gratte-ciel ou bien dans un parc.

Si l'espace néofantastique profite des lieux consacrés par la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui n'est d'ailleurs pas une pratique courante, il modifie, renouvelle, renverse, bref enrichit leur signification, en y ajoutant des sens nouveaux, inattendus et surprenants. Par exemple, la figure déjà usée de la demeure maudite est renouvelée grâce à une interprétation psychanalytique liée au complexe d'Œdipe.

Enfin l'espace néofantastique, dépendant de la perception du protagoniste, n'est donc plus un élément stable, objectif de la réalité. Cet espace est un miroir qui reflète l'état psychique, souvent morbide, du personnage. Traversé par une conscience affolée, le cadre spatial devient une source de terreur moderne.

## 1.2. Le temps

Le temps est le deuxième concept, avec l'espace, qui contribue à créer l'illusion mimétique. Si l'auteur fait dérouler l'action dans une époque historique bien déterminée, réelle, il la rend de cette façon plus crédible et le lecteur y adhère plus facilement. L'époque peut être révélée par l'écrivain directement ou bien, il la laisse deviner au lecteur lui-même à l'aide des détails significatifs. Le cadre temporel peut se réduire à une simple indication de temps, mais peut aussi la dépasser largement : certaines heures par exemple sont plus favorables que d'autres à l'apparition du surnaturel, les fantômes préfèrent la nuit oppressante que le jour. Le temps néofantastique est aussi lié à certains motifs récurrents, comme le retour inéluctable du passé. Le temps avec ses altérations peut finalement devenir un vrai protagoniste de l'histoire. On ne peut oublier enfin la distinction entre durée objective et subjective. Nous mettrons en évidence par la suite ces aspects signalés du temps dans le nouveau fantastique.

Dans la nouvelle fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, le cadre temporel est fréquemment déterminé de façon explicite et précise dans la première phrase. Le narrateur donne souvent l'année, le mois et même le jour exact du commencement de l'action qui

se passe généralement à l'époque contemporaine à l'auteur du texte, c'est-à-dire au XIX<sup>e</sup> siècle. Le néofantastique procède de manière différente. Les cas où la date serait précisée par l'auteur paraissent très rares, pour ne pas dire presque inexistantes. Les écrivains des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles préfèrent, au lieu de révéler le temps directement, suggérer l'époque, y faire allusion, nouer une sorte de jeu d'anticipation entre le lecteur et l'auteur. C'est pourquoi ce dernier choisit un mode indirect de caractérisation, par des détails, en apparence insignifiants, il laisse au lecteur ce plaisir de deviner lui-même de quelle époque il s'agit, ce qui augmente l'ambiance de mystère et d'ambiguïté qui règne dans le néofantastique. Évidemment, le mode indirect ne permet qu'une identification générale du cadre temporel comme contemporain, moderne, appartenant au XX<sup>e</sup> siècle, pourtant sans préciser une journée, un mois, une saison, une année. Essayons, par les exemples qui suivent, d'illustrer le procédé en question.

Les héros du récit *La terre tremble* de Jean-Pierre Andrevon, las d'habiter une grande ville bondée par des voitures, des tramways, décident de passer quelques jours dans le Midi. Ils font leurs bagages et l'héroïne y ajoute des Tampax qui apparaissent dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Les premiers jours, on ne sut même pas à quoi ils ressemblaient* de Pierre Pelot, l'action se passe également au XX<sup>e</sup> siècle, plutôt dans sa deuxième moitié : le héros travaille dans un supermarché, habite un bâtiment moderne muni de meubles d'Ikea et de tout le confort moderne possible, il regarde le journal de la télé, on parle de la crise énergétique, d'un colloque international sur l'atome et de la dépollution générale.

Ce procédé récurrent, qui consiste à laisser tout un réseau de repères dans le texte, permet donc de situer l'action à l'époque contemporaine à l'auteur et au lecteur, cependant ce cadre est à la fois précis – le XX<sup>e</sup> siècle ou le début du XXI<sup>e</sup> siècle, et imprécis – généralement il est impossible de déterminer l'année. En conséquence, le cadre revêt un aspect symbolique et universel incarnant une modernité banale et quotidienne – une toile de fond de préférence pour l'intrusion de *mainstream horror*.

Rares sont les cas qui font exception à cette règle décrite ci-dessus, et pourtant il arrive que la révélation explicite du cadre temporel jette une nouvelle lumière sur les événements relatés. La nouvelle *L'homme aux mains jointes* de Marianne ANDRAU (2002) en apporte un exemple convaincant. Le protagoniste se réveille à l'hôpital, après une opération. Terrifié, il constate qu'on lui a fait joindre les mains. Dès lors chaque activité quotidienne devient pour lui un cauchemar : il ne peut ni boire ni manger sans une aide. Le lecteur qui essaye d'expliquer cette aventure étrange est constamment déjoué dans ses prévisions : est-ce un récit de néofantastique clinique vu la narration lacunaire et incertaine du protagoniste, ou bien un récit d'épouvante ce qui est suggéré par l'aspect paratextuel – le recueil des nouvelles est intitulé *Lumière d'épouvante*, ou encore a-t-on affaire à un texte à la lisière du fantastique et de la science-fiction étant donné de nombreuses suggestions au motif commun à ses deux genres, à savoir celui du savant fou ? Les interprétations possibles abondent, et pourtant l'excipit déterminant le cadre temporel semble révélateur : « Juin 1945 : "À B...,

petite ville du Nord, il vient d'en rentrer un à qui ils avaient greffé les deux mains ensemble" » (2002 : 27). L'auteur profite de la technique et des motifs du néofantastique pour raconter une histoire inspirée par la deuxième guerre mondiale, mais, sauf cette indication finale du temps, rien d'autre ne fait penser à un récit de camps<sup>20</sup>.

Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle privilégie certaines heures plus que d'autres. Comme le remarque Magdalena WANDZIOCH : « Il y a même des heures en quelque sorte [...] favorables à l'indécision perceptive où le mystère s'impose provoquant une vive émotion et frappant davantage l'imagination du lecteur : minuit, crépuscule, aube » (2001 : 126). D'une part, cette règle est encore observée, dans une certaine mesure, dans le néofantastique, mais, d'autre part, les efforts pour la bousculer et faire surgir le surnaturel en plein jour sont de plus en plus visibles. En lisant un récit fantastique traditionnel, on attend l'apparition des fantômes à minuit, ce qui peut diminuer l'effet de surprise et, par-là, la peur. Le néofantastique qui se moque des règles tacites du genre, qui les renverse, les travestit, joue avec les clichés, et grâce à cet aspect « postmoderne » du jeu renouvelle sans cesse la matière textuelle, surprend et effraye plus le lecteur. Regardons ce procédé de plus près.

*L'agonie dans la nécropole* de Gérard COISNE semble, à première vue, raconter une histoire fantastique traditionnelle se déroulant dans un cadre spatio-temporel canonique. Au début du texte, le protagoniste, le médium, étale sa théorie sur les fantômes : « [...] les fantômes viennent surtout nous hanter la nuit parce que l'opacité de nos peurs se fendille à mesure que passent les heures sombres » (1980 : 65). Le héros entend une des légendes urbaines, d'après laquelle le vieux cimetière est hanté par un *poltergeist* responsable de la mort de plusieurs personnes qui s'y sont imprudemment aventurées. En profitant de son don exceptionnel, le personnage décide d'en chasser le méchant fantôme. Dans le récit en question, la nuit, un cadre pour l'activité des revenants, semble collaborer traditionnellement avec l'espace – le cimetière et avec le héros – celui qui voit plus que les autres, qui est capable de communiquer avec l'au-delà. Et pourtant, il s'avère graduellement au cours de l'action que, malgré les convictions traditionnelles du protagoniste, les apparitions s'y manifestent le jour et non la nuit, le cimetière est celui d'automobiles usées, le héros, quant à lui, est prédestiné à communiquer avec les âmes des trépassés car il est homosexuel et les morts préfèrent, pour des raisons mystérieuses, parler avec les invertis. Toutes les règles classiques du genre, y compris le cadre temporel, sont donc renversées par l'auteur.

Jean-Pierre ANDREYON procède de manière analogue dans *Le cimetière de Rocheberne*. Le protagoniste révèle le plaisir énorme que lui apporte sa promenade habituelle parmi les allées tranquilles, ensoleillées, vertes grâce aux fleurs et aux arbres. Il y rencontre d'autres habitués avec qui, parfois, il échange quelques formules de politesse ou tout simplement un sourire. L'endroit où se promène chaque jour le héros peut provoquer l'étonnement du lecteur : c'est un cimetière dont la description fait

<sup>20</sup> D'ailleurs, Marianne Andrau, connue avant tout comme auteur de romans fantastiques et de science-fiction, s'inspire fréquemment de ses souvenirs de la guerre. Le mélange constant de ces éléments dans son œuvre pose des problèmes de classification générique aux critiques.

pourtant penser à un parc, tant il est agréable au soleil du jour, si plein de plantes et d'autres promeneurs. Le héros souligne qu'il aime s'y promener le jour à cause du soleil et de l'air tiède mais il y en a d'autres qui, après toute une journée d'attente, vont faire leur tour au-dehors toujours la nuit, par « le respect des traditions, j'imagine » (1997 : 87). Après cette remarque du protagoniste, il est évident que le choix du cadre temporel est d'une importance capitale : des promenades habituelles, même dans un lieu tel qu'un cimetière, mais en plein jour, n'éveillent pas des soupçons de la part du lecteur, on peut penser que le héros est tout simplement un original. Si dès le début, le héros révélait une prédilection pour la nuit et le cimetière, le lecteur pourrait facilement deviner qu'il s'agit d'un fantôme. De plus, son commentaire final sur les revenants qui suivent toujours la tradition et ne quittent leurs tombes que la nuit apporte au récit un aspect inattendu d'humour noir.

Le néofantastique préfère donc déjouer les prévisions du lecteur traditionnel, habitué aux schémas et aux clichés qui règnent dans l'univers du fantastique classique. Cependant, il est possible de trouver des récits néofantastiques procédant à la création du cadre temporel de manière plus traditionnelle et favorisant certaines heures et même certaines saisons. Par exemple Jean-Pierre BOURS dans *Marie l'Égyptienne* profite du « chronotope »<sup>21</sup> fantastique qui demeure un des procédés les plus utilisés du genre en question. L'action de la nouvelle se déroule dans une grande ville, figure spatiale emblématique du néofantastique, qui semble avoir deux faces, tout à fait différentes : diurne – inoffensive et nocturne – dangereuse, maléfique. La nuit génère la peur :

La ville travaillait à se rendre étanche à la nuit. On entendait tomber les volets métalliques devant les vitrines, [...] chaque ouverture, toute issue, le moindre spirail, étaient obturés. Le crépuscule faisait claquer les portes. Un vent froid montait du Sud, de la mer, porteur d'une peur insidieuse. Sous les néons blafards éclairant les avenues, les passants attardés hâtaient le pas. Dès vingt heures, la ville était ter-  
rée, muette, immobile.

1980 : 93

Quand les habitants s'enferment dans leurs maisons, le peuple de la nuit, c'est-à-dire les bandes de pillards, de criminels de toute sorte, envahissent la ville qui devient un terrible terrain de chasse, une jungle urbaine avec ses prédateurs :

[...] groupés en grappes, escaladant les murs sans échelles, ils prenaient d'assaut les drugstores et les disquaires pour les saccager, [...] il y avait [...] des obsédés aux yeux pâles qui n'approchaient les femmes qu'avec un couteau. Au matin, l'on retrouvait des corps liés aux pylônes, lacérés par les chiens, un sourire aux lèvres, comme empreints d'une horrible extase.

1980 : 93

<sup>21</sup> Le terme de Mikhail BAKHTINE (1978) désigne la collaboration du temps et de l'espace qui, dans le fantastique, augmente l'effet de terreur (cf. WANDZIOCH, 2001 : 110–111).

La nuit, règne des démons, paraît éveiller chez les habitants de la ville les instincts les plus primitifs et les pires. Tout change pourtant à l'aube, la ville est reprise par les hommes ordinaires qui n'ont plus peur de quitter leurs demeures, la vie reprend son cours quotidien et on essaye de réparer les dégâts causés la nuit :

Quand pointait l'aube, le soleil couvrait d'un badigeon d'or pâle les façades des bâtiments de commerce ; alors sortaient les ouvriers municipaux avec leur charroi grinçant, où l'on jetait les corps des victimes de la nuit pour les acheminer vers les morgues. Serrures et verrous s'ouvraient, les dispositifs d'alarme étaient déconnectés, [...] aux échoppes les artisans reprenaient leurs chansons, [...] vendaient les nourritures et les sodas.

1980 : 93-94

La ville possède deux visages opposés liés au régime diurne et nocturne, deux niveaux : l'un de surface, régi par la raison, la loi et la logique du jour, est le royaume de la vie ; l'autre, obscur, profond, dominé par l'instinct et l'inconscient, demeure le royaume de la mort.

La collaboration spatio-temporelle chez BOURS va encore plus loin : l'image de la ville change non seulement avec la venue de la nuit, mais elle dépend également de la saison : au printemps ou bien en été, quand les jours sont plus longs, les habitants quittent plus volontiers leurs domiciles, ils se promènent dans les rues en plein soleil et en sécurité. L'arrivée de l'automne, le raccourcissement des jours annoncent le retour prochain de la peur : « Le domaine imparti à la nuit, ses hordes et son angoisse, y trouvait ses limites élargies » (1980 : 95). Mais l'hiver qui s'approche apporte toujours à la métropole d'ancestrales terreurs et atrocités : « Quand viendraient la neige et le froid, il lui faudrait se cadénasser dès la fin de l'après-midi, et les hurlements du vent formeraient prélude aux déferlements des pillards » (1980 : 96).

En collaborant avec l'espace, le temps néofantastique peut donc revêtir, de manière plus traditionnelle, un aspect figuré, assez simpliste, où la nuit, le crépuscule, le minuit, l'automne, l'hiver annoncent toujours le mal s'insinuant dans le cadre spatial, tandis que le jour, l'aube, le printemps, l'été incarnent le bien s'introduisant dans la ville. Pourtant, ce procédé du chronotope fantastique n'est pas récurrent dans le fantastique nouveau et les écrivains modernes tentent souvent de jouer avec ces clichés.

Le néofantastique influencé par la littérature populaire, et notamment par la science-fiction, propose également une nouvelle vision de **temps-phénomène**<sup>22</sup>, comme l'était celui d'espace, soumis aux distorsions et aux altérations temporelles les plus diversifiées. Le temps objectif, physique, mesuré à l'aide des horloges, qui ordonne notre existence, change du coup son flux pour des raisons inexplicables et

<sup>22</sup> Nous faisons encore une fois allusion au terme « personnage-phénomène » de Joël MALRIEU (1992 : 81).

mystérieuses<sup>23</sup>. Cette vision inquiétante du temps discontinu, détraqué doit beaucoup à la théorie de la relativité restreinte d'Albert Einstein qui « remet en cause non seulement les fondements de la physique newtonienne, mais aussi tous les concepts liés à la perception du temps : simultanéité, vitesse, distance » (LECAYE, 1981 : 140).

Il est important de noter qu'une distorsion temporelle des plus anciennes consiste en la suspension du cours temporel qui, à l'origine, constituait le motif merveilleux des mythes et des contes<sup>24</sup>, comme par exemple dans *La belle au bois dormant*. La suspension du temps peut revêtir un aspect de songe prolongé semblable à la mort, de vie momentanément suspendue et de sa résurrection, enfin peut être liée à une figure humaine hors de temps, immortelle, tel le Juif errant<sup>25</sup> ou le Hollandais volant<sup>26</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les écrivains belges de la première génération néofantastique exploitent volontiers ce thème. Par exemple Jean Ray dans *Le comte Mascanti* raconte l'histoire d'un aristocrate orgueilleux qui emprisonne le temps dans son manoir pour y vivre éternellement avec ses hôtes. *Au repos de la santé* de Franz Hellens relate l'aventure étrange d'un homme gravement malade qui passe, semble-t-il, quelques heures dans une auberge en compagnie d'une jeune fille, après quoi il se réveille chez lui en excellent état de santé mais avec une longue blanche barbe.

Dans le néofantastique français c'est Marcel Aymé qui semble être, également au début du XX<sup>e</sup> siècle, le précurseur de cette représentation nouvelle du temps, ce qui est visible par exemple dans *La carte* ou bien *Le décret*. Le premier de ces récits imagine que le gouvernement français, afin de lutter contre les problèmes d'alimen-

<sup>23</sup> Nous y voyons une différence capitale entre le temps néofantastique et celui science-fictionnel car dans ce dernier genre les personnages réussissent le plus souvent à expliquer de façon (pseudo)scientifique les causes de distorsions temporelles tandis que dans le néofantastique elles demeurent toujours inconnues.

<sup>24</sup> À propos de distorsions temporelles dans le merveilleux et dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, voir la page 27.

<sup>25</sup> Le Juif errant est un cordonnier juif qui a refusé d'aider Jésus lors de son chemin de croix. Le Christ le condamne à errer jusqu'à son retour, c'est-à-dire jusqu'à la fin du monde. Le sujet a été abordé par de nombreux écrivains dont Jean Potocki (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1804 ; 1810), Eugène Sue (*Le Juif errant*, 1844-1845), Alexandre Dumas (*Isaac Laquedem*, 1853), Paul Féval (*La fille du Juif errant*, 1864), Guillaume Apollinaire (*Le passant de Prague*, 1910), Jean d'Ormesson (*Histoire du Juif errant*, 1991). Cf. à ce propos MILLET, LABBÉ, 2003 : 247.

<sup>26</sup> Le Hollandais volant est un capitaine de vaisseau hollandais qui, pris dans une tempête, défie le ciel et jure de continuer sa navigation quoi qu'il arrive, même jusqu'à la nuit des temps. En fait, le Hollandais maudit navigue pour l'éternité sur toutes les mers du globe et la vision de son vaisseau entraîne des naufrages. Le motif est, entre autres, repris par Heinrich Heine (*Les mémoires de Monsieur Schnabelewopski*, 1834), Frédéric Marryat (*The Phantom ship*, 1839), Edgar Allan Poe (*Manuscrit trouvé dans une bouteille*, 1833 ; *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, 1858), Albert Taste (*Le vaisseau fantôme*, 1960), Robert Quatrepoin (*Le vaisseau fantôme*, 1984), Jean-Claude Dunyach (*Le harponneur du phare*, 1995). La légende du Hollandais volant inspire également la célèbre tétralogie cinématographique de Gore Verbinski : *Les Pirates de Caraïbe* (2003 ; 2006 ; 2007 ; 2011). Cf. MILLET, LABBÉ, 2003 : 230.

tation, distribuée parmi les citoyens – en prenant en considération leur utilité pour la patrie – des tickets de vie, chacun équivalent d'un jour. Les personnes inutiles, tels les intellectuels, n'en reçoivent qu'un petit nombre et donc, après avoir utilisé leurs tickets, disparaissent, pour revenir à la vie au début du mois suivant. *Le décret* relate également une décision administrative de mettre un terme à la guerre en avançant le calendrier de dix-sept ans. Après ce délai, les héros se retrouvent vieillies, avec le souvenir complet des années qu'ils n'ont pas vécues. Sans aucun doute, la vision du temps de Marcel Aymé est influencée par le contexte historique dans lequel vit et écrit l'auteur, c'est-à-dire la seconde guerre mondiale et l'occupation allemande. Aymé veut « disloquer le temps pour caricaturer l'oppression nazie et pour rêver de sa disparition » (MILLET, LABBÉ, 2005 : 256). Dans ses nouvelles, contrairement à ce qui se passe dans le néofantastique de la seconde moitié du siècle, le temps est soumis aux altérations uniquement à cause des décrets officiels du gouvernement. Ces distorsions inquiètent moins qu'elles ne font rire, se moquant de la réalité absurde de la guerre. Cependant, le mérite de l'écrivain consiste à soumettre le temps à diverses modifications, ce qui est exploité plus tard par les auteurs de la seconde génération néofantastique.

Le fantastique traditionnel et le nouveau naissent lorsqu'une des certitudes sur laquelle s'appuie notre vision du monde est, du coup, étrangement perturbée. Le temps chronologique est une des ces constantes, sa déformation appartient donc au domaine de l'insolite. La réalité, le familier montrent leur face obscure au personnage et au lecteur car il s'avère qu'aucun élément du monde n'est stable. D'après le terme de FREUD (1976 [1919]), *Heimlich* devient *Unheimlich*, le temps se disloque, se modifie, s'inverse. Parmi les distorsions temporelles les plus récurrentes dans le néofantastique (et dans la science-fiction également), il est nécessaire de mentionner : l'accélération ou le ralentissement du flux chronologique, l'arrêt du temps, la discontinuité et l'inversion du cours du temps (GOIMARD, 1996 : 515–524).

C'est Jean-Pierre ANDREYON qui communique cette nouvelle représentation du temps dans ses récits néofantastiques. Par exemple *Un enfant solitaire* relate la suspension du flux temporel pour tous les habitants d'une ville, et l'accélération de son cours pour un petit garçon. Un jour, d'un coup, tout le décor de la ville, y compris les gens, les animaux, les machines, s'immobilise en pleine course pour des raisons incompréhensibles : « [...] sur le boulevard, plus rien ne bougeait. Des dizaines, des centaines de voitures multicolores [...] s'étaient immobilisées [...]. Sur les trottoirs, les piétons étaient devenus de minuscules gnomes peints en couleurs luisantes » (1997 : 54). Le temps s'arrête donc pour tout le monde, sauf pour un garçon de sept ans – Ludo. Après un premier moment de terreur, Ludo se remet et commence à profiter pleinement de sa liberté. Il fait tout ce qui lui était avant interdit par ses parents, c'est-à-dire il mange trop de chocolat, de glaces, se promène dans toute la ville, joue de mauvais tours aux gens pétrifiés. Le jour suivant, Ludo remarque qu'il a grandi à vue d'œil et est devenu jeune homme. Conformément à son âge, ses divertissements changent : il boit de l'alcool et fait l'amour avec des femmes-statues.

Après deux jours, Ludo est un homme mûr, souffre de solitude, a besoin d'une compagne. Il choisit donc une des femmes pétrifiées, l'appelle Charlotte et passe son temps avec elle. Le quatrième jour, le héros devient déjà un vieillard. Conscient des conséquences néfastes qui découlent de l'accélération de son temps individuel, il retrouve la bibliothèque et consulte tous les ouvrages sur le temps et sa relativité mais malheureusement n'y trouve aucune information qui pourrait expliquer le phénomène et éventuellement lui permettre de se sauver. Ludovic se prépare alors à affronter la mort inévitable : il parcourt toute la ville pour réparer tous les dégâts qu'il a causés lorsqu'il était enfant. Puis, il rentre dans sa maison natale et se couche dans son lit en attendant la fin. Mystérieusement, le temps retrouve son cours habituel. La mère de Ludo entre dans la chambre de son fils et retrouve dans son lit le cadavre d'un vieillard au dernier degré de la décrépitude.

Il faut souligner que ce récit néofantastique traite le motif des anomalies temporelles de manière tout à fait différente de la science-fiction, genre populaire, auquel cette vision dynamique du temps est également chère. Cependant, la science-fiction réduit les distorsions temporelles à une aventure, à une intrigue mouvementée parfois dépourvue de sens, à un élément pseudoscientifique enfin. Dans la nouvelle néofantastique analysée, les altérations ont une visée plus importante, elles permettent de montrer l'évolution physique et psychique du héros, et d'en faire également une métaphore plus générale d'une existence humaine. Le récit ressemble donc à une histoire d'initiation ou d'apprentissage.

Andrevon aborde aussi le thème des anomalies temporelles dans le récit au titre particulièrement significatif, à savoir *Entropie*. Ce mot, du grec « retour en arrière », désigne dans la physique la dégradation de l'énergie qui se traduit par un état de désordre toujours croissant de la matière. En fait, le texte analysé, son intrigue et sa narration, s'appuie sur le principe du désordre et du retour en arrière. Le protagoniste anonyme quitte son bureau muni de tous les gadgets techniques possibles et revient chez lui en voiture turbo capable de se mouvoir dans l'air. L'époque dans laquelle se déroule l'action n'est pas explicitement déterminée, mais grâce aux détails signalés ci-dessus, on pense à un futur éloigné et indéterminé. Et pourtant, à la télé le héros regarde Johnny Hallyday, Claude François, enfin Schubert, Lully, Mozart... vivants. Le journal télévisé relate des événements actuels tels que la Guerre du Golfe, le débarquement en Normandie, la bataille de Verdun ou celle de Waterloo. Après le dîner, le protagoniste en costume de marquis lit des auteurs lui contemporains, à savoir Rousseau et Voltaire, se souvient de la guerre de Cent Ans et des conquêtes de César. Le lecteur le retrouve ensuite dans une caverne, sans feu, sans nourriture. Puis, il se transforme en un reptile géant, couvert d'écailles, pour se métamorphoser finalement en un fragment de matière. Le récit se termine par l'évocation de *Big Bang* et, probablement, l'aventure du protagoniste recommence.

La nouvelle semble raconter plusieurs distorsions temporelles qui surgissent dans le réel, sans cause apparente. Tout d'abord, la discontinuité du temps dont le flux chaotique dévie, se détraque, se déforme, est comme déchiré en lambeaux

désunis, manquant de toute logique, de tout ordre, de rapports de cause, conséquence, chronologie. Ensuite, l'inversion de son cours car l'action commence dans une époque moderne et se termine, après un vaste mouvement en arrière, par la (re)naissance du monde. Ce cercle vicieux fait également penser à la répétition constante et mécanique du temps. Qui plus est, toute l'aventure se passe très vite, la course du temps est donc accélérée. Le protagoniste anonyme du récit, bien qu'il soit une figure symbolisant toute l'humanité, un héros collectif, se cache un peu derrière cette vision troublante du temps dans ce que nous pourrions appeler le *time opera* néofantastique<sup>27</sup>.

Jean-Pierre Andrevon profite une fois de plus de ce thème des distorsions temporelles dans le roman intitulé *Incendie d'août*. Comme dans les deux cas précédents, les altérations du temps ne se réduisent pas aux simples éléments d'intrigue mais servent à signaler une problématique plus grave : cette fois-ci, le retour inéluctable du passé cruel. L'action du roman s'appuie sur l'idée de la boucle temporelle tragique, la répétition de la même dramatique séquence temporelle. Le héros revit sans cesse la scène où il a provoqué la mort de sa bien-aimée, brûlée vive. Cette anomalie temporelle incarne donc une fatalité presque antique qui change la vie du protagoniste en enfer, l'opprime et le détruit. Le passé qui ne meurt jamais s'empare du présent et annihile le futur, constitue une torture raffinée répétée à l'infini. Le thème science-fictionnesque, populaire, usé – celui des altérations temporelles – acquiert dans le néofantastique andrevonien une dimension beaucoup plus profonde, parfois symbolique, toujours anthropocentrique car c'est l'homme, son initiation (*Un enfant solitaire*), son histoire (*Entropie*), son existence tragique (*Incendie d'août*) qui captivent avant tout l'attention du lecteur.

Cette idée du cercle vicieux du temps est aussi au centre de la nouvelle d'Alain Dorémieux intitulée *La convocation*. Le héros est convoqué d'urgence à la Direction auxiliaire des Services administratifs supérieurs. Il se rend à cette institution bien qu'il ne sache pas pourquoi, il se perd dans ses couloirs obscurs, passe par plusieurs pièces, finalement est arrêté par des hommes en noir qui lui présentent toute une liste d'accusations contre lui. Le héros est convaincu d'être la victime d'un malentendu, mais personne ne veut écouter ses explications, il va être exécuté. Le protagoniste effrayé réussit à fuir le Ministère par un couloir secret qui aboutit directement à son logement. Soulagé, il se repose dans son fauteuil quand on sonne à la porte, c'est un homme en noir qui lui apporte la convocation et toute cette histoire cauchemardesque recommence.

Encore une fois, les altérations du temps néofantastique ne sont importantes que dans la mesure où elles permettent d'aborder une thématique plus universelle : l'am-

---

<sup>27</sup> Le *time opera* est un des sous-genres de la science-fiction qui met en valeur le thème du voyage temporel et des paradoxes temporels qu'il engendre. Évidemment, dans le néofantastique le voyage temporel n'exige ni une machine à remonter le temps, ni des paradoxes, ni un déplacement spatio-temporel proprement dit. C'est cette vision grandiose, dynamique, inquiétante du temps, avec des altérations de sa course, qui constitue un parallèle entre ces deux genres.

biance du récit lourde, étouffante, grotesque, fait penser à l'atmosphère du roman fameux de Franz Kafka, *Le procès* (1925). Le même type de héros, un homme moyen, vit le même cauchemar, c'est-à-dire une accusation injuste, pour des raisons incompréhensibles pour lui. Il est tout seul contre le monde bureaucratique, représenté chez Kafka par l'appareil de justice et chez Dorémieux par le Ministère. L'idée de la boucle temporelle chez Dorémieux, dont la conséquence est la répétition de cet événement traumatisant à l'infini, augmente le drame du personnage condamné à vivre ces tortures pour l'éternité.

Dans un autre récit intitulé *Fin d'un amour* Alain DORÉMIEUX unit ce motif de la répétition du temps au retour obsessionnel du passé qui resurgit, hante et ne veut pas mourir. Arcangelo Dalmani, metteur en scène célèbre, tourne un film *Fine di un amore* qui raconte la désagrégation d'un couple et l'obsession de la solitude. En regardant les « rushes » de la veille, il remarque, à côté des acteurs, une vague silhouette féminine assise sur un banc. Il tourne encore une fois la scène mais tout se répète. Pour identifier l'intruse, Dalmani regarde les photos du plan agrandies et constate une étrange ressemblance de la femme avec sa maîtresse délaissée il y a quinze ans, Dania. Le héros se rend compte de ce que la scène entre deux acteurs constitue une transposition inconsciente de sa rupture avec Dania. Son visage l'obsède, il la contemple sans cesse. À l'aide d'une agence de détectives il retrouve son ancienne maîtresse mais après quinze ans, elle ne ressemble pas trop à la femme des photos qu'il cherche. Dalmani, déçu, visite les mêmes lieux qu'il a jadis fréquentés avec Dania. Et enfin, il l'y retrouve : la femme des photos et, en même temps, sa jeune Dania. Elle lui explique que les vivants ont également leurs fantômes, elle est donc le fantôme de Dania qu'il a laissée quinze ans auparavant. Elle lui apprend aussi que s'il le veut vraiment, s'il l'aime toujours, s'il regrette leur rupture, par la force de ses souvenirs, il peut triompher du temps et faire revivre le passé. Dalmani réussit à le faire, pourtant le passé non seulement resurgit, mais malheureusement l'histoire de la rupture se répète. Qui plus est, Dalmani se trouve emprisonné dans son passé, il ne peut plus revenir dans le temps présent :

Son esprit était un tourbillon de sensations vagues et il lui semblait qu'il continuait à vivre sur deux plans, tirillé entre le passé insistant et un présent où il ne parvenait pas à reprendre pied, en équilibre instable sur la frontière imprécise entre deux mondes.

1996 : 639

Furieux, il revient chez Dania et l'étrangle, puis perd conscience. Il se réveille dans son présent, persuadé d'avoir vécu un mauvais rêve, mais, à côté de lui, se trouvent le cadavre de Dania vieillie de quinze ans et les policiers qui l'arrêtent comme coupable de crime passionnel.

Dans cette nouvelle, le temps n'est aucunement un élément secondaire de l'intrigue. Tout au contraire, la composition et la thématique du récit se concentrent

autour de presque tous les problèmes signalés liés à la représentation du temps néofantastique. La fuite du temps change tout dans la nouvelle en question, à commencer par les personnages. Ce n'est pas seulement qu'ils vieillissent, c'est qu'ils changent de nom, d'aspect physique et de personnalité. Ils ne reconnaissent plus les lieux, jadis importants pour eux, ils paraissent oublier, pour un certain temps leur jeunesse, ils changent même de voix quand ils ne se maîtrisent plus. Tout est fragmenté dans cette histoire étrange, le lecteur a l'impression qu'il y a deux Dania et deux Dalmani. Le passé semble plus réel que le présent, il tend irrésistiblement à se répéter, semble commandé par une fatalité à laquelle les héros ne peuvent pas échapper. De plus, c'est Dalmani lui-même qui est responsable de la résurrection de son passé par une force de nostalgie que cet éden d'un amour perdu lui inspire. Mais si sa mémoire lui permet d'occulter le présent, il n'est pas capable de métamorphoser l'instant passé qui revient en cercle vicieux : « La vérité enfin lui apparut. [...] En remontant dans le passé, il ne pouvait que revivre ce passé. Retrouver intacts ses sentiments d'alors. Donc – en revenant au soir de la rupture – haïr Dania, la fustiger, être prêt à l'abandonner » (1996 : 638). Le présent se superpose au passé, le héros vit un moment comme emprisonné entre deux temporalités différentes :

Mais ce qui était affolant, c'était ce décalage : être en même temps en train de vivre ce moment et se rappeler l'avoir vécu. Dalmani, impuissant à changer le cours des événements, agissait et se regardait agir, à la fois acteur et témoin de cette scène [...]

1996 : 638

Et quand, paraît-il, il réussit à se libérer de ce piège temporel, il s'avère tout de même que c'est toujours le temps qui triomphe du personnage et non l'inverse.

Il nous semble également important de signaler brièvement encore un phénomène lié au temps néofantastique, à savoir sa subjectivité et son instabilité dues à une perception incertaine. Si l'on ne peut pas mesurer le temps à l'aide des horloges, son flux perd son objectivité. La vision du temps, l'impression de sa fuite, de sa continuité ou discontinuité dépendent donc du personnage, de sa perception, de ses sens dont le fonctionnement peut être perturbé par une maladie mentale, un mauvais état de santé physique, une excitation nerveuse, l'usage démesuré de drogues et d'alcool, bref par toute une quantité de facteurs subjectifs ou extérieurs. Comme le remarque le narrateur du récit *Dépassé par les événements* d'Hugues CORRIVEAU : « [...] sa perception des choses et du temps varie, découle par rapport à la réalité » (1997 : 37). De même, l'aventure décrite plus haut par Alain DORÉMIEUX peut être perçue comme un cauchemar de Dalmani, une hallucination, un délire passager, un retour du refoulé causé par les remords du héros. Quand il retrouve conscience, il constate avec soulagement : « Enfin échapper à cette hallucination, retrouver la réalité, la vie quotidienne [...] »

(1996 : 639) ; « Cette nuit, il avait été la proie d'une hallucination, d'un cauchemar où il se croyait remonter dans le temps, mais cela n'avait rien à voir avec Dania, la vraie Dania... » (1996 : 642). En conséquence, le temps néofantastique est un phénomène encore moins rassurant, très flou, ambigu, instable, qui grâce à cette caractéristique augmente chez le héros et le lecteur le sentiment d'égarement, de perte de tout repère traditionnel.

\* \* \*

En récapitulant nos constatations sur le temps néofantastique, nous voudrions souligner ses traits distinctifs. Tout d'abord, il est nécessaire de mentionner le mode indirect de caractérisation du temps dans le fantastique nouveau. L'écrivain ne révèle explicitement ni la date, ni même l'époque à laquelle se déroule l'action, mais à l'aide de détails, en apparence insignifiants, permet au lecteur de deviner lui-même le cadre temporel – le plus souvent contemporain c'est-à-dire le XX<sup>e</sup> ou le XXI<sup>e</sup> siècles. Ce cadre est à la fois précis et imprécis, renvoie tout de même à une contemporanéité commune au lecteur et au personnage<sup>28</sup>.

Ensuite, les écrivains néofantastiques essayent de rompre avec les clichés dans la représentation du temps, c'est pourquoi ils ne veulent pas favoriser certains moments traditionnellement réputés propices à l'intrusion du surnaturel. Afin de déjouer les habitudes du lecteur, l'étrange apparaît de plus en plus souvent en plein jour. Pourtant, il est indispensable de signaler la coexistence continue de certains procédés canoniques du genre, comme le « chronotope » fantastique.

De plus, il est à noter l'influence de genres populaires, tels la science-fiction, au niveau de la création d'une nouvelle vision du **temps-phénomène**, plus dynamique grâce aux distorsions et altérations de son flux. Cependant, il faut absolument souligner que leur rôle dans le néofantastique diffère nettement de celui dans la science-fiction, se réduisant fréquemment à un simple accessoire d'intrigue. La portée des distorsions temporelles dans le fantastique nouveau est d'ordre plus universel : elles peuvent constituer une métaphore, incarner, surtout liées au thème du passé qui resurgit, une fatalité oppressant les personnages.

Enfin, la vision du temps peut être perturbée par une perception subjective, incertaine du monde, ce qui met davantage en valeur l'instabilité et le morcellement de la réalité néofantastique.

---

<sup>28</sup> Nous avons reconnu les mêmes caractéristiques de l'espace néofantastique. Les parallèles entre le temps et l'espace dans le genre en question sont indubitables, n'évoquons que leur rôle important dans la création de l'illusion mimétique malgré une certaine imprécision, un certain aspect symbolique, propres parfois pour les deux facteurs ; leur vision dynamique avec les distorsions les plus diversifiées ; enfin leur valeur subjective dépendant de la perception du personnage.

### 1.3. Le personnage

Le personnage, par lequel nous comprenons le protagoniste humain<sup>29</sup> du texte, constitue le troisième élément indispensable, à côté de l'espace et du temps déjà analysés, pour ancrer l'histoire néofantastique dans le réel. Dans le présent chapitre, nous voudrions avoir recours, en premier lieu, aux théories des personnages proposées par les principaux critiques du genre en question, à savoir Louis Vax et Joël Malrieu. Dans la partie suivante du chapitre, il nous paraît intéressant de confronter leurs opinions aux modèles théoriques destinés à étudier le personnage de la littérature *mainstream*, c'est-à-dire la conception anthropocentrique du personnage, le modèle sémiologique de Philippe Hamon et le schéma actantiel d'Algirdas Greimas. La question à laquelle nous voudrions ainsi répondre est la suivante : est-ce que ces deux méthodes d'analyse, la première propre à la critique fantastique et la seconde liée au courant principal de la littérature, aboutiront à des conclusions identiques ou différentes ? Qui plus est, dans les études consacrées au fantastique, on utilise le plus souvent des théories destinées uniquement à l'analyse des textes fantastiques, ce qui peut, nous semble-t-il, appauvrir les résultats obtenus. Évidemment, le cas inverse, c'est-à-dire le recours aux seuls modèles théoriques *mainstream* serait aussi peu fructueux dans le domaine fantastique. C'est pourquoi, nous optons pour un certain éclectisme méthodologique et nous nous proposons d'en faire une sorte de synthèse.

La classification, toujours actuelle, proposée par Louis VAX (1965 : 66–67) s'appuie sur une distinction fondamentale entre le personnage qui n'est fantastique qu'accidentellement et le personnage intrinsèquement, essentiellement fantastique. Le premier type est ancré dans la réalité, son existence est objective, n'est jamais mise en doute, il ne peut pas être conçu comme le fruit d'une hallucination, d'une vision, ou bien d'une intrusion du surnaturel. C'est un homme ordinaire confronté subitement à des puissances maléfiques. Le deuxième type, lié à une logique interne du fantastique, soit n'existe que subjectivement à travers une autre conscience, à savoir qu'il peut être la conséquence de troubles mentaux d'un autre personnage, soit peut s'inscrire dans la lignée de personnages anxiogènes du genre en question, comme par exemple vampire, double, fantôme etc.

Cette distinction de Vax semble inspirer, dans une certaine mesure, Joël MALRIEU (1992) qui reconnaît également ces deux groupes principaux de héros fantastiques et propose de les nommer respectivement « le personnage » (1992 :

---

<sup>29</sup> Tous les autres types de héros néofantastiques, y compris les figures anxiogènes humaines et inhumaines ainsi que les objets, seront analysés dans la partie *Champ thématique (phénomène néofantastique)* du présent travail. Cette distinction entre le personnage et le phénomène, admise après Joël MALRIEU (1992), est indispensable pour montrer le nouveau fantastique comme leur opposition mutuelle et constante, également pour éviter une confusion et, finalement, afin de mettre en valeur les rapports entre les figures, les objets anxiogènes et les motifs néofantastiques.

52–74) et « le phénomène » (1992 : 81–110). Il faut expliquer que le personnage est, pour Malrieu, équivalent au protagoniste humain du récit. Tandis que le phénomène englobe non seulement un vaste groupe de figures anxiogènes, humaines, animalières, monstrueuses, mais aussi la classe des objets fantastiques et enfin le phénomène clinique prenant des formes très diversifiées des hallucinations, visions, folie. Cette deuxième catégorie serait donc plus vaste chez Malrieu que chez Vax.

En partageant les observations de deux critiques cités plus haut, nous voudrions nous concentrer dans le présent chapitre sur l'analyse de ce que MALRIEU appelle « le personnage » (1992 : 52) et VAX « le personnage accidentellement fantastique » (1965 : 66–67). Les chercheurs paraissent également être d'accord en ce qui concerne la caractérisation de ce type de personnage. Montrons maintenant ses traits distinctifs en nous appuyant sur des exemples les plus représentatifs.

Le personnage est presque toujours un homme, plus ou moins, anonyme<sup>30</sup>. Presque inexistant, à notre connaissance, sont les cas d'une caractérisation détaillée et complète qui révélerait tous les traits distinctifs du personnage, comme par exemple le nom, le prénom, l'âge, l'aspect physique, le passé, les intérêts, les sentiments etc<sup>31</sup>. Les auteurs néofantastiques préfèrent une technique de caractérisation très lacunaire et fréquemment ne révèlent qu'un ou deux détails, peu significatifs, ce qui réduit le personnage à un simple acteur ou à une voix narrative. Citons à titre d'exemple la nouvelle *Retour* de George W. Barlow où le lecteur n'apprend directement que le prénom du protagoniste, l'initiale de son nom et peut se douter que le héros est assez jeune car il est appelé pour son service militaire. Dans *Allons au cinéma* de Philippe Cousin, l'auteur révèle seulement le prénom, le nom et l'âge du personnage mais ne donne, même implicitement, aucune autre référence. Le héros du *Non-lieu* de Thomas Owen est docteur en médecine et tout le savoir du lecteur sur le personnage se réduit à cette information unique. Les plus fréquents sont cependant les personnages plongés dans un anonymat complet, les auteurs passant sous silence tout ce qui les concerne. Par exemple cet anonymat caractérise le protagoniste de *Failles* de Bergeron, du *Garage* de Lamart, de *Dames au parc devant un inconnu* de Dufour, du *Lever du corps* de Pelchat. À ce propos Joël MALRIEU parle de « la vacuité intrinsèque » du

<sup>30</sup> Très rares sont les cas où le rôle du personnage est joué par la femme qui incarne beaucoup plus souvent le phénomène fantastique. D'ailleurs, cette distribution des rôles est héritée du fantastique traditionnel où l'homme est toujours le vrai protagoniste opprimé par des forces occultes contre lesquelles il essaye de lutter et la femme une créature maléfique n'apparaissant qu'au second plan. Nous en reparlerons dans le paragraphe consacré à la femme néofantastique.

<sup>31</sup> Il faut signaler pourtant que certains auteurs, comme par exemple Marcel Aymé, jouent avec les clichés du fantastique : en caractérisant le héros, ils donnent plusieurs détails, parfois ridicules ou bien superflus, liés à la médiocrité du personnage. Cette technique semble parodier la convention fantastique traditionnelle (cf. AYMÉ, *Le passe-muraille* (1995[1943])). Dans l'incipit, le lecteur apprend que le protagoniste porte « un binocle à chaînette », « une petite barbiche noire », « un chapeau-melon », qu'il est « employé de troisième classe au ministère de l'enregistrement » (AYMÉ, 1995 : 8), célibataire et qu'il a quarante-trois ans.

personnage (1992 : 53). Cette image vide du personnage néofantastique rappelle la vision incomplète du héros anonyme, ambigu dans le « nouveau roman », le « nouveau théâtre » et la « nouvelle vague » au cinéma. Ce parallèle pourrait s'expliquer tout d'abord par l'émergence de tous ces phénomènes plus ou moins en même temps, c'est-à-dire dans les années quarante et cinquante du XX<sup>e</sup> siècle, quand la société, marquée par l'expérience de la seconde guerre mondiale, subit une remise en question des valeurs traditionnelles et ressent plus que jamais l'absurdité de la condition humaine. Ensuite, le personnage, à la fois un *every man* et un *nobody*, facilite l'identification affective des lecteurs. Enfin, ce « nouveau personnage » vide peut être le signe d'une esthétique nouvelle, plus moderne, et commune à ces trois domaines signalés plus haut.

Pourtant, la conception du personnage néofantastique n'est pas seulement influencée par la littérature et l'art modernes. Le héros du nouveau fantastique est également doté de traits de caractère hérités de la tradition romantique, vu l'essor du fantastique à cette époque-là. Et ce sont ces traits distinctifs du personnage (néo)-fantastique, empruntés au héros romantique, qui facilitent l'intrusion du surnaturel dans l'existence du personnage. Voyons les parallèles entre le héros romantique et le personnage (néo)fantastique de plus près.

Au premier abord, la solitude du héros du nouveau fantastique se laisse remarquer : le néofantastique est fréquemment le théâtre d'un seul acteur humain. Le personnage peut lui-même choisir cette solitude, s'y plaire, la rechercher. Il semble aussi qu'il n'a ni famille, ni amis, ni présence féminine à son côté, c'est pourquoi sa lutte contre le phénomène est toujours solitaire, il ne peut trouver aucune aide, aucun appui. Joël MALRIEU, dont nous partageons l'opinion, reconnaît trois types d'isolement qui caractérisent le protagoniste : isolement social, affectif et intellectuel (1992 : 56–59). Replié sur son monde intérieur, le personnage s'isole volontairement de la société qui souvent l'ennuie, à laquelle il se croit supérieur du point de vue intellectuel ou bien il est rejeté par cette société elle-même pour son comportement bizarre lié aux manifestations, extérieures et/ou intérieures, du phénomène. Citons quelques exemples choisis parmi plusieurs qui en témoignent.

Le narrateur du récit *Agonie dans la nécropole* de Gérard COISNE avoue dans la première phrase du texte : « J'ai trente ans et je vis seul. J'aurais beau m'attendrir et vouloir justifier mon attitude par mille raisons sans doute excellentes, je n'avancerais de véritables que ces seuls arguments : je suis seul et j'ai trente ans » (1980 : 59). Il accepte cette situation et s'adonne aux « séquences d'isolement qui [m']assaillaient alors de plus en plus souvent » (1980 : 59). De cette façon, il découvre son don particulier – la capacité de communiquer avec les morts – qui sera à l'origine de sa propre chute.

Dans la nouvelle *Six étages à monter* de Jean-Pierre Andrevon, le thème de la solitude est particulièrement mis en valeur. Le narrateur rentre chez lui, il cherche ses proches : ses parents, sa femme, sa fille, son ami mais ils disparaissent tous pour des raisons inexplicables, l'immeuble est vide, le personnage y est tout seul. L'ob-

session de la solitude est à son comble quand le héros, de plus en plus angoissé, se suicide en se jetant de la terrasse du sixième étage du bâtiment.

Le personnage du *Garage* de Michel Lamart habite un appartement confortable dans un immeuble moderne – la Tour. Il a l'impression d'y vivre tout seul car il n'a jamais rencontré ses voisins. D'ailleurs, il ne recherche pas trop leur compagnie, cette solitude ne le dérange pas. Tout au contraire, après toute une journée de travail fatiguant, il a envie d'être seul.

De même, le protagoniste de la nouvelle *Failles* de Bertrand BERGERON constate à ce propos : « C'est plus simple, beaucoup plus simple : on est seul. Et désolé. Persuadé que la proximité des autres ne changerait rien. [...] On est seul, tout est gris. L'isolement la solitude rien d'autre ni personne » (1997 : 32 ; nous gardons la ponctuation de l'auteur – K.G.).

Le héros du récit *Les premiers jours, on ne sut même pas à quoi ils ressemblaient* de Pierre Pelot constate, tout d'abord avec surprise, plus tard avec horreur, la disparition successive et inexplicable de toutes les personnes de son entourage : de son médecin, de ses voisins, de la concierge. Enfin, la télévision, la radio, les téléphones ne marchent plus, les magasins et les rues deviennent vides, tous les hommes disparaissent. Le personnage reste seul, quitte sa maison, flâne dans la ville déserte et finalement réussit à percer le mystère mais au prix de sa propre disparition.

C'est déjà le titre du récit *Un enfant solitaire* de Jean-Pierre ANDREVON qui introduit le thème de la solitude du personnage. Le héros, garçon de six ans, demeure le seul être vivant dans une ville d'hommes pétrifiés. Après tous les jeux interdits que cette liberté inattendue rend possibles, le personnage ne se sent pas heureux : « Le monde entier était à lui. Mais que pouvait-il en faire, si ce monde demeurerait à jamais immobile et muet ? » (1997 : 69).

Des exemples semblables abondent dans le néofantastique. La solitude y est étudiée sous toutes ses formes et exprimée dans une multitude de thèmes. En généralisant, il est possible d'en reconnaître deux principaux types : la solitude d'ordre objectif, c'est-à-dire due à l'activité du phénomène (le motif de la disparition de l'entourage du protagoniste) ou bien la solitude d'ordre subjectif, affectif (le héros se sent solitaire, même au sein de la société, et malgré cela il recherche fréquemment lui-même cette solitude).

C'est surtout ce deuxième type d'isolement qui est souvent accompagné par le trait de caractère suivant du personnage, à savoir son repliement maladif sur lui-même, sur son psychisme – nous y voyons un parallèle de plus entre le héros (néo)-fantastique et le héros romantique. Le monde intérieur devient pour le personnage néofantastique plus important que la réalité extérieure car, comme l'explique le personnage de *La terre tremble* de Jean-Pierre ANDREVON : « [...] je mène ma vie à une allure morne. [...] j'ai rarement des avis personnels à formuler pour ce qui est du quotidien » (1980 : 123). Rejetant la monotonie du familier, le personnage solitaire se plaît à analyser de manière détaillée ses états de conscience, tous ses changements brusques d'humour, il passe souvent d'une euphorie à une dépression, comme par

exemple le héros de *Six étages à monter* de Jean-Pierre ANDREYON. Au début du récit, le héros manifeste une joie de vivre : « C'est toujours si bon de se retrouver en terrain familier, dans sa maison, de se retrouver chez soi » (1997 : 9). Et pourtant, cet état de bonheur n'est que passager, le héros se plonge dans la mélancolie, se souvient de son existence d'autrefois, constate la fuite inévitable du temps, se sent de plus en plus malheureux et finalement se suicide.

Le personnage est souvent conscient de sa propre sensibilité pathologique, de son intérêt vers le psychisme, tout comme le héros andreyonien évoqué ci-dessus qui, en se caractérisant lui-même, utilise les termes suivants : « un esprit sensible », « psychisme sinueux comme un labyrinthe » (1997 : 124). C'est pour connaître mieux son moi intérieur, pour pouvoir analyser ses pensées et ses sentiments que le personnage (néo)fantastique tient fréquemment son journal intime. Tel est par exemple le cas du protagoniste de la nouvelle au titre très significatif *Rien n'a de sens sinon intérieur* de Claude-Emmanuelle YANCE. Le héros note ses impressions sur le paysage familier jour par jour pour, comme il l'avoue, cerner ce qu'il éprouve. De plus, le lecteur remarque que l'écriture du journal occupe une place considérable dans l'horaire quotidien du personnage : « [...] lever tôt, toilette, petit déjeuner, observations et notes » (1997 : 25). L'écriture remplit une lacune dans sa vie, lui sert aussi de garde-fou<sup>32</sup>.

Parfois, le personnage s'intéresse aussi à son aspect physique, passe beaucoup de temps devant le miroir, s'observe et ensuite rend compte dans son journal des moindres changements révélateurs de la vieillesse ou d'une maladie, réelle ou imaginaire.

Le héros du récit *Le lever du corps* de Jean PELCHAT mène toute son existence devant la glace : « Je me lève et m'installe devant le miroir. Les têtes s'approchent. Les joues creuses, les yeux, les narines. La bouche : un trou avec des dents. Les oreilles. Je ressemble à un spectre » (1997 : 50). Cette observation devient pour lui l'activité la plus importante, voire l'unique. Le personnage ne mange rien, ne dort pas, ne travaille pas pour ne pas quitter sa place devant le miroir. Il est extrêmement exténué physiquement et psychiquement quand il arrive à une conclusion étrange : « Est-ce bien moi ? La peau est transparente. Je vois battre un cœur. [...] mon image se reflète : en trois dimensions » (1997 : 51). Se sentant persécuté par son reflet, le protagoniste prend la décision : « L'être tridimensionnel s'éloigne du cadre, comme moi. Je lève le revolver et vise : la poitrine » (1997 : 51).

De même, le héros du récit *Dépassé par les événements* de Hugues Corriveau adopte une attitude semblable, le temps qu'il consacre chaque jour à observer son image dans la glace se prolonge de plus en plus. Enfin, il ne s'occupe que de son reflet dans le miroir en y cherchant avant tout des signes de vieillesse. Après un certain

---

<sup>32</sup> Il faut signaler que dans le fantastique clinique du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout celui de Guy de Maupassant (*Un fou*, 1885 ; *Le Horla* II version, 1887), le rôle de journal intime semble être le même : thérapeutique, cathartique.

temps, il est persuadé d'être suivi par son image qu'il appelle son ombre. Ne pouvant plus fuir l'ombre, le personnage manifeste la volonté de l'étrangler.

Dans les deux cas décrits plus haut, les auteurs empruntent leurs personnages et leurs motifs au fantastique clinique<sup>33</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle. Les personnages-narrateurs s'observent dans les miroirs, ensuite ils notent leurs observations dans des journaux intimes. Tous les deux ont des doutes concernant l'identité du reflet qu'ils commencent à percevoir comme un être indépendant et menaçant à la fois. Ne voyant d'autre solution, ils se décident à donner la mort à l'intrus. Pourtant, à cause de leurs états psychiques troublés, ils sont inconscients que la mort de l'autre désigne en même temps leur mort. Gilbert MILLET et Denis LABBÉ observent, et nous en sommes d'accord, que la question d'identité du personnage est capitale dans le néofantastique et qu'elle est souvent exprimée dans des thèmes canoniques du genre, comme par exemple le motif de la métamorphose, du miroir et du double<sup>34</sup> (2005 : 272).

En général, le personnage néofantastique révèle, comme le héros romantique, tous les traits d'une sensibilité morbide, ce qui, renforcé par l'isolement, le rend plus enclin à l'intrusion de l'insolite. S'il devient donc la victime du phénomène, ce n'est pas par hasard, il est en quelque sorte prédestiné à cette attaque qui finit toujours par sa chute.

Le trait suivant caractérisant le personnage découle justement de cette fin néfaste du récit (néo)fantastique : le protagoniste est toujours plus faible que le phénomène, c'est lui qui sort vaincu de l'aventure (néo)fantastique. Le lecteur observe sa déchéance psychique et physique, sa désintégration progressive dans la lutte contre le phénomène qui, suivant un processus contraire, commence son activité maléfique par des manifestations assez discrètes pour finalement atteindre le degré suprême de sa puissance, désignant en même temps l'annihilation du personnage. Cette chute du héros peut prendre trois formes, à savoir sa mort tragique (assassinat ou bien accident) causée par l'activité du phénomène, son suicide auquel il est acculé par sa peur devant le phénomène, enfin sa folie et son exclusion de la société. Évidemment, les cas mixtes sont possibles. En voilà quelques exemples.

Dans la première catégorie s'inscrit le récit *Allons au cinéma* de Philippe Cousin où le protagoniste est brûlé vif dans le cinéma qui accomplit le rôle du phénomène, cinéma qu'il a voulu restaurer à tout prix. De même, le héros des *Empreintes* de Patric Duvic, un médium passionné de tables tournantes, ectoplasmes, télépathie, meurt lors d'une expérience de spiritisme, vidé de son énergie vitale par une sorte de fantôme. Le journaliste de *Subway...* de Serge Brussolo se perd à jamais dans des couloirs obscurs du métro dont les légendes l'ont tellement intéressé. Le médecin de la nouvelle *Le peuple nu* de Jean-Pierre Bours, enthousiaste d'anatomie, est tué par les cadavres dont il a étudié les corps. Cette attirance du personnage par le phénomène se termine donc souvent par la mort de l'homme.

---

<sup>33</sup> Voir l'annotation 19 au bas de la page 36.

<sup>34</sup> Cf. le paragraphe consacré au double.

C'est par exemple le récit *Six étages à monter* de Jean-Pierre Andrevon qui appartient au deuxième groupe. Le personnage apprend successivement une disparition mystérieuse de toute sa famille et de tous ses amis. Ne pouvant plus supporter la solitude, il se suicide. La mort du héros du *Retour* de George W. Barlow peut également être interprétée comme une sorte de suicide car, follement amoureux de sa demeure, indifférent à toute réalité extérieure, il se prive lui-même de nourriture et d'eau. La police retrouve son cadavre extrêmement dénutri dans les souterrains de la maison damnée. La nouvelle *Non-lieu* de Thomas OWEN (2005)<sup>35</sup> apporte l'exemple suivant, plus ambigu. Le protagoniste, docteur en médecine, analyse son propre cas dans son journal intime. Il reconnaît chez lui des hallucinations visuelles, par exemple l'autoscopie, hallucination négative, il se croit persécuté par un être invisible qui lui vole successivement son identité. Enfin, son cadavre poignardé, avec un morceau de glace brisé dans la main, est retrouvé par la police qui ne constate aucune trace de lutte ni de résistance. L'excipit de la nouvelle n'éclaircit pas le mystère de cette mort car l'officier de police y ajoute son commentaire énigmatique : « J'ai rencontré dans ma carrière plusieurs cas troublants de genre, où le criminel est plus proche de la victime qu'on ne croit... mais dans un autre monde [...] Il est bien des suicides prouvés qui sont pour moi des assassinats » (2005 : 289). La fin troublante de la nouvelle peut s'expliquer donc soit par le suicide, soit par le crime commis par le double envahissant, soit par la folie du narrateur. Cette ambiguïté finale, qui consiste en coexistence dans le récit de plusieurs interprétations possibles dont aucune n'est privilégiée, est bien caractéristique du néofantastique<sup>36</sup>.

Le troisième groupe englobe des cas cliniques de démence du personnage<sup>37</sup>. Le lecteur peut se douter des problèmes mentaux du personnage de la nouvelle *Rien n'a de sens sinon intérieur* de Claude-Emmanuelle Yance car le héros se demande plusieurs fois dans son journal si réellement il se passe quelque chose d'inquiétant ou bien si sa perception du monde est troublée. De même, le héros des *Failles* de Bertrand Bergeron qui voit des failles dans l'espace, trahit, par sa narration chaotique ressemblant à la technique *mainstream* de libre courant de conscience, des failles dans sa mémoire et dans sa perception de plus en plus incertaine de la réalité. Enfin, le protagoniste de la nouvelle *Dépassé par les événements* de Hugues Corrievau relate son obsession de la fuite inévitable du temps, de son vieillissement, de

<sup>35</sup> Il existe la parenté évidente entre ce récit et la nouvelle canonique pour le genre en question, à savoir *Le Horla* de Guy de Maupassant. Les deux textes exploitent le même motif – celui de l'être invisible menaçant. Dans les deux cas l'ambiguïté porte sur la véracité de la narration car les narrateurs semblent fous, enfin le héros de Maupassant commet un crime et annonce sa décision de se suicider, le personnage d'Owen se suicide ou bien est tué par son persécuteur (cf. p. 137–138 de notre étude).

<sup>36</sup> Dans le fantastique traditionnel, du XIX<sup>e</sup> siècle, le lecteur doit finalement choisir entre deux interprétations coexistantes : surnaturelle et rationnelle.

<sup>37</sup> La folie du protagoniste est fréquemment la cause de son suicide, c'est pourquoi des cas mixtes, comme le récit analysé plus haut d'Owen, sont nombreux.

la perte d'identité, de la menace constante de son double. Le texte néofantastique est donc toujours une histoire d'échec du héros : de sa folie, de sa mort causée par le phénomène ou bien de son suicide.

Avant de passer à l'analyse du personnage néofantastique d'après les critères de la critique *mainstream*, rappelons brièvement ces traits distinctifs énumérés plus haut, selon la critique typiquement fantastique. Le personnage est donc le plus souvent un homme anonyme, tout à fait ordinaire, solitaire, replié sur lui-même, sur son psychisme fréquemment maladif ou bien sur son aspect physique. Il est faible et impuissant à lutter efficacement contre l'omnipotence du phénomène qui finalement provoque sa chute. Comparons cette caractéristique avec les résultats auxquels nous aboutirons en utilisant la méthode d'analyse plus traditionnelle du personnage littéraire, à savoir la méthode anthropocentrique (cf. MAURIAC, 1972 ; MIRAUX, 1997). Cette conception, datant du XIX<sup>e</sup> siècle, admet, quant à la création des personnages, une référence constante au modèle existant, c'est-à-dire à l'homme. Le personnage littéraire fictif, pour prendre vie, pour être vraisemblable, doit donc devenir une personne romanesque dotée, directement ou indirectement, de tout un ensemble d'attributs que l'être humain qu'elle est censée représenter posséderait dans la vie réelle. Citons parmi ces attributs : nom, prénom, surnom, titre ; âge ; aspect physique ; particularités (infirmités, tics, manies) ; langage particulier ; passé. Ces traits distinctifs constituent « l'être moral », autrement dit l'ensemble des caractères, plus ou moins cohérents, du personnage.

Nous allons examiner à l'aide de cette méthode quelques nouvelles représentatives choisies dans le corpus textuel et, pour mieux illustrer les résultats, nous allons les présenter dans le tableau 1 (voir p. 58).

Les auteurs néofantastiques n'utilisent jamais tous les attributs traditionnels pour créer l'être moral du personnage. Parmi ces traits distinctifs qui sont les plus rares et parfois même inexistantes, citons : les particularités, l'aspect physique, l'âge – plutôt suggéré que donné explicitement. Le nom ou / et le prénom, s'ils apparaissent ne sont pas significatifs, n'apportent pas d'informations complémentaires sur le caractère du personnage examiné. Ce sont le langage et le passé ainsi que la situation présente du personnage qui semblent être les attributs utilisés le plus souvent dans le néofantastique. La langue que parle le héros, le style, ce qu'il dit et ce qu'il ne dit pas, les marqueurs spécifiques dans le texte (points de suspensions, points d'interrogations), le manque de toute ponctuation, tout cela sert, dans le néofantastique, à exprimer l'état psychique du personnage. C'est la narration à la première personne (et non celle à la troisième personne) qui favorise une confiance subjective du personnage, une possibilité d'intrusion dans son psychisme<sup>38</sup>. Quant aux faits du passé et du présent du protagoniste, ils n'abondent jamais et sont très dispersés dans le texte, parfois l'auteur

---

<sup>38</sup> Nous en parlons plus loin dans la partie *Champ formel*.

Tableau 1

## La conception anthropocentrique

Personnage du récit	Nom (prénom, surnom, titre)	Âge	Aspect physique	Particularités	Langage	Passé, situation présente
<i>La convocation</i> d'A. Dorémieux	nom + prénom	-	-	-	révèle la peur extrême du personnage devant le phénomène	citoyen naturalisé, depuis 12 ans en France, archiviste
<i>Retour</i> de G.W. Barlow	prénom + une initiale de nom	jeune (donnée implicite)	-	-	plein d'émotions (amour, haine)	fiancé de Solange, est né dans la maison qui devient plus tard l'objet de son amour insolite
<i>Garage</i> de M. Lamart	-	-	-	-	c'est le narrateur omniscient qui parle au nom du personnage	employé dans un bureau
<i>Faillies</i> de B. Bergeron	-	-	-	-	un livre courant de conscience, sans ponctuation, exprime le désordre mental du héros, chaos, troubles de mémoire	souligne sa solitude
<i>Dépassé par les événements</i> de H. Corriveau	-	vieillissant (d'après son opinion personnelle)	blond, gras (sa caractéristique subjective)	-	analyse minute après minute ce qu'il ressent	-
<i>Le lever du corps</i> de J. Pelchat	-	-	-	-	ce qu'il dit trahit sa folie	-
<i>La terre tremble</i> de J.-P. Andrevon	prénom	-	-	-	sans particularités	vit avec sa femme Béatrice, plus jeune que lui
<i>Marie L'Égyptienne</i> de J.-P. Bours	-	-	-	-	la narration à la troisième personne	avoue avoir tué ses parents
<i>Allons au cinéma</i> de P. Cousin	nom + prénom	40 ans	-	-	la narration à la troisième personne	mène une «vie sans coupleur»
<i>Non-lieu</i> de T. Owen	-	-	-	-	sans particularités	docteur en médecine

y fait seulement une allusion ce qui exige une lecture plus attentive de la part du lecteur<sup>39</sup>.

Philippe HAMON, le fondateur du modèle sémiologique du personnage, distingue, entre autres, le champ d'analyse appelé « l'être » qui englobe des facteurs traditionnels formant « le portrait » du personnage : nom, corps, habit, psychologie, biographie (1977 : 86–110). Il est évident que, comme dans le cas de la méthode anthropocentrique s'appuyant sur l'analyse de tels attributs, ce champ trahit des lacunes importantes dans la caractérisation du personnage néofantastique. Afin d'éviter des répétitions, nous voudrions seulement remarquer que, pour le même corpus de dix récits cités dans le tableau, le corps et l'habit paraissent inexistantes, le nom est parfois révélé mais sans importance, la psychologie est liée souvent au langage du personnage et certains détails biographiques sont exprimés indirectement et, de plus, de manière lacunaire.

L'opinion de la critique du fantastique soulignant la vacuité du personnage concorde avec les résultats de l'analyse de la méthode anthropocentrique et aussi avec les effets obtenus grâce à un élément emprunté à la méthode sémiologique de Hamon, à savoir le champ « l'être ». Cela montre le vide inhérent du personnage dont la représentation, dépourvue de plus en plus des points de référence traditionnels, tend vers un « signe » abstrait, pour reprendre ce terme de Philippe Hamon.

En continuant l'analyse du personnage néofantastique par les méthodes critiques *mainstream*, nous voudrions nous concentrer sur le deuxième champ reconnu par Hamon, c'est-à-dire « le faire » du personnage, pour passer ensuite au schéma actantiel d'Algirdas Greimas. Nous rappelons brièvement que Philippe HAMON (1977 : 76–110) propose, pour examiner les fonctions du personnage dans le programme narratif du texte, de déterminer son rôle thématique et actantiel. Par le rôle thématique le critique comprend une catégorie psychologique ou sociale dans laquelle s'inscrit le protagoniste. Afin de distinguer ces rôles thématiques pertinents pour la compréhension du texte, il faut identifier ceux liés aux axes préférentiels de l'histoire. Si l'on admet que l'axe préférentiel du récit néofantastique est la lutte vaine du personnage contre le phénomène, il paraît possible de constater que le personnage néofantastique accomplit toujours le rôle thématique de victime (et le phénomène celui de persécuteur). Cette distribution est stable et a comme conséquence l'image fixe du personnage faible (et du phénomène tout-puissant), ce qui est également affirmé par les opinions des critiques fantastiques citées plus haut.

---

<sup>39</sup> Évidemment, dans le cas de la forme brève telle la nouvelle, elle admet déjà une certaine concision par sa structure. Et pourtant, si on compare les nouvelles fantastiques de la première et de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on remarque une tendance assez nette à réduire le nombre d'informations sur le personnage. Cf. par exemple *La Vénus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée où on connaît encore les attributs traditionnels caractérisant le héros et *La nuit* (1891) de Guy de Maupassant où le personnage est déjà dépourvu de traits caractéristiques. Le néofantastique paraît donc continuer cette tradition de caractéristique très lacunaire inaugurée à l'époque du fantastique clinique.

Le rôle actantiel du personnage est examiné, d'après Hamon, à travers quatre modalités formant le programme narratif du personnage : à savoir, « vouloir » du personnage, son « devoir », son « pouvoir » et son « savoir ». Suivons ce programme de plus près, en nous appuyant sur le même corpus textuel et en commençant par le « vouloir » du personnage néofantastique. Le personnage du *Retour* de Barlow, par exemple, follement amoureux, veut posséder physiquement son amante insolite – sa maison. Le dessin du héros d'*Allons au cinéma* de Cousin consiste à restaurer, à tout prix, le petit cinéma du quartier. Le protagoniste de *Marie l'Égyptienne* de Bours, obsédé par la mort, s'obstine à observer Marie pendant le travail, car sa profession d'embaumeuse de cadavres le fascine. Le héros du *Lever du corps* de Pelchat souhaite suivre tous les jours dans le miroir son reflet ainsi que tous les changements physiques qu'il subit. En généralisant, il semble juste de dire que le « vouloir » du personnage consiste à entrer en possession ou bien à quêter le phénomène qui l'attire.

En ce qui concerne le « devoir » du personnage, il est possible d'en distinguer deux types. Dans un groupe de textes, auquel appartiennent par exemple *Le retour* ou *Allons au cinéma*, ce que le personnage perçoit comme son devoir est équivalent à ce qu'il veut. Gérard du *Retour* aime Sylvie – sa demeure, il veut mais aussi il doit la posséder pour accomplir leur amour. Il ressent cet acte comme un besoin profond, un devoir imposé par cette passion malsaine contre laquelle il ne veut et ne peut pas lutter. De même, le héros du récit *Allons au cinéma* veut acheter et réhabiliter un cinéma, mais c'est aussi son devoir : il se croit élu dans ce dessein par le bâtiment lui-même. Le « devoir », équivalent au « vouloir » du personnage, ne se modifie pas au cours du récit. Dans le deuxième groupe, dans lequel s'inscrivent par exemple *Non-lieu* d'Owen ou *La terre tremble* d'Andrevon, le « devoir » du personnage subit des modifications : non seulement le « devoir » n'est plus le même que le « vouloir », mais au fur et à mesure que l'action se déroule le « devoir » constitue le contraire du « vouloir ». Au début, le personnage attiré par le phénomène, veut et doit, tout à la fois, le capturer, mais quand il se sent menacé par le phénomène toujours fascinant, le héros doit abandonner, contre son gré, la quête et lutter contre lui. Hypnotisé par son double, le personnage d'Owen l'observe, cependant craignant la perte de son identité, il est obligé de commencer à lutter contre son persécuteur. Jean-Pierre de *La terre tremble* rêve d'un repos tranquille à la campagne qu'il adore, et pourtant c'est ce lieu idyllique qui lui apporte la mort, malgré ses tentatives de lutte héroïque.

Il est évident, à la lumière des remarques précédentes, que le « pouvoir » du personnage néofantastique est très limité. Ses traits de caractère, signalés par les critiques du genre fantastique, comme la solitude, le repliement maladif sur son monde psychique, une certaine médiocrité le rendent très enclin à l'intrusion du surnaturel et sont à l'origine de sa chute finale. Il faut aussi souligner que la majorité des textes analysés se terminent de cette manière néfaste pour le protagoniste incapable de vaincre le phénomène, par contre, tout-puissant.

Le « savoir » du personnage, tout comme son « pouvoir », est limité, et ce manque de « savoir » cause souvent sa défaite. Par exemple le héros de *La convocation* d'Alain Dorémieux périt car il ne connaît pas les règles du monde bureaucratique dans lequel il vit. Il ne sait pas non plus pourquoi il est arrêté et de quoi il est accusé. Ce déficit d'informations commun au personnage et au lecteur facilite leur identification. Il faut également remarquer que ce savoir limité découle de l'attitude que le héros adopte envers la réalité. Il ne s'intéresse pas au monde extérieur qui l'ennuie, il ne se concentre que sur son intérieur et sur les manifestations du phénomène.

Cette analyse du programme narratif du personnage néofantastique à travers quatre modalités proposées par Hamon révèle une image du héros semblable à sa caractéristique proposée par la critique fantastique : son « vouloir » souvent équivalent au « devoir » trahit son obsession du phénomène, son « pouvoir » borné permet de voir sa faiblesse et sa médiocrité par rapport à son adversaire tout-puissant, enfin son manque du « savoir » sur la réalité, causé par son repliement sur lui-même et sur l'élément perturbateur, est fréquemment à l'origine de sa chute.

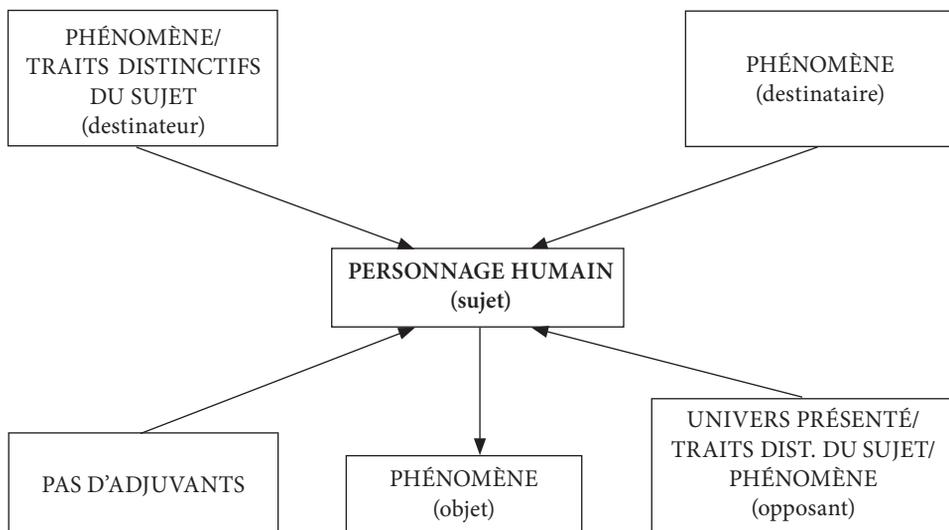
C'est le schéma actantiel, généralement connu, d'Algirdas GREIMAS (1966 : 180) qui permet également d'étudier la distribution des rôles actantiels dans le néofantastique. Rappelons que dans un récit conçu comme une quête, le sujet est le protagoniste de l'histoire. L'objet désigne un objet concret, une personne qu'on veut posséder, un but à atteindre ou bien une valeur à promouvoir. L'adjuvant aide le sujet dans la quête de l'objet, par contre l'opposant lui fait obstacle. Le destinataire est l'origine de cette recherche tandis que le destinataire est le bénéficiaire de la quête.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le « sujet » dans le néofantastique est toujours le personnage humain. L'objet de sa quête est le phénomène anxigène dont la poursuite change parfois en une lutte<sup>40</sup>, en une confrontation. Le destinataire est soit le phénomène lui-même qui consciemment attire le personnage, soit certains traits distinctifs du personnage, comme la solitude ou la folie qui favorisent l'intrusion de l'étrange. Étant donné que chaque histoire néofantastique relate une chute du personnage, sans aucun doute ce dernier n'en profite-t-il pas, sinon pour connaître ses propres limites – comme le croit par exemple Joël MALRIEU (1992 : 69). Mais, nous sommes plutôt d'avis que c'est le phénomène qui sort vainqueur de l'aventure néofantastique et que c'est lui qui accomplit la fonction du destinataire. Le personnage néofantastique étant le plus souvent solitaire, il n'a pas d'adjuvants. Dans le rôle d'opposant s'inscrit soit la société qui rejette le personnage, soit le temps et l'espace qui agissent de connivence contre le héros, bref tout le monde présenté, soit certains de ses traits, comme par exemple la médiocrité, le psychisme maladif,

---

<sup>40</sup> Remarquons que dans certains textes, dès le début jusqu'à la fin, le personnage est attiré par le phénomène et veut entrer en sa possession à tout prix. Pourtant, dans d'autres textes, la fascination du phénomène se transforme en la peur devant son activité maléfique et le personnage doit lutter contre lui. Nous avons déjà signalé ce problème en parlant du « devoir » dans le programme narratif selon Hamon.

soit enfin son adversaire tout-puissant, c'est-à-dire le phénomène. Résumons ces constatations à l'aide du schéma greimassien.



Cette réalisation du schéma montre que chaque texte néofantastique se présente comme une quête du phénomène par le personnage, ainsi que le remarque judicieusement Louis VAX : « [...] les personnages n'existent que pour incarner la quête » (1965 : 213). Leur image, assez appauvrie du point de vue psychologique ou référentielle, ce que montre l'analyse anthropocentrique et le champ « l'être » de Hamon, fait penser aux actants greimassiens : ils ne semblent être que de simples marionnettes indispensables pour présenter l'histoire de la quête néofantastique. D'ailleurs, la réalisation du schéma que nous avons proposée, fait remarquer la complexité des rapports entre le personnage et le phénomène et permet de poser la question concernant une éventuelle supériorité soit du personnage, soit du phénomène dans le néofantastique. Les plus importants critiques, tels Vax et Malrieu, essaient de résoudre ce problème. Tandis que ce dernier (MALRIEU, 1992 : 68) opte décidément pour l'importance plus grande du personnage, VAX (1965 : 52–87, 109–127) qui hésite, souligne pourtant la position très forte du phénomène. Dans le schéma greimassien présenté plus haut une ambiguïté des rapports entre les deux actants se laisse voir : le phénomène occupe quatre positions et le personnage n'en remplit qu'une seule, mais capitale : celle de « sujet ». L'histoire néofantastique serait-elle donc une histoire du personnage ou bien une histoire du phénomène ? Peut-être l'analyse du dernier champ du modèle sémiologique de Hamon, c'est-à-dire de l'« importance hiérarchique », permettra-t-elle de répondre à cette question.

HAMON (1977 : 76–110), pour distinguer un vrai héros, un protagoniste de l'histoire, d'un simple personnage, propose six critères qui permettent d'évaluer son importance, à savoir la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité,

la pré-désignation conventionnelle, le commentaire explicite du narrateur. Examinons ces paramètres de plus près, en analysant les rapports entre le personnage et le phénomène néofantastiques.

La qualification est liée à la quantité et à la nature des caractéristiques attribuées au personnage analysé. Dans la plupart des textes examinés, c'est le phénomène qui est plus décrit que le personnage anonyme et c'est également ce premier qui présente des signes plus particuliers, extraordinaires, concernant son aspect extérieur, ses manifestations, plutôt que le second incarnant une médiocrité et une banalité par excellence.

La distribution renvoie au nombre des apparitions du personnage et à l'endroit du récit où elles ont lieu. Le personnage semble apparaître un peu plus souvent que le phénomène car ce dernier se manifeste toujours plus tard que le personnage. Souvent le personnage se montre pour la première fois au début du texte, c'est-à-dire dans un lieu stratégique. Pourtant, un lieu stratégique différent, la fin, appartient souvent au phénomène qui survit à la lutte et triomphe du personnage.

L'autonomie permet de savoir si le personnage dépend ou non des autres figures du récit. Il nous semble que dans le néofantastique ni le personnage, ni le phénomène ne sont pleinement indépendants car ils dépendent l'un de l'autre. Obsédé par la quête du phénomène, le personnage y consacre toute son existence. Le phénomène qui veut l'attraper dans un piège, fait tout pour l'attirer, pour le charmer. De cette façon, ils sont unis par tout un réseau de sentiments contradictoires, par l'attraction et la répulsion à la fois. Le personnage ne voit que le phénomène et le phénomène ne voit que le personnage.

La fonctionnalité indique si le personnage entreprend lui-même des actions décisives, peu importe s'il y réussit ou non. Il est évident que le personnage néofantastique qui lutte solitairement contre le phénomène accomplit ce critère. D'autant plus que le phénomène profite parfois des acolytes ou bien des objets maléfiques pour vaincre le personnage.

La pré-désignation conventionnelle se retrouve dans certains textes très codifiés, où le héros se définit par un certain nombre de caractéristiques imposées par le genre dont relève le texte étudié. Par tout ce qui précède nous avons montré que le personnage néofantastique se distingue toujours par un nombre de traits distinctifs fixes, donc cette condition est réalisée. Mais, il faut aussi souligner que le phénomène est souvent incarné par une figure anxieuse également codifiée et renvoyant au (néo)fantastique en tant que genre littéraire.

Le commentaire explicite du narrateur est le dernier critère proposé par Hamon pour examiner « l'héroïté » du personnage. C'est le narrateur qui intervient dans le récit et, par son commentaire, désigne directement un personnage comme le héros principal du texte. Étant donné que le néofantastique est un genre qui s'appuie sur la technique de l'ambiguïté et du non-dit, ce type de commentaire n'y apparaît pas, sinon dans une parodie de fantastique traditionnel<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Cf. le cycle anglais *Discworld* (1983–2010) de Terry Pratchett.

L'analyse de l'importance héroïque à l'aide de six critères proposés par Philippe Hamon révèle que les positions du personnage et du phénomène néofantastiques dans la structure du texte semblent plutôt équivalentes. Pour les quatre paramètres (distribution, autonomie, pré-désignation conventionnelle, commentaire explicite du narrateur), il est possible de reconnaître les mêmes résultats, c'est-à-dire le manque de prépondérance de position quelconque, dans les deux cas examinés. Les deux critères suivants, la qualification et la fonctionnalité, permettent de dégager des différences dans l'image du personnage et du phénomène. Le phénomène manifeste une supériorité sur le plan de la qualification, il est plus et mieux décrit que le personnage. En conséquence, il semble plus envahissant et, par sa nature extraordinaire, il attire davantage l'attention du lecteur que le personnage qui, lui, est toujours tout à fait banal. Pourtant, ce dernier un peu caché derrière le phénomène dominant, s'avère plus important sur le plan de la fonctionnalité : il récupère l'attention du lecteur par sa lutte dramatique, solitaire et vaine contre l'élément perturbateur. C'est pourquoi, à la lumière des remarques antérieures, il nous paraît possible de constater que le néofantastique procède par deux acteurs – le personnage et le phénomène – aussi différents qu'ils soient, mais, semble-t-il, de la même importance. Nous souscrivons également à l'opinion judicieuse de Jean FABRE qui constate à propos du personnage fantastique : « [...] le fantastique consomme peu de héros » (1992 : 228). D'après nous, cette constatation est également valable pour le personnage néofantastique, qui anonyme, vide, banal semble mériter plutôt l'appellation de « antihéros ».

\* \* \*

Nous avons analysé le personnage néofantastique à l'aide des méthodes empruntées à la critique fantastique et à la critique *mainstream*, et, il faut remarquer que ces différentes méthodes amènent à des conclusions semblables. L'image du personnage en question qui découle de ces analyses, paraît homogène et complexe. En récapitulant, le protagoniste des textes néofantastiques, appelé par Louis VAX « le personnage accidentellement fantastique » (1965 : 65–66) et par Joël MALRIEU tout simplement « le personnage » (1992 : 53), est un personnage humain, le plus souvent un homme plus ou moins anonyme car, grâce à la technique néofantastique de caractérisation indirecte et lacunaire, il est dépourvu de la plupart des attributs traditionnels du personnage littéraire. Ce vide caractéristique, ou « la vacuité intrinsèque » pour reprendre le terme de MALRIEU (1992 : 53), est aussi confirmé par l'analyse de la méthode anthropocentrique et de la méthode sémiologique de Philippe Hamon (le champ « l'être »). Cette image se rapproche alors de ce que Hamon appelle le « personnage-signe ».

Étant donné l'essor du fantastique à l'époque romantique, on ne peut pas omettre l'héritage romantique qui influence le personnage néofantastique. Tout comme le héros romantique, le personnage en question est solitaire<sup>42</sup>, replié sur lui-même,

<sup>42</sup> Le schéma greimassien le met en valeur : la position d'adjuvant est vide.

sur son psychisme, sur le phénomène, il révèle également les signes d'une sensibilité pathologique. Être faible, il sort toujours vaincu de l'aventure insolite, ce qui est aussi prouvé par l'analyse du champ hamonien « faire » car il accomplit le « rôle thématique » de victime. De même, son « rôle actantiel » est lié aux traits distinctifs énumérés plus haut : son « vouloir », souvent le même que le « devoir », souligne l'obsession croissante du phénomène ; son « pouvoir » est borné à cause de sa faiblesse ; enfin son manque de « savoir » sur le monde extérieur, dû à son repliement maladif sur lui-même, est à l'origine de sa chute dans la confrontation avec le phénomène.

L'analyse du personnage néofantastique par le schéma de Greimas illustre le mieux sa quête du phénomène et met en évidence la dimension actantielle du personnage : le personnage en question est un actant incarnant la quête. Ce schéma fait également remarquer l'ambiguïté et la complexité des rapports entre le personnage et le phénomène néofantastiques. Entre autres, il est difficile de parler de la supériorité de l'un ou de l'autre. L'analyse du champ « l'importance hiérarchique » de Hamon suggère non seulement un certain équilibre entre les positions du phénomène et du personnage, mais aussi l'étiquette de « antihéros » pour le personnage néofantastique, qui, beaucoup moins décrit que le phénomène, mène pourtant tout seul sa vaine lutte contre lui.

Le personnage est aussi le dernier élément de l'illusion référentielle, après le temps et l'espace. En rejetant l'image complète, détaillée de l'homme, le personnage néofantastique vide devient un signe plus abstrait, et par cela, plus universel qu'une simple copie de la réalité. Chaque lecteur peut remplir, à sa manière, ce vide, chacun peut s'identifier à cet *every man* néofantastique, ordinaire, banal et, grâce à cette normalité, crédible, proche de l'homme, proche du lecteur.

## 2

---

### Champ thématique (phénomène néofantastique)\*

Nous voudrions aborder, dans la présente partie, un problème, à notre avis, crucial du genre, inextricablement lié à sa naissance, à son existence, enfin à son évolution, à savoir la question des motifs ou des thèmes fantastiques. À ce propos les opinions des critiques du genre en question sont partagées : certains, comme par exemple Roger CAILLOIS (1958 : 9–10), prétendent que le fantastique s'appuie toujours sur un nombre fini de motifs récurrents ; d'autres, entre autres Louis VAX (1965 : 61), sont d'avis que ce n'est pas le motif qui fait le fantastique car le même motif peut être traité de différentes manières – comique, élégiaque etc. Vu l'importance du problème, nous voudrions tout d'abord passer en revue les plus importantes théories. Ensuite, il nous paraît intéressant de nous demander si les mêmes motifs apparaissent également dans le néofantastique ou bien s'ils sont modifiés.

Parmi les entreprises théoriques qui examinent les thèmes fantastiques, la liste dressée par Roger CAILLOIS demeure canonique pour la théorie du genre. D'après la critique, les catégories thématiques du fantastique sont relativement peu nombreuses, leurs variantes, tout de même, infinies (1958 : 9). Comme exemples de ces catégories thématiques récurrentes, il propose<sup>1</sup> :

- le pacte avec le démon,
- l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie,
- le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle,
- la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants,
- la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit,
- les vampires ; c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants,

---

\* Cette partie englobe l'analyse des thèmes néofantastiques, qui sont équivalents au terme du « phénomène » (MALRIEU, 1992 : 80), ou bien à la notion de l'élément perturbateur « essentiellement fantastique » (VAX, 1965 : 65–66).

<sup>1</sup> Étant donné l'importance de cette liste, nous la citons *in extenso*.

- la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance,
- la malédiction d'un sorcier, qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle,
- la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle,
- l'interversion des domaines du rêve et de la réalité,
- la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacée de l'espace,
- l'arrêt ou la répétition du temps.

1958 : 9

Le choix des thèmes fantastiques proposé par Roger Caillois est sans aucun doute arbitraire et controversé. La réduction du genre à douze motifs et à leurs éventuelles variantes semble une entreprise osée et peu fructueuse, d'autant plus que ce ne sont pas les thèmes de même importance. À côté des motifs fantastiques traditionnels, fondamentaux pour le genre, par exemple les vampires, le pacte démoniaque, Caillois cite aussi des thèmes plus rares, moins riches en variantes, telle la malédiction d'un sorcier. Enfin, ce qui nous paraît incompréhensible, le motif canonique, le plus ancien du genre – celui du fantôme – est énuméré sur cette liste trois fois (l'âme en peine, le spectre, la femme-fantôme). D'après nous, c'est toujours le même motif central, celui du fantôme et de son activité, tandis que Caillois ne cite en fait que trois de ses déclinaisons possibles. Pourquoi le critique ne choisit-il pas par exemple une autre variante, beaucoup plus fréquente, du motif en question : une demeure hantée ? On peut évidemment énumérer de telles contradictions à ce propos. Cependant, la liste de Caillois demeure la première tentative de la critique française pour montrer une certaine stabilité de la mythologie fantastique.

Le problème en question est également abordé par la critique anglophone. Par exemple Peter PENZOLDT (1952 : 29–64) reconnaît parmi les motifs fantastiques : le fantôme, l'apparition, le vampire, le loup-garou, la sorcière, l'être invisible, l'animal fantôme, les êtres de la science-fiction, le fantastique psychologique. De façon semblable à Caillois, Penzoldt énumère, comme trois motifs indépendants, le fantôme, l'animal fantôme et l'apparition. Pourquoi alors privilégie-t-il deux formes de fantômes, c'est-à-dire l'animal fantomatique et l'apparition, et omet-il d'autres formes, comme par exemple le revenant, le spectre, le *poltergeist* etc ? Ne serait-ce pas le choix arbitraire et non justifié d'un critique ? Mais, ce qui nous semble être une véritable erreur de classification, c'est la décision de citer, comme motif fantastique, les êtres de la science-fiction – qui est un genre tout différent du fantastique. De plus, à notre connaissance, très rares, pour ne pas dire inexistantes, sont les cas où ces êtres science-fictionnels seraient des héros du fantastique.

Le classement des thèmes fantastiques proposé par Dorothy SAYERS (1959, T. 2) mérite, pour son originalité, d'être également cité. Elle divise tous les motifs fantastiques en deux groupes : le macrocosme et le microcosme. Au niveau du macrocosme appartiennent les histoires de fantômes et de hantises ; les histoires de magie, de sorcellerie, de vampires ; le thème de Frankenstein incarnant la possession et le

thème du mort-vivant symbolisant le destin funeste ; enfin, les histoires de cauchemar. Dans le microcosme s'inscrivent les histoires de maladie et de folie ; les contes de sang et de cruauté. Le premier groupe, c'est-à-dire les histoires du macrocosme, semble englober les motifs plus traditionnels, liés aux manifestations extérieures et objectives du phénomène. Le deuxième groupe, au contraire, contient les thèmes empruntés au fantastique clinique où le personnage et le phénomène ne font souvent qu'un. Et pourtant, nous voudrions opposer à ce classement – en sa totalité assez convaincant – un reproche : il nous semble que les histoires de cauchemar que le critique classe dans le macrocosme appartiennent plutôt au microcosme car elles dénotent, tout comme les histoires de folie, une conscience qui s'affole, dont la perception du monde n'est plus certaine, ni objective – de là naît le sentiment de l'étrange.

Parmi les classifications plus récentes, nous voudrions en évoquer deux : celle de Valerie Triter et celle proposée par Gilbert Millet et Dennis Labbé.

Valerie TRITTER signale être consciente des problèmes que pose une telle classification : « Les thèmes ou la pierre d'achoppement de toute la critique fantastique : tous ceux qui se sont penchés sur la question ont reconnu la difficulté d'un classement thématique mais ont ressenti l'impérieuse nécessité d'en proposer un, sachant qu'il serait obligatoirement insatisfaisant » (2001 : 51). Cependant, elle-même adopte cette idée séduisante et irréalisable à la fois. Avant tout, elle lie les thèmes fantastiques récurrents aux types de personnages fantastiques qui se répètent. À ce propos, elle distingue : le savant, l'artiste, l'antiquaire, la femme, le fantôme, le diable, la momie, le vampire, le double.

MILLET et LABBÉ, quant à eux, semblent partager l'avis de Roger Caillois en prononçant l'opinion suivante : « Le fantastique fonctionne selon des thèmes immuables sur lesquels les auteurs brodent d'inlassables variations » (2005 : 114). Ils reconnaissent en tant que tels : les diables et les démons, les revenants – y compris les fantômes et les vampires, les monstruosité c'est-à-dire le double et les parties du corps morcelé, enfin les objets fantastiques.

Ce bref rappel de quelques classements des motifs fantastiques permet de montrer la complexité et la difficulté du problème en question. Car, en fait, aucune de ces propositions n'est satisfaisante et, parfois, les critiques en sont également conscients.

L'attitude de Louis Vax envers le problème des thèmes fantastiques est tout à fait différente de toutes les opinions citées plus haut, et nous souscrivons, dans une certaine mesure, à sa proposition. VAX reconnaît, comme tous les critiques, l'importance des thèmes fantastiques : « Loin d'être objet accessoire ou accidentel, le motif serait cause directe de l'impression du fantastique » (1965 : 53). Cependant, d'après VAX, il est complètement inutile et même impossible de dresser une liste complète de motifs fantastiques parce que chaque motif peut être traité de différentes façons, ce qui influence sa réception. Le critique constate : « C'est le contexte qui précise sa forme [la forme du motif – K.G.] et fait résonner en nous le ton affectif qui convient.

Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif» (1965 : 61). Comme exemple il propose le motif qui se trouve dans plusieurs classements des thèmes fantastiques, à savoir celui du diable. D'un côté, l'apparition du démon, le motif fréquent du pacte diabolique peuvent contribuer à la naissance de l'étrange. Mais d'un autre côté, le diable peut incarner un Satan romantique et tragique, il peut aussi éveiller le rire, surtout dans les contes empruntés au folklore etc. La constatation que ce motif est toujours fantastique s'avère fautive.

Parmi d'autres arguments contre les listes de motifs fantastiques Vax énumère les anastomoses des thèmes : certains motifs se caractérisent par une certaine indétermination et par une polyvalence. À titre d'exemple, VAX cite le texte canonique du genre, le récit *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée. En réfléchissant sur son interprétation, le théoricien rappelle une querelle à ce propos entre spécialistes :

Le conte de *Lokis* ressortit-il au vampirisme – le comte Szémioth mord sa femme à la gorge et boit son sang – ou à la lycanthropie – le comte Michel est un homme-ours ? Matthey tient – contre Breuillac – pour la lycanthropie. O. Volta et V. Riva penchent pour le vampirisme. Autant spéculer sur le sexe des anges ! [...] Qui tranchera dans ce domaine où tout est affaire de nuances et non de distinctions nettes ?

1965 : 57–58

La théorie de la littérature fantastique connaît de semblables discussions de critiques, assez stériles en fait, concernant l'interprétation des motifs fantastiques qui apparaissent au centre des récits classiques du genre<sup>2</sup>. Selon VAX, le motif est matière, tandis que le fantastique peut être sa forme, une des formes possibles (1965 : 75). Afin de comprendre un motif sans le réduire à des interprétations trop simplistes, il faut examiner son évolution, l'influence de l'époque, de la culture dont il est issu, enfin sa profondeur historique.

La conclusion qui en découle est, à notre avis, la suivante : l'ambiguïté, également au niveau des motifs, est un des traits génériques du fantastique. C'est pourquoi, il est vain et peu fructueux de prétendre créer un catalogue complet des thèmes purement fantastiques. Il est possible, au contraire, d'en remarquer une certaine récurrence et d'analyser leurs modifications, en s'appuyant sur les exemples les plus représentatifs et sans vouloir prétendre à l'exhaustivité – ce que nous essayons de faire, par la suite, pour le néofantastique. Pour s'en acquitter, il est indispensable de se concentrer plutôt sur la composante thématique, le niveau du contenu du corpus textuel. Dans

---

<sup>2</sup> Un autre cas très fameux du motif indéterminé et polyvalent, largement discuté par la critique universitaire est apporté par *Le Horla* (1886 ; 1887) de Guy de Maupassant. Par exemple Jacques VAN HERP voit le Horla comme un mutant (1985 : 48). Michel DENTAN avance une hypothèse semblable, il fait aussi inscrire le phénomène dans la lignée des extra-terrestres (1976 : 50). Antonia FONYI (1984 : 197) et Marie-Claire BANCQUART (1976 : 102) citent d'autres interprétations possibles du thème : le Horla peut être traité comme un double, un vampire, un revenant, une hallucination.

le fantastique nouveau, tout comme dans le fantastique classique, certains thèmes, parfois consacrés par la tradition fantastique, parfois plus modernes, reviennent sous différentes formes d'un texte à l'autre. Examinons-les de façon plus détaillée.

## 2.1. La femme

Nous avons déjà parlé du personnage néofantastique, du protagoniste de prédilection du genre en question qui se réduit toujours à une figure masculine médiocre et ordinaire luttant en vain contre le phénomène tout-puissant. Est-ce que cela veut dire que la femme est absente du (néo)fantastique ?

Dans le fantastique traditionnel de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la figure féminine apparaît de temps en temps et elle y joue une fonction subalterne : elle n'intervient que rarement comme personnage principal, accomplissant souvent un rôle secondaire par rapport à l'homme – le véritable héros de premier plan<sup>3</sup>. Si les femmes sont présentes dans le récit fantastique de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, elles demeurent plutôt de simples participantes que des héroïnes indépendantes. Par exemple la figure féminine récurrente dans l'œuvre de Théophile Gautier est une femme rêvée, créature belle et inoffensive du monde onirique. Son rôle se réduit parfois à un objet de désir du protagoniste masculin (cf. *La Cafetière*, 1831 ; *Omphale*, 1834).

Les images des femmes dans le fantastique deviennent plus fréquentes et intéressantes par leur aspect inquiétant à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le recueil, précurseur sous cet angle, des *Diaboliques* (1874) de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly présente la femme comme un être démoniaque et maléfique qui domine de fades silhouettes masculines (cf. WANDZIOCH, 1999). L'ambiance de l'époque fin de siècle contribue à accentuer cette vision de la femme – une créature perverse, dangereuse, parfois une incarnation du mal et du péché mais aussi un être inconnu et énigmatique. Il est possible de trouver de telles figures féminines angoissantes dans *Véra* (1883) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'apparition* (1883) ou bien *La chevelure* (1884) de Guy de Maupassant. C'est également la femme qui devient l'objet des travaux sur l'hystérie et sur l'hypnose de Jean-Martin Charcot (cf. CHARCOT, 1892) et Sigmund Freud<sup>4</sup>. Ces recherches médicales influencent le fantastique et y perpétuent une représentation sombre, étrange de la féminité.

<sup>3</sup> Malgré cette infériorité de la femme face au protagoniste masculin du fantastique, la critique s'intéresse à certains aspects de la figure féminine dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Cf. SOSIEN (2008) ; WANDZIOCH (1999).

<sup>4</sup> Cf. FREUD, BREUER ([1895] 1956) ; FREUD ([1932] 1963). Dans ce dernier texte, en parlant de la femme, Freud l'appelle « une énigme » (1963 : 51), « un être à part, voire étranger » (1963 : 102).

Il est nécessaire de souligner que, bien que le fantastique soit un genre de transgressions de toutes sortes (morales, religieuses, esthétiques), cette image dépréciative de la femme semble être en accord avec la tradition chrétienne misogyne, d'après laquelle la femme, fille de l'Ève biblique et instrument du démon de la Genèse, est à l'origine de la déchéance de l'homme. C'est pourquoi nombreux seront des exemples de femmes (néo)fantastiques qui entraînent les hommes sur la voie de la perdition et qui causent finalement leur chute. Tandis que dans la littérature *mainstream* et dans certains genres populaires la vision de la femme se distingue par une dualité : les portraits de la mère et de l'amante, de la vierge et de la femme débauchée, de la sainte et de la femme démoniaque coexistent, dans le (néo)fantastique, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, cette image féminine est homogène – toujours négative.

Ce phénomène est également explicable par le fait que le (néo)fantastique étant un genre assez codifié, procède toujours par la même distribution des rôles : c'est l'homme, « figure accidentellement fantastique » (VAX, 1965 : 65), qui est le personnage et c'est la femme, « figure essentiellement fantastique » (VAX, 1965 : 66), qui est le phénomène. Ce dernier, maléfique mais envoûtant, cause toujours la perte de l'homme. C'est donc le rôle de la femme dans la structure du texte qui justifie également son portrait dépréciatif.

Nous nous proposons par la suite de montrer de plus près quelques facettes choisies qui forment cette image féminine obscure, à savoir la femme fatale, la femme-animal, la femme laide et la femme sorcière.

La femme fatale est fréquemment belle et séduisante, c'est pourquoi elle exerce sur l'homme une influence irrésistible. Par exemple le jeune séminariste du récit *Aujourd'hui l'abîme* de Jean-Pierre BOURS séduit par la beauté d'Eva, une prostituée, voit son objet du désir de cette façon :

Ses seins étaient irrigués d'un sang généreux. Puis elle détacha ses cheveux noirs en une lourde avalanche couvrant les épaules, et j'en respirai le parfum qui me rappela quelque chose de jadis. Les yeux bruns qui riaient, l'émail des dents derrière les lèvres, le corps souple et puissant, les jambes dessinées avec fermeté, le galbe des hanches.

1977 : 173

Ce qui frappe dans cette perception, ce sont tout d'abord des couleurs sombres, foncées : le noir des cheveux et le brun des yeux qui dominent la beauté obscure d'Eva, qui soulignent son aspect démoniaque et qui avertissent de son influence maléfique sur la vie du personnage.

Il faut également remarquer que la puissance mortifère de la séduction des femmes fatales se traduit souvent, comme dans le récit évoqué, conformément à la tradition consacrée du fantastique et continuée par le néofantastique, par le regard et par la chevelure. Le thème du premier regard, la force du regard, les yeux comme

le miroir de l'âme, ces motifs sont récurrents aussi bien dans le fantastique que dans le néofantastique. Le protagoniste de la nouvelle de BOURS se soumet facilement au pouvoir des yeux bruns d'Eva : « Consumé de désir, ravagé de crainte, n'osant plus même passer devant elle, je la regardais » (1977 : 170). Il la regarde ou plutôt contemple sa beauté, en silence, émerveillé. Cette première rencontre, ce premier regard bouleversent sa vie. Il n'est pas non plus indifférent au charme de sa chevelure épaisse<sup>5</sup> : « Je regardais Eva [...] son dos dénudé couvert jusqu'aux hanches par la chevelure noire » (1977 : 175) ; « J'aimais caresser ces chevelures épaisses pour éprouver du doigt la douce résistance que m'opposait la laque parfumée » (1977 : 176). Les cheveux d'Eva sont pour le héros une source de plaisirs sensuels. Il faut souligner que dans certaines religions, entre autres musulmane et chrétienne, la chevelure féminine, conçue comme impure, doit être cachée sous un voile pour ne pas entraîner les hommes à la voie du péché. Et, au Moyen Âge, les femmes aux longs cheveux noirs étaient perçues comme suppôts de Satan et sorcières. Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, conformément à cette optique traditionnelle, présente également la chevelure féminine comme un fétiche dangereux qui ensorcelle l'homme et cause sa chute<sup>6</sup>. Le néofantastique semble suivre cette voie traditionnelle.

Par cet aspect physique, constituant une sorte de piège, la femme fatale attire le personnage, l'envoûte, jette un sort obscur sur lui : il ne peut pas lutter contre elle, il ne veut même pas résister, il se soumet à la toute-puissance du phénomène envahissant. Rien ne compte plus pour le héros, sauf la femme – l'objet de sa quête. Toutefois, elle exerce parfois son influence maléfique non seulement grâce à sa beauté, mais aussi par un « je ne sais quoi » mystérieux séduisant l'homme. Citons, à titre d'exemple, le protagoniste de la nouvelle *La veuve* de Jean-Pierre ANDREVON. Le personnage rencontre l'héroïne éponyme du récit, Léonora, et il tombe follement amoureux d'elle, malgré ses expériences dissolues dans le passé. Il explique ce coup de foudre de cette façon : « La tristesse et la sévérité qui émanaient de son visage, de son maintien, furent-elles pour quelque chose dans les tendres sentiments qui se précipitèrent sur moi au premier regard que je jetai sur elle ? » (1997 : 75) ; « Léonora m'avait, comme on dit ensorcelé » (1997 : 75). Pour entrer en possession de l'objet de son désir, le personnage est prêt à tous les sacrifices. Bien qu'avant cette rencontre fatale, il n'ait jamais envisagé la possibilité du mariage, il est heureux quand sa bien-aimée accepte de l'épouser.

Le héros du *Rendez-vous* de Jacques STERNBERG vit un ensorcellement semblable d'une jeune femme rencontrée par hasard dans un café : un sentiment violent, surprenant et inexplicable pour le protagoniste lui-même. Il constate lucidement une

<sup>5</sup> La scène où la nudité d'Eva n'est couverte que par ses cheveux fait penser à la figure biblique d'Ève dans le paradis représentée de cette manière dans l'iconographie. Cf. *La tentation d'Adam* (1480) d'Hugo van des Goes ; *L'arbre de la connaissance du bien et du mal* (date inconnue), *Adam et Ève* (1526), *Adam et Ève* (1528), *Adam et Ève au paradis* (1533) de Lucas Cranach l'aîné ; *Adam et Ève* (1507) d'Albrecht Dürer ; *Adam et Ève* (1550) de Titien ; *La création d'Ève* (1866) de Gustave Doré.

<sup>6</sup> Cf. *La chevelure* (1884) de Guy de Maupassant.

certaine médiocrité de l'objet de sa quête : « La jeune femme ne lui paraissait ni particulièrement intelligente, ni tellement séduisante, ni même bien équivoque » (1980 : 86). Et pourtant, ni la raison ni la logique ne peuvent rien contre ce charme trouble de la femme néofantastique : « Et il voulait vraiment la revoir, il se demandait d'ailleurs pourquoi cette envie l'obsédait avec une telle force depuis ces quelques jours. [...] Il avait envie d'elle comme ça, sans raison particulière, sans pouvoir s'expliquer la densité de ce désir » (1980 : 86). Il pense à elle sans cesse, il s'imagine leur rendez-vous :

[...] comment il allait arriver jusqu'à une chambre d'hôtel avec elle, où ils iraient dîner d'abord, ce qu'ils boiraient ensuite, comment elle réagirait, ce qu'il ressentirait en la déshabillant. Il ne voyait plus que ces images lui tourner dans le regard [...].

1980 : 86

Dans tous les cas évoqués, l'obsession, l'envoûtement de la femme fatale n'apportent au personnage que la mort. Cette union d'Éros et de Thanatos est d'ailleurs fréquente dans le (néo)fantastique (cf. DUMOULIÉ, 1995). Comme si le protagoniste était puni d'être tombé follement amoureux, d'avoir péché, par des forces supérieures et mystérieuses régissant l'univers néofantastique. L'amour dans toutes ses manifestations est d'abord pour le personnage un instrument de plaisirs presque surnaturels et lui permet de briser tous les tabous, de transgresser toutes les normes, de rejeter toutes les anciennes valeurs et croyances. Puis, cet instrument de délices se métamorphose en un instrument destructeur et mortifère.

Le protagoniste d'*Aujourd'hui l'abîme* de BOURS suit ce chemin d'envoûtement, d'amour et de mort. Particulièrement sensible aux plaisirs sensuels, le prêtre obligé de garder la pureté, change toute sa vision du monde après la première nuit d'amour avec Eva :

Ma place était désormais réservée dans l'harmonie de l'univers. Alors débuta pour moi une vie nouvelle. Tous bagarres rompus, oubliés mes rêves d'antan, j'avais gagné des territoires insoupçonnés. [...] Je fus admis, pour l'intangible qualité que me prêtait mon intimité avec elle, dans la société de ceux pour qui la vie revêt toujours les apparences faciles du rêve. [...] Me voilà admis dans la race des seigneurs.

1977 : 175

Dès lors le personnage oublie l'ascèse et s'adonne aux plaisirs du corps. Et il n'est pas surprenant que, conformément aux règles du néofantastique, cet amour soit la cause directe de la chute du héros : la chute morale qui se produit graduellement après sa première rencontre avec Eva et la chute physique, beaucoup plus mystérieuse et insolite, car le personnage cesse d'exister, devient transparent, prend la forme d'une ombre invisible pour les vivants et pour Eva elle-même. La puissance de perte de la femme fatale est énorme : le personnage, en racontant son aventure rétrospectivement, donc en connaissant son dénouement néfaste pour lui, constate :

Je ne regrette ni ce que j'étais, ni ce que je suis devenu. Et le seul désespoir qui m'atteigne est de ne plus pouvoir approcher de mes lèvres la coupe du poison qui m'a rongé. [...] Mais si tout était à reprendre, je ne changerais pas d'un iota ce que j'ai fait.

1977 : 164

Le personnage se soumet donc volontairement et lucidement à l'attrait du phénomène. Cette séduction du phénomène s'opère facilement car il représente toujours ce que le personnage désire et ce qui lui est souvent interdit ou ce dont il a peur en même temps. Le cas du clerc évoqué plus haut est significatif : tous les plaisirs charnels constituent un tabou religieux pour lui, mais, dès son adolescence, il s'intéresse aux femmes et au côté physique de l'amour. C'est pourquoi la lutte contre Eva, l'incarnation du fruit interdit, est vaine.

De même, le personnage de *La veuve* d'Andrevon a peur du mariage à cause de ses désagréables expériences du passé, mais le mariage est la seule possibilité de conquérir Léonora qu'il désire à tout prix, même, comme il s'avère pendant la nuit de noces, au prix de sa mort.

Il n'est pas sans intérêt non plus de noter que le pouvoir néfaste de la femme, son influence destructrice sur la vie de l'homme sont parfois accompagnés du thème du « passant ravageur » (BERTHIER, 1978 : 282) ou, autrement dit, de « l'homme-fléau » (BARBEY D'AUREVILLY, 1964, T. 2 : 361). Magdalena WANDZIOCH l'explique : « [...] il s'agit d'un être mystérieux dont l'intrusion dans la vie des autres personnages provoque la dégradation de leur comportement et de leur vie intérieure » (2001 : 133). La femme fatale qui accomplit cette fonction de « passant ravageur », apparaît dans un milieu clos tout d'un coup : souvent son nom, son passé, les causes pour lesquelles elle y arrive sont entourés du mystère. Elle jette un sort maléfique non seulement sur le personnage masculin qui tombe toujours éperdument amoureux d'elle, mais sa puissance mortifère touche aussi autrui. L'apparition de la femme bouleverse tous les codes et toutes les normes d'après lesquels est organisée la vie d'une petite communauté close. La femme-fléau sème autour d'elle la mort, la folie et la souffrance. Une fois son œuvre de destruction finie, elle disparaît aussi mystérieusement qu'elle est auparavant apparue.

Les portraits de telles femmes abondent dans les romans fantastiques de Pierre PELOT. Dans *Les Brouillards*, le protagoniste, Calien, retrouve une femme enceinte endormie au bord d'un étang dans le village de Grandvilliers. Il l'emmène dans sa maison ne sachant pas qu'il la maudirait plus tard. La femme, très mystérieuse, ne lui révèle que son prénom – Marine – et le fait qu'elle porte l'enfant du diable. Pourtant, elle s'abstient d'autres explications. Calien, pour des raisons qui demeurent obscures même pour lui, veut que Marine reste dans sa maison jusqu'à l'accouchement, quoique tout son entourage critique cette décision.

Le comportement du protagoniste fait penser à un enchantement, à un ensorcellement diabolique : il ne voit que Marine, il ne pense qu'à elle, il veut la protéger

contre un monde extérieur hostile et méfiant envers l'étrangère. La mère de Calien constate que Marine a jeté un sort sur son fils, qu'elle « est surgie de la nuit [...] comme sorcière en épuisement de sabbat » (1997 : 517), qu'elle est une « femelle née de la glace et du givre » (1997 : 518), qu'elle « sent le Mal » (1997 : 518). Garu, l'ami de Calien, lui conseille d'apprendre quelque chose sur le passé de la femme, mais Calien aveuglé par son obsession ne veut écouter personne.

Dès l'arrivée de Marine les phénomènes funèbres se succèdent dans le village. Elle met au monde l'enfant du diable, elle refuse de le baptiser et brûle le crucifix. Elle est également responsable de la mort de la mère de Calien qui meurt en maudissant son fils, Marine et l'enfant. On retrouve au bord de l'étang les cadavres de ceux qui ont critiqué Marine le plus violemment. Tous les villageois demandent le départ de Marine et de son fils. Son apparition a complètement bouleversé l'existence de tous les habitants de cette petite communauté, a détruit le calme de Calien, de sa famille et des villageois.

Un jour, elle disparaît sans laisser de traces, abandonnant son enfant à Calien qui, ne pouvant pas supporter le désespoir, sombre dans la folie. Mais, l'influence maléfique de la femme-fléau subsiste à travers le temps et l'espace : après plusieurs années, son fils Rufus déjà adulte est incapable d'atteindre le bonheur familial bien qu'il ait une épouse très dévouée et deux enfants, il devient fou en se rappelant son enfance traumatisante et sa mère. La question de savoir si cette malédiction touchera aussi ses enfants reste ouverte. L'énigme qui porte sur la véritable nature de Marine et l'identité du père de Rufus reste également irrésolue.

Il est possible de trouver certains parallèles, au niveau des figures féminines, entre *Les Brouillards* et *La peau de l'orange*, autre roman fantastique de Pierre PELOT : la même fatalité qui se manifeste après l'émergence de l'héroïne, la même influence maléfique sur les hommes, la même puissance de séduction et d'annihilation. L'action se passe dans le village des Braqueux sur deux plans temporels : dans un passé éloigné ressemblant à un Moyen Âge de convention et à l'époque moderne faisant penser au XX<sup>e</sup> siècle. Dans les deux cas, la vie calme du village est bouleversée par l'arrivée d'une femme mystérieuse qui suscite l'intérêt des hommes et l'aversion des femmes. La femme du passé, Misha, séduit même le curé du village, Maljean, connu pour sa piété. L'héroïne du présent, Alice, a parmi ses conquêtes tous les hommes de la famille Larisse et leur ami Luc. La même histoire d'envoûtement, de sortilège, de passion et de jalousie se répète à travers les siècles.

Dans les deux cas, les femmes-fléaux n'apportent à cette société close que la mort : Misha est à l'origine d'un grand massacre des habitants du village, Alice est la cause directe du crime passionnel : Porte-Close Larisse, jaloux, n'hésite pas à tuer Luc. La répétition de l'histoire, le retour du passé, souligne la fatalité et l'influence toujours néfaste de la figure de femme-fléau dont le pouvoir de destruction est énorme.

Le personnage de Rachel, l'héroïne de *Je suis la brume*, témoigne de la récurrence de la figure de la « femme-fléau » dans le romanesque de Pierre PELOT. Avec

quelques modifications intéressantes, elle s'inscrit aussi dans la lignée des « passantes ravageuses ». Après un accident de voiture, Rachel perd la mémoire et toute possibilité de contact avec son entourage : son corps devient transparent, les gens ne la voient pas et passent à travers son corps, ils ne l'entendent pas non plus. Elle vit comme dans une autre réalité, dans un univers parallèle très proche du nôtre mais sans possibilité de communication quelconque. Rachel se découvre aussi douée du don d'ubiquité, elle peut être présente dans plusieurs endroits à la fois. Elle en profite volontairement en s'amusant à observer les gens qui en sont inconscients. Pourtant, elle remarque vite que les personnes qui constituent l'objet de son intérêt, finissent par mourir : Rachel sème autour d'elle les suicides, les accidents de toutes sortes, les meurtres et les crimes les plus diversifiés. Cette découverte choquante la surprend, mais elle trouve une jouissance perverse dans le pouvoir mystérieux dont elle est bénéficiaire. La question de son identité qu'elle ignore, semble capitale pour éclaircir l'énigme : « Qui était Rachel, qui ? Quel monstre d'un affolant et fantastique univers ? » (1997 : 445). Rachel réussit à pénétrer dans un univers supérieur où elle retrouve des créatures semblables à elle qui lui révèlent la vérité sur leur origine monstrueuse : toutes, elles sont les filles de Lilith – la première femme d'Adam.

Le mythe de Lilith date d'au moins quatre mille ans (cf. DOTTIN-ORSINI, 2002). À l'origine, Lilith est le démon femelle sumérien, elle est aussi présente dans les récits rabbiniques, comme le Talmud de Babylone. Son prénom signifie en sumérien « être féminin de la nuit » (Lilitu) et en hébreu « la nuit » (Laila). Lilith n'est que rarement mentionnée de manière directe dans la Bible<sup>7</sup>. Le nombre de ses occurrences dépend de la traduction, le prénom de Lilith étant souvent remplacé par « spectre de la nuit », « sirène », « démon de midi », « onocentaure » ou « chouette » (cf. DESCAMPS, 2002). Lilith est également évoquée dans la Kabbale et le Zohar. Les traits attribués à Lilith, dans les textes cités ci-dessus, sont souvent contradictoires : elle serait à la fois aérienne (déesse ailée) et chthonienne (déesse-serpent), voire aquatique et dévoratrice ; dotée d'une sexualité illimitée et d'une fécondité prolifique, Lilith serait en même temps symbole de frigidité et de stérilité (cf. AURAIX-JONCHÈRE, 2002). D'après une des versions les plus répandues du mythe de Lilith, elle est tirée de la même terre qu'Adam et donc se considère comme son égale. Révoltée contre son mari, Lilith l'abandonne et devient l'épouse de Samael (ou bien Lucifer ou Asmodée, conformément à la version). En conséquence, Lilith est punie par Dieu<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> In : *Le livre d'Isaïe*, chap. XXXIV, verset 14.

<sup>8</sup> Lilith est fréquemment l'héroïne des ouvrages appartenant au domaine du (néo)fantastique, de l'horreur et de la *dark fantasy*. Cf. John Erskine *Lilith, Eve and...* ; D.A. Heeley *Lilith in Darkness and light* ; George MacDonald *Lilith* ; Jean Paiva *The Lilith factor* ; Robert Silverberg *Gilgamesh the King*, R.R. Walters *Lily*. Elle y est souvent montrée comme « une âme en peine, nymphomane tragique cherchant désespérément à assouvir son instinct sexuel » (GOIMARD, 2003 : 411) ou bien comme un suppôt de Satan, la reine des succubes, une femme-sorcière.

Dans son roman, Pelot profite également du mythe de Lilith : pour se venger contre Dieu qui a remplacé Lilith, insubordonnée, par Ève, obéissante<sup>9</sup>, et pour prendre revanche d'Adam qui a accepté Ève comme son épouse et a rejeté Lilith, les filles de cette dernière, dès la nuit des temps, mènent un combat contre Dieu et contre les hommes, les fils d'Adam. C'est pourquoi, toutes les filles de Lilith séduisent, provoquent la chute et donnent la mort aux vivants. Rachel accepte sa destinée avec joie : dès lors, tout à fait consciemment, chacune de ses apparitions aux mortels s'accompagnera de leur mort.

Ce portrait de la femme-fléau, à côté des éléments traditionnels liés à la figure du passant ravageur, est renouvelé par l'aspect mythique qui met en valeur la monstruosité psychique de l'héroïne. Elle est une femme-démon qui se sent supérieure aux hommes, en s'élevant au-dessus des lois humaines, elle s'attribue le droit divin de gouverner leur vie et leur mort. Rachel ne se sent pas coupable, n'éprouve pas de remords, en tant que descendante immortelle de Lilith, elle pourra continuer son œuvre éternellement.

Comme en témoignent les cas cités plus haut, la femme pelotienne est toujours une créature maléfique assoiffée de sang et de luxure : toute-puissante, elle entraîne les hommes, faibles et concupiscent, sur la voie du péché, de la perdition et de la mort. Sa puissance diabolique n'a de bornes ni temporelles ni spatiales.

En parlant de la femme néofantastique, nous avons souligné sa beauté ou, au moins, un charme inexplicable, un pouvoir mystérieux, un attrait d'ordre sexuel qui lui facilitent la séduction et l'annihilation de l'homme – sa victime. Cependant, il est également possible de trouver dans le néofantastique des figures féminines repoussantes, laides et monstrueuses.

La laideur est fréquemment conçue comme une marque diabolique, une empreinte du mal et de la sorcellerie. Conformément à la tradition de la culture occidentale et du christianisme, la nature place une âme bonne seulement dans un corps parfait, la laideur étant une émanation de la méchanceté et du vice. Dans les contes, fables et légendes, c'est également ce critère esthétique qui permet de faire distinguer entre les héros positifs, beaux et jeunes, et les héros négatifs, extrêmement laids et repoussants. La littérature populaire, et plus particulièrement certains de ses sous-genres comme par exemple le roman sentimental, procède souvent par ce type de caractérisation implicite des personnages : ceux qui sont bons en même temps se distinguent par leur beauté, tandis qu'un aspect physique repoussant avertit du caractère méchant du personnage.

Dans le néofantastique, la femme accomplissant le rôle du phénomène est en quelque sorte vouée à être l'incarnation de malice, c'est pourquoi l'aspect physique

---

<sup>9</sup> Contrairement à Ève, Lilith rassemble, dans la culture judéo-chrétienne, les côtés négatifs attribués à la féminité. Les deux épouses d'Adam diffèrent aussi par leur aspect physique : dans l'iconographie, Lilith est présentée comme une belle femme rousse aux yeux noirs (cf. Dante Gabriel Rossetti *Lady Lilith* (1866–68), John Collier *Lilith* (1892)), tandis qu'Ève est blonde ou brune aux yeux clairs (cf. p. 72 du présent travail).

de l'héroïne reflète parfois son mal inné. Tel est par exemple le cas décrit dans la longue nouvelle *Désirée la sangsue* de Claude SEIGNOLLE. Le personnage éponyme unit la méchanceté et la laideur : « Une jambe plus courte que l'autre, une hanche plus grosse que l'autre, une épaule plus basse que l'autre, et tout le reste, aussi mal apparié, en font une mal fichue » (1965 : 23). La vieille femme du récit *Jazz me blue* de Daniel WALTHER effraie et repousse le narrateur par son aspect physique : « Elle me parut incroyablement vieille et laide... » (1980 : 188). Il l'appelle « une furie », « Erinye moderne », « émanation des égouts du crépuscule » (1980 : 189). Cette première impression négative ne trompe pas le héros : la vieille femme constitue une menace pour lui.

Parfois la monstrosité physique est cachée, par exemple sous l'habit, et le héros la découvre, malheureusement trop tard pour lui, pendant l'acte sexuel. Citons, à titre d'exemple, la nouvelle *Subway, éléments pour une mythologie du métro* de Serge BRUSSOLO où le protagoniste fait l'amour avec une fille inconnue rencontrée dans les couloirs obscurs du métro. Il ne la voit pas mais, quand il la touche, son corps lui paraît être celui d'une femme jeune et sportive. Une fois, poussé par la curiosité, il allume la lumière et horrifié regarde le corps de son amante :

Tout son corps, à partir de la base du cou et sans le moindre espace libre, [...] était tatoué d'un immense plan de la ville et du métro qui semblait épouser ses formes, l'envelopper. Tout y était, les rues, même les plus minuscules, les places avec leur nom, les édifices municipaux, les églises, les squares. Et cela serpentait autour de ses bras, de ses cuisses, de son ventre, cela respirait...

1980 : 203

Le corps de la fille est couvert d'un tatouage multicolore comme le corps d'un serpent est couvert d'écaillés colorés. Elle fait penser au protagoniste à un serpent gigantesque, ce qui provoque son dégoût.

Cette union de la féminité et de l'animalité est fréquente dans le néofantastique. Le récit *La veuve* de Jean-Pierre ANDREYON en apporte une autre preuve convaincante. Le héros qui s'unit pour la première fois avec sa femme durant la nuit de noces, découvre une vérité étrange sur sa bien-aimée : « [...] j'avais eu le temps de voir, au bout des doigts si fins [de Léonora – K.G.] qui se levaient vers ma gorge, briller des ongles incroyablement longs, aiguisés comme autant de poignards » (1997 : 81). Léonora s'avère être une bête féroce, telle une lionne à laquelle renvoie son prénom, qui se nourrit des corps de ses maris.

De même, l'héroïne éponyme de la nouvelle de Thomas Owen, *La serpentine*, nue fait penser plutôt à un animal mythique, à une vouivre, mi-femme, mi-serpent.

Le mot « vouivre » dérive du latin *vipera* – vipère et de l'ancien français *guivre* qui signifie serpent. Les croyances anciennes aux vouivres, répandues en Gaule, sont mentionnées par Pline l'Ancien qui en parle dans *L'Histoire Naturelle*. Au Moyen Âge, il est possible de trouver trace de vouivres gardant des trésors dans les tradi-

tions populaires, surtout celles des Dombes, du Val d'Aoste et de la Franche-Comté. Les descriptions des vouivres varient d'un lieu à l'autre. Cependant, la vouivre, un serpent gigantesque, possède fréquemment un torse de femme, de grandes ailes à la manière de chauves-souris et une gueule qui crache le feu. Elle porte souvent sur le front une pierre précieuse : un rubis ou un diamant. En volant, la vouivre laisse derrière elle une traînée lumineuse due à cette pierre (cf. LE QUELLEC, 1996).

La littérature<sup>10</sup> s'empare de ce personnage légendaire en présentant la vouivre comme une femme fascinante, une sirène dangereuse, une éternelle Mélusine qui tente et séduit l'homme et qui finalement le perd. Dans *La Serpentine* d'OWEN, l'héroïne attire le protagoniste avant que celui-ci ne découvre qu'elle est à moitié serpent : « Elle avait le bas du corps entièrement fait de reptiles dont les nœuds se faisaient et se défaisaient, au rythme de son souffle, sans cesser jamais d'épouser, par leur mouvante ordonnance, la courbe de ses hanches » (1988 : 45).

Parfois, la femme néofantastique, au premier abord tout à fait ordinaire, se métamorphose brusquement en un animal. Tel est par exemple le cas de la prostituée dans *Un petit monstre à louer au quart d'heure* de Claude SEIGNOLLE. Les pratiques sexuelles morbides dont le narrateur est témoin changent son optique du monde, déstabilisent la réalité qui manifeste sa face « étrangement inquiétante ». L'image de la femme glisse vers la pure animalité :

Je vis une fille nue mais, au lieu de seins vastes et ballottants tels qu'ils se laissent imaginer, il me sembla que se déployaient quatre autres bras tenus là, patiemment cachés, repliés sur la poitrine et velus comme ceux, dégantés, que je voyais à présent en entier – en réalité maigres mais gras de poils, à l'égard des jambes. Des bras ? des jambes ? non, je crois bien, en y repensant maintenant, que ce ne pouvait être que des... pattes.

1974 : 89

Ces images troublantes, bizarres rejettent les habituels canons de la beauté liés traditionnellement à la féminité et contribuent à en créer une vision nouvelle et ambiguë. L'éternel mystère féminin est donc encore renforcé dans le néofantastique. Le genre en question, mieux que les autres, trahit la peur et le désarroi de l'homme devant la femme, sa compagne et l'Autre à la fois.

C'est non seulement la beauté féminine qui est remise en question dans le néofantastique car, souvent, à la monstruosité physique s'ajoute celle psychique. Nous avons déjà signalé ce problème dans un contexte plus traditionnel, l'image de la femme fatale et de la femme-fléau en sont des preuves, mais il faut aussi souligner un aspect nouveau, caractéristique du néofantastique, à savoir l'image de la femme

---

<sup>10</sup> La vouivre apparaît par exemple dans *Hélène et Suzanne* (1862) de Xavier Marmier, *Les rustiques* (1921) de Louis Pergaud, *La vouivre* (1941) de Marcel Aymé, *L'œil de la vouivre* (2006) d'Edith Montelle.

psychopathe. Ce type de femme n'apparaît pas si fréquemment que les psychopathes masculins du sous-genre néofantastique, le *gore*<sup>11</sup>, mais tout de même il est possible d'en noter aussi la présence. Les femmes psychopathes, tout comme leurs équivalents masculins, tuent leurs victimes, parfois nombreuses, sans pitié et en tirent, ainsi que de leur impunité, une jouissance suprême. Cependant, pour le faire, elles ne portent pas de masques, sinon ceux sociaux, et n'utilisent pas d'outils de tortures diversifiés. Leurs crimes sont parfois le fruit d'une folie meurtrière, mais aussi d'une préméditation ayant des causes plus « rationnelles », par exemple matérielles.

C'est le récit au titre énigmatique, au premier abord, 5397 d'Henri-Frédéric BLANC qui est dominé par la figure centrale d'une psychopathe folle et dangereuse. L'héroïne elle-même raconte ses crimes, absolument sincère car celui qui l'écoute deviendra sa victime. C'est pourquoi le lecteur, au courant de ses pensées les plus intimes, est capable de connaître son état mental, choquant et effrayant. Elle est infirmière dans un hôpital et il semble qu'une telle profession exige une pitié et une empathie remarquables. L'héroïne prétend être dotée de tels traits. Pourtant, elle en fait un usage inhabituel : parmi ses patients, elle choisit ceux qui sont malades mortellement, ceux qui sont très vieux, abandonnés par leurs familles, malheureux et elle leur donne la mort « par tendresse » (2002 : 63), comme elle l'explique : « Mon premier, je ne l'ai pas fait exprès, il m'est venu un accès d'affection pour lui, je l'ai serré fort dans mes bras et j'ai senti qu'il s'étouffait, le nez entre mes seins, alors j'ai juste serré un peu plus fort » (2002 : 63). Cette description du meurtre ressemble plutôt à un acte d'amour. D'ailleurs, la narratrice souligne que la mort provoque entre deux êtres une intimité plus grande que l'amour : « On a plus de sentiment pour ce qui vous tue que pour ce qui vous guérit » (2002 : 63). Elle souligne également qu'elle déteste la violence, que la vie est devenue trop brutale, c'est pourquoi, en tuant, elle n'utilise que son corps et non des objets qui pourraient faire une douleur trop grande à ses patients. L'héroïne met également en valeur l'aspect esthétique de ses crimes, le meurtre étant pour elle une œuvre d'art, elle se voit elle-même comme une artiste : « Moi, dans mon genre, je suis une esthète. Je veux que tout se passe dans la beauté et l'harmonie » (2002 : 63) ; « Moi, je suis une artiste du trépas » (2002 : 64). Ses actes criminels éveillent en elle un orgueil énorme, elle se sent supérieure à la société dont les lois ne la regardent pas car, comme elle le précise, elles sont créées par des hommes médiocres pour des hommes médiocres. Elle s'attribue des droits divins de juger de la vie et de la mort des humains. Dans un long monologue, l'héroïne se vante devant sa future victime :

[...] dans l'Histoire [...] il y a des tas de gens qui ont fait des trucs héroïques, mais ce que j'ai fait moi, ça ne s'est jamais vu, même Napoléon ôterait son chapeau, même Jésus lèverait sa couronne d'épines. Moi je détiens un record du monde, et même un record de l'Univers.

2002 : 62

---

<sup>11</sup> Nous en parlons plus loin, dans le paragraphe consacré à la figure du psychopathe.

Vers la fin du monologue, le titre du récit, jusqu'à ce moment insignifiant et peu compréhensible, acquiert un sens terrible car il désigne le nombre des victimes de la psychopathe : 5397, y compris son interlocuteur. Cette femme commet des meurtres pour le plaisir, par divertissement, pour la gloire, enfin par amour. Sa folie est indubitable, son cerveau est le centre de l'étrange dans la nouvelle qui s'apparente au fantastique clinique.

Un autre cas de femme psychopathe qui tue pour une cause bien précise (pour l'argent) est montré dans la nouvelle *De si gentils petits chats* de Jean-Paul DELFINO. Espérant un héritage, Huguette Michel, une femme de soixante-quatre ans, tue sans pitié Irène, son amie beaucoup plus âgée qu'elle. Après ce crime, Huguette apprend d'une lettre qu'Irène obtiendra dans les deux ans un million de francs de l'État. Poussée par l'avidité, elle entreprend un plan macabre : elle veut conserver le corps d'Irène dans le congélateur pendant deux années. Chaque jour où vient le facteur elle installe le cadavre dans un grand fauteuil près de la fenêtre et fait tout pour que l'on croie son amie toujours vivante : « Tous les deux jours, elle sortait Irène de son congélateur, nettoyait les bribes de glace qui piquetaient le visage, passait une épaisse couche de fond de teint, et asseyait le cadavre devant la fenêtre » (2002 : 134). Pour tout contrôler, elle vend sa maison, déménage dans la propriété d'Irène et y vit, avec le cadavre dans le congélateur. L'héroïne n'a pas de remords, ni avant ni après le crime, tout ce qu'elle fait est dicté par la volonté d'être riche. Elle transgresse la loi tout à fait lucidement, non pour rivaliser avec Dieu, mais pour un million de francs. D'ailleurs cette cause, si banale qu'elle soit, ne diminue pas l'impression qu'a le lecteur de l'étrangeté psychique de l'héroïne.

Parfois, la monstruosité physique et psychique s'unissent dans une seule figure inquiétante. C'est par exemple la sorcière, personnage anxiogène traditionnel, qui se caractérise aussi bien par un aspect physique effrayant que par un psychisme pathologique. Louis VAX l'appelle « un parfait objet d'horreur », « un être né de la peur » (1965 : 24) et Peter PENZOLDT (1952 : 34) l'évoque comme un des thèmes fantastiques de prédilection.

La sorcière est une figure (néo)fantastique douée d'une profondeur historique. Comme l'expliquent Gilbert MILLET et Dennis LABBÉ « le mot *sorcier*, écrit *sorcerius* dans les *Gloses de Reichenau*<sup>12</sup> vient de *sort*, mot du latin *sors*, "tirage au sort" et par extension "destin" » (2003 : 423). La sorcière est donc celle « qui jette un sort, qui modifie le destin par usage d'une puissance magique » (2003 : 423).

Avant l'hégémonie du christianisme, la sorcière est fréquemment conçue comme une femme sage, investie d'un pouvoir bénéfique, capable de communiquer avec les

---

<sup>12</sup> *Les Gloses de Reichenau* est un glossaire de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle élaboré dans un monastère sur l'île de Reichenau du lac de Constance (Bodensee). Le glossaire englobe deux listes de mots latins dont l'une suit le texte de la Vulgate à partir de la Genèse, tandis que l'autre, biblico-patristique, adopte l'ordre alphabétique. L'intérêt linguistique du glossaire réside en ceci qu'il signale un grand nombre de mots latins devenus trop rares, trop savants pour être immédiatement compris, tout en les remplaçant par d'autres mots plus courants. Cf. Hans-Wilhelm KLEIN, 1968.

forces de la Nature. Elle est aussi une guérisseuse, dépositaire d'une pharmacopée et d'un savoir ancestral, entourée du respect social de la population rurale profitant souvent de son aide.

La culture féodale et masculine du Moyen Âge, et l'avènement du christianisme en Europe perpétuent pourtant une vision négative de la sorcière perçue comme une incarnation du mal et du péché, suppôt de Satan, une figure maléfique ne provoquant que répulsion et peur. À partir de l'époque médiévale, la sorcière est le plus souvent présentée dans le folklore, dans les sources historiques et dans la tradition littéraire conformément à cette optique négative.

C'est également au Moyen Âge qu'apparaissent des publications qui sont à l'origine de la chasse aux sorcières, de leur persécution qui s'étend du XII<sup>e</sup> jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. *Malleus Maleficarum* (1486 ou 1487) demeure le plus célèbre de ces ouvrages. Il est diffusé à grande échelle grâce à l'invention de Gutenberg et connaît de nombreuses rééditions. Les auteurs de ce « marteau des (ou plutôt contre les) sorcières » sont deux dominicains et inquisiteurs allemands, Jacob Sprenger et Heinrich Kramer (Henry Insistoris). Carmen ROB-SANTER souligne l'importance de l'aspect paratextuel du livre : « Deux caractéristiques de l'ouvrage sont déjà indiquées dans le titre : la focalisation sur les femmes en tant que sorcières (*maleficarum* au lieu de *maleficorum*) ainsi que le maléfice (*maleficium*) comme objet digne de poursuite » (2003 : 155). En fait, le titre trahit la misogynie des auteurs : ils utilisent le mot *maleficarum* avec la voyelle de la terminaison au féminin et déclarent, de façon erronée, que le mot *femina* (femme) dérive de *fe* et *minus* (foi mineure). Sprenger et Kramer s'attachent à prouver que les femmes, à cause de leur faiblesse et de l'infériorité de leur intelligence, seraient par nature prédisposées à céder aux tentations de Satan. Le livre est, dans une certaine mesure, une codification de croyances antérieures concernant les sorcières, souvent tirées de textes plus anciens comme *Directorium Inquisitorium* (1376) de Nicolas Eymeric ou *Formicarius* (1453) de Johannes Nider. La première partie de *Malleus...* traite de la nature de la sorcellerie. Les inquisiteurs soutiennent que certains des actes confessés par les sorcières, par exemple les métamorphoses en animaux ou en monstres, ne sont qu'illusions suscitées par le Diable, tandis que d'autres actions, comme le vol au sabbat, le déclenchement des tempêtes ou la destruction des récoltes, sont possibles. Les auteurs insistent également sur l'aspect licencieux des rapports sexuels que les sorcières auraient avec les démons : ils prétendent que les sorcières ont les vagins insatiables et que les sabbats sont de vraies orgies. La seconde partie du texte répond aux questions suivantes : quelles sont les marques du diable et les signes de sorcellerie ; comment capturer la sorcière, comment organiser son procès, la détenir et, enfin, l'éliminer. Parmi les marques diaboliques, Sprenger et Kramer mentionnent : pattes de crapaud au blanc de l'œil, taches sur la peau, zones insensibles du corps, maigreur. La voyance, psychokinèse et glossolalie constituent, pour eux, des signes de sorcellerie. Afin de découvrir marques et signes maléfiques, les inquisiteurs recommandent l'usage

de la torture durant les interrogatoires, par exemple le fer rougi au feu pour le rasage du corps tout entier<sup>13</sup>.

L'influence du texte sur les générations de la fin du Moyen Âge, de la Renaissance et du Classicisme est énorme<sup>14</sup>. La chasse aux sorcières devient fréquemment une restriction de la liberté féminine et une condamnation de leur émancipation. Les victimes sont souvent des femmes indépendantes, sans appui masculin, des veuves ou des femmes célibataires. Le cas du procès de Jeanne d'Arc en témoigne : on lui reproche, entre autres, de porter les habits d'homme, d'avoir quitté ses parents sans leur congé et de monter à cheval (cf. PLANTÉ, CHÊNE, 2002 ; ARNOULD, 2009).

Il faut également souligner que certains penseurs de la Renaissance qui professent l'humanisme, sont en même temps pour la persécution des sorcières. Jean Bodin par exemple est l'auteur d'un traité inspiré de *Malleus...*, à savoir *De la démonomanie des sorcières* (1580). Il s'appuie sur deux procès de sorcellerie dans lesquels il a été appelé en tant qu'expert. Dans son livre, Bodin avoue croire aux pactes avec les démons, à l'évocation des morts et à la copulation charnelle avec les diables. Il préconise la torture et l'élimination en masse des sorcières.

Entre 1580–1630 a lieu la culmination de la chasse aux sorcières, 100 000 femmes en seront victimes<sup>15</sup>. Comme le remarque Colette ARNOULD, « au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle c'est-à-dire à l'époque où Descartes tente de faire prévaloir la raison, une épidémie de sorcellerie gagne l'Europe » (2009 : 123). Après 1630, ce nombre diminue. L'époque des Lumières avec son rationalisme traite la sorcellerie comme une superstition à laquelle il faut mettre fin. En effet, c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle (en 1782) qu'on exécute en Suisse Anne Goldin, appelée la dernière sorcière (cf. HASLER, 2008).

C'est le XIX<sup>e</sup> siècle et surtout la génération romantique qui inaugure un mouvement de réhabilitation des sorcières vues comme des femmes victimes non seulement de l'obscurantisme, mais aussi du pouvoir des hommes. Cette image nouvelle est visible par exemple dans *La sorcière* (1862) de Jules Michelet présentant la sorcière comme une femme révoltée contre la société et celle qui, par sa connaissance de la médecine, va amener la victoire de la science.

Aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, la sorcière et ses avatars, tels la fée ou la magicienne, se trouvent souvent au centre de la *fantasy* féministe luttant contre les stéréotypes négatifs liés à la figure en question<sup>16</sup>. Cette nouvelle vision, positive, est aussi popularisée par les séries télévisées américaines, par exemple *Ma sorcière bien aimée* ou *Charmed*. D'après MILLET et LABBÉ, la réhabilitation de la sorcière « est devenue

<sup>13</sup> À propos de *Malleus Maleficarum*, cf. Christine PIGNÉ, 2006.

<sup>14</sup> Aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, *Malleus Maleficarum* influence la culture populaire. Le texte inspire les Bandes Dessinées (*Requiem*, *Chevalier vampire*, *Le marteau des sorcières*), les séries télévisées (*Les reines du sabbat*, *Malleus Maleficarum*), les livres populaires (il est, entre autres, mentionné dans *Le Da Vinci Code* de Dan Brown).

<sup>15</sup> Le nombre des victimes cité après Anne L. BARSTOW (1995 : 182).

<sup>16</sup> Cf. Andre Norton et sa saga intitulée *Le monde des sorcières*, Marion Zimmer Bradley et le cycle d'*Avalon*.

totale avec le livre à succès de Joanne K. Rowling, *Harry Potter [...]* » (2003 : 425) dont l'action se déroule dans une école de sorciers et de sorcières, présentée comme un collège moderne.

Malgré les modifications récentes de la figure de la sorcière mentionnées ci-dessus, dans le fantastique traditionnel ainsi que dans le néofantastique, le personnage de sorcière s'inscrit toujours dans la traditionnelle optique négative, avec tous ses attributs. Sa vocation résulte, comme le remarque judicieusement GOIMARD, d'anomalies physiques ou psychiques (elle est laide, bossue, borgne ou folle), d'anomalies professionnelles (elle est par exemple guérisseuse ou embaumeuse) ou bien d'anomalies ethniques (elle est arabe, gitane) (1996 : 583).

L'héroïne éponyme de la nouvelle de Jean-Pierre BOURS *Marie l'Égyptienne* remplit toutes les conditions de la sorcellerie proposées par Jacques Goimard et énumérées plus haut. Elle est vieille et laide, ressemble à une momie, à l'un des cadavres dont elle s'occupe. Ayant confiance en ses capacités magiques, Marie traverse la ville, lieu particulièrement dangereux, la nuit, toute seule : « Marie l'Égyptienne, dont je devinais qu'elle avait dû traverser la nuit comme une équilibriste, aidée d'on ne sait quel talisman, devait avoir à présent regagné sa demeure d'un autre âge » (1980 : 94). L'héroïne paraît également connaître l'avenir car elle répète au narrateur : « Nous nous reverrons mon garçon » (1980 : 92) et, en fait, il est obligé plusieurs fois de lui rendre visite et de profiter de ses dons. La profession de Marie est aussi extraordinaire qu'étrange et provoque une peur énorme et superstitieuse, même au protagoniste qui est lui-même un personnage dangereux – tueur en série : Marie est embaumeuse, elle « répare les cadavres » (1980 : 91), comme l'explique le narrateur. Enfin, Marie Kafr el-Cheikh provient d'un peuple ancien, puissant et mystérieux, elle est l'Égyptienne et semble être dépositaire de tous les secrets de cette grande race.

De même, l'identité de l'héroïne du récit *Jazz me blue* de Daniel WALTHER ne fait pas de doute. Le narrateur se souvient de leur première rencontre de la façon suivante : « Je jouais avec le feu, avec des forces impitoyables qui pouvaient me souffler hors de l'univers des vivants tel un brin d'herbe emporté par un vent furieux » (1980 : 188). Dans une ville arabe, il remarque une femme autochtone, habillée de façon traditionnelle pour les femmes arabes, « maigre et sèche » (1980 : 188) qui lui paraît « incroyablement vieille et laide malgré la droiture de son maintien et la vivacité de ses mouvements » (1980 : 188). Malgré son dégoût envers la créature repoussante, le héros, très étonné, reconnaît dans ce personnage une jeune et belle odalisque avec qui il a passé une nuit amoureuse : « Immédiatement, je sus que c'était cette créature qui m'avait envoûté, subjugué » (1980 : 188). Notons au passage que le motif d'une vieille sorcière qui se métamorphose en une jeune et belle fille et sous cet aspect séduit un jeune homme est fréquent non seulement dans le (néo)fantastique, mais aussi dans le merveilleux<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Cf. Mille et une nuits (*Les aventures de Sindbad le Marin ; Les aventures d'Ali Baba*) ; la légende arthurienne.

Pourtant, plus souvent, la présence de la sorcière dans un texte néofantastique n'est pas si évidente, elle est plus cachée et il faut la décrypter, par exemple sous les traits d'une femme en apparence ordinaire, comme dans la nouvelle *Dames au parc devant un inconnu* de Michel DUFOUR. Les vieilles dames que le héros observe dans un parc, passent leur temps de façon, semble-t-il, la plus normale du monde : « Quelques-unes déambulèrent en admirant la rocaille de fleurs [...] D'autres, soucieuses de se reposer, trouvèrent un banc et s'adonnèrent à leur passe-temps favori » (1997 : 52). Quand des phénomènes étranges se suivent dans le parc, les dames semblent les accepter avec un calme inhabituel : elles se concentrent uniquement sur le nettoyage des bancs. Mais, quand le héros, pris de panique, fuit le parc en foulant les fleurs, les dames commencent à agir : « Offusquées de voir leurs fleurs sauvagement profanées par un inconnu, elles lui lancèrent des pierres... » (1997 : 54). Après avoir lapidé l'inconnu, « soulagée, chacune rentra chez elle, abandonnant le corps de l'inconnu aux oiseaux qui survolaient la ville [...] » (1997 : 54). Les dames, en apparence inoffensives, tout à fait ordinaires, se transmutent en des êtres avides de sang et maléfiqes par excellence. Elles peuvent être conçues comme une sorte de sorcières modernes, néofantastiques, qui ne révèlent leur nature insolite que progressivement et qui sont le produit non de la technique primaire consistant à éveiller la peur, mais de celle secondaire, cachant sous un aspect banal « une inquiétante étrangeté ».

La sorcière, être (néo)fantastique, est d'une nature double, surnaturelle et naturelle – au sens de normale, car elle se situe toujours au carrefour de deux univers : le nôtre, réel, quotidien, banal et un autre, extraordinaire, siège de créatures surnaturelles. De ce visage double naît son ambiguïté : maîtresse des forces occultes et femme avec ses faiblesses. Ambiguës sont également les relations qu'elle tisse avec le groupe social au sein duquel elle vit : la sorcière est fréquemment considérée comme un être marginal. À cause de sa mauvaise réputation, elle vit à l'écart des gens et s'ils ont besoin de son aide ils viennent la trouver en secret, la nuit, tout comme le narrateur de *Marie l'Égyptienne* qui rend visite à Marie, dans sa demeure éloignée des autres maisons, toujours en cachette, la nuit. La sorcière se situe donc à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté humaine.

La sorcière affamée du malheur d'autrui pratique la magie noire, dangereuse et nocive. Elle profite avant tout de la nature en utilisant ses forces immanentes en procédant par des formules, des enchantements et des sorts qui ont un pouvoir coercitif. Fréquemment, pour nuire, elle n'a besoin d'aucun intermédiaire matériel, contrairement à son équivalent masculin – alchimiste, mage, sorcier – qui utilise des objets magiques ou bien une sorte de pseudoscience. Souvent parmi les symptômes les plus fréquents du mauvais sort, on cite une maladie mystérieuse des gens ou des bêtes, et, surtout dans la tradition folklorique, le tarissement des vaches. Il arrive que le regard, le toucher mêmes de la sorcière aient déjà une valeur surnaturelle et provoquent un malheur, par exemple le héros de *Jazz me blue* de Walther, touché par la sorcière, devient aveugle. Le protagoniste des *Vieux* de Jacques STERNBERG, scruté par un mauvais œil, a l'impression « d'être si bien transpercé par des ondes

d'animosité qu'il aurait pu croire avancer soudain dans le froid, à l'ombre et sous la pluie » (1980 : 84). Il meurt « foudroyé par la haine qui avait convergé vers lui, aussi mortelle qu'une dose massive de venin » (1980 : 84).

À la sorcellerie sont liés des thèmes (néo)fantastiques récurrents que nous voudrions *grosso modo* évoquer. Par exemple le motif de l'envoûtement s'inscrit dans le groupe des thèmes de sorcellerie. Ce type de sort consiste à influencer par la magie le comportement de la tierce personne, à la soumettre complètement au pouvoir de la sorcière. Le plus maléfique est l'envoûtement qui provoque la mort, mais il y a également celui qui cause l'amour, comme par exemple dans le récit déjà cité, *Jazz me blue*, de Daniel Walther.

Un motif différent, annexe de la figure de la sorcière, est sa rivalité avec des forces surnaturelles. Elle entre en contact avec ces puissances, essaye de les utiliser à ses propres fins, de les manipuler, parfois elle les combat ou bien les trompe. Ce motif revêt souvent un aspect prométhéen : la sorcière, créature mortelle avide d'un pouvoir de plus en plus grand, rivalise avec des êtres surnaturels, se sent leur égale ou même supérieure à eux.

C'est la chasse aux sorcières, l'activité de l'Inquisition et les tortures qui apparaissent fréquemment au centre de récits de sorcellerie. Par exemple Jean Ray utilise ce thème dans une des nouvelles du recueil *Les derniers contes de Canterbury*, intitulée *Tyburn*. L'héroïne, qui est elle-même une sorcière puissante et redoutable, habite à Londres près de la place Tyburn, lieu de tortures, où se trouvent un échafaud, un gibet, un bûcher, une roue et un pilori. La femme au psychique pathologique aime regarder de sa fenêtre les tortures et les souffrances des condamnés. Mais, un jour, elle voit une jeune sorcière qu'on prépare à des châtiments sophistiqués. L'héroïne délivre la prisonnière grâce à sa magie et, à l'aide des longues tresses de la jeune fille, étrangle le juge et le bourreau.

À cette énumération de motifs liés au personnage de la sorcière, GOIMARD (1996 : 584) ajoute de sa part deux thèmes répétitifs : le pacte diabolique dont le modèle est l'histoire de Faust et des démêlés de la sorcière – servante fidèle du monde invisible avec les hommes. Ce dernier motif est par exemple présent, avec une dose d'humour noir, dans la nouvelle *Tyburn* de Ray évoquée ci-dessus. La sorcière prétend qu'elle aime se moquer de la justice humaine. C'est pourquoi, en se servant de la magie, elle joue divers tours aux représentants de cette justice. Un jour, en voyant un condamné à l'échafaud, elle fait en sorte que sa tête une fois coupée repousse quatre fois aux yeux des spectateurs éberlués.

La sorcière, figure (néo)fantastique traditionnelle, contribue à augmenter l'inquiétude devant le mystère féminin impénétrable et, comme l'un des visages de femme néofantastique, la rend encore plus redoutable et fascinante à la fois.

\* \* \*

Dans le néofantastique, le rôle de la femme n'est pas aussi réduit que dans le fantastique traditionnel. Il est même possible de remarquer que, tout en accomplissant

la fonction du phénomène, la femme devient de plus en plus importante, sa place n'étant nullement subalterne.

Il faut également noter, dans le genre analysé, l'homogénéité de l'image féminine qui est presque toujours négative ou, au moins ambiguë, en accord avec la position misogyne traditionnelle dans la religion chrétienne et la culture occidentale. Pourtant, cette représentation dépréciative de la femme demeure en opposition profonde avec la prédilection habituelle du néofantastique pour la transgression des codes et des normes. Pourquoi le nouveau fantastique ne modifie-t-il pas sa vision dévalorisée de la femme, héritée du fantastique traditionnel ? Parmi les facteurs qui contribuent à créer et perpétuer cette optique péjorative de la femme néofantastique, il faut évoquer : la structure dans laquelle elle occupe toujours le rôle fixe du phénomène maléfique ; l'idéologie religieuse et culturelle, déjà mentionnée, qui impose une telle vision dépréciative ; l'esthétique néofantastique qui est celle du laid et son éthique qui est celle du vice et du péché.

La femme néofantastique, femme fatale, monstrueuse, animale, laide, sorcière, demeure toujours une créature qui fait peur, trouble, inquiète mais qui, en tant que phénomène, avant tout attire l'homme, sa victime impuissante, et finalement en triomphe.

## 2.2. Le fantôme

Le motif du fantôme, l'un des plus anciens thèmes fantastiques, possède une véritable profondeur historique car il apparaît à l'origine du fantastique et demeure également l'un des poncifs du genre. Des termes génériques tels que *Gespensgeschichte* en allemand ou bien *Ghost story*, *Ghostly tale* en anglais renvoient au fantôme en tant que thème fantastique central. Par fantôme, on entend un mort qui abolit les frontières entre la vie et la mort et, qui, souvent pour accomplir une action, apparaît au milieu de vivants, parfois dans des mêmes lieux, produisant – volontairement ou non – une terreur énorme. Étant donné qu'on prête existence aux fantômes dans toutes les cultures et depuis la plus haute antiquité, les récits de fantômes s'imposent par la quantité d'écrits qui s'y rattachent ainsi que par la qualité de leurs auteurs se recrutant parfois parmi des plus fameux écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Citons, à titre d'exemples, les noms de Charles Dickens, Henry James, Edith Wharton, Théophile Gautier, Guy de Maupassant et beaucoup d'autres.

Avant la naissance du fantastique au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>, si l'on prête l'attention à ce phénomène inquiétant du retour des morts, on le traite plutôt en tant qu'appartenant

---

<sup>18</sup> Dans plusieurs pays européens, c'est le XVIII<sup>e</sup> siècle qui est considéré comme l'époque de l'apparition des premiers textes fantastiques : H.P. LOVECRAFT appelle le fantastique « l'enfant du

au domaine religieux ou bien à la science pure. Par exemple, les anciens Romains voient dans les fantômes les âmes de leurs morts et en distinguent trois catégories : les larves, les mânes, les lémures. Les larves sont des trépassés qui par malfaisance ou accident ont été privés de sépulture. Cette catégorie englobe les assassins, les assassinés, les suppliciés, les suicidés, les avortés et les femmes mortes en couche. Les mânes se recrutent parmi les ancêtres d'un peuple ou d'une famille qui ont été soumis aux funérailles rituelles et leur culte est censé les amadouer. Enfin, les lémures ne sont que certains mânes, peut-être des imposteurs, qui tentent de s'introduire dans une famille et d'y créer des ennuis (cf. COHEN, 1991).

D'autres cultures antiques, parfois très éloignées de la culture européenne, expriment également cette crainte ancestrale de la mort et de la disparition. Les antiques Sumériens ont peur d'être possédés par un mort et, afin de l'éviter, conjurent les mauvais esprits. Dès la nuit des temps jusqu'à nos jours, la société primitive de Pygmées récite des formules sacrées pour tenir à l'écart les *ogiris*<sup>19</sup>, c'est-à-dire les âmes errantes de sorciers, de criminels et d'anthropophages. De même, en Malaisie, on lance des incantations contre les *langsuir* qui sont une sorte de fantômes de femmes mortes en couche.

Au Moyen Âge, les chrétiens s'intéressent vivement au problème du retour des morts. Saint Augustin par exemple prétend que l'âme étant invisible ne saurait apparaître aux vivants qu'en rêve à l'aide des images spirituelles des défunts apportées soit par des anges, soit par des démons. Et c'est également dans les légendes médiévales d'origine chrétienne, comme la légende du Chasseur Sauvage<sup>20</sup>, que l'on retrouve le motif de l'armée des spectres.

---

XVIII<sup>e</sup> siècle » (1969 : 49). Cf. en France : P.-G. CASTEX traite Jacques Cazotte de « véritable créateur, avec *Le Diable amoureux*, du conte fantastique français » (1951 : 24). M. WANDZIOCH le confirme : « [...] *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte, publié en 1763, que la majorité des critiques considèrent comme le premier récit fantastique en France » (2001 : 9) ; en Allemagne : Christian Heinrich Spiess (*Der alte Uberall und Nigerd*s, 1792, *Petermancher*, 1793), Karl Grosse (*Der Genius*, 1790-1794) et Friedrich Eberhard Rambach (*Die eiserne Maske*, 1792) passent pour les initiateurs du fantastique. Cf. KOZIELEK (1988 : 6) ; en Angleterre : Horace Walpole avec son roman gothique *The castle of Otranto* (1764) préfigure le fantastique. Cf. LOVECRAFT (1969 : 52).

<sup>19</sup> Le mot *ogiris* fait penser à l'ogre dont l'étymologie latine *orcus* (« enfer ») désigne un démon des enfers. L'ogre est un personnage emprunté au folklore et traditionnel dans le conte populaire. Il est doté d'un physique particulier, proche du monstrueux : son nez est crochu, ses dents tranchantes, ses oreilles pointues et sa bouche grande. Il est représenté comme une figure méchante et cruelle car il se nourrit de chair fraîche, notamment de celle des petits enfants. Le personnage maléfique de l'ogre apparaît dans *Les contes* de Charles Perrault (*Le petit poucet*, *Le chat botté*, *La Barbe-Bleue*, *La Belle au bois dormant*). Dans la culture populaire moderne, la figure d'ogre change de caractère : Shrek, le héros de toute une série de films, est un ogre gentil et bienveillant. Cf. CAILLAUD, DAIRE (2000 : 1-37).

<sup>20</sup> Les légendes médiévales sur la « Chasse sauvage » (appelée autrement en France : « La chasse Saint-Hubert », « La famille furieuse », « Le carrosse du Roi Hugon », « La chasse nocturne », « La chasse Arthur », « La chasse du comte Rouge », « La Mesnie Hellequin ») sont connues dans l'Europe toute entière. D'après la légende, certaines nuits d'orages violents, surtout en période de chan-

La Renaissance adopte une attitude différente envers le phénomène en question : dès lors il est étudié sous toutes ses formes de façon scientifique. À cette époque-là est publié un des plus fameux traités à prétentions scientifiques, à savoir le *Discours des spectres* (1586) de Pierre le Loyer de la Brosse. Selon l'auteur, il faut admettre l'intrusion du surnaturel dans la matérialité des choses car la nature et la surnature sont perméables. Le Loyer de la Brosse établit une véritable catégorisation codifiée de fantômes et leur nomenclature différente à partir de leur mode de production, de leur configuration et de leur fonction. L'auteur distingue donc (cité par DUBOIS, 1991 : 73–89) :

1. Le SPECTRE qui est une imagination de mouvement de l'âme mise en action par le sens de la vue, c'est pourquoi il se manifeste visuellement.
2. Les PHANTASMES (ou PHANTOSMES) qui sont des objets visibles, sans substance, ni volonté, mus par une force externe.
3. La VISION dans laquelle il reconnaît :
  - l'APPARITION – visible aux sens dans leur état normal, soit sous formes d'images, soit sous forme de messages,
  - le RAVISSEMENT – une vision extatique supposant un transport de l'âme hors de son siège normal,
  - le SONGE – une vision aurique représentant un événement situé soit dans un autre lieu (songe représentatif), soit dans un autre temps (songe prémonitoire).
4. La FANTAISIE qui englobe des imaginations et des impressions de l'âme.
5. Les ANGES, les DEMONS.
6. Les ESPRITS bénéfiques, maléfiques et ceux dont la nature n'est pas définie.
7. Les CRÉATURES FANTASTIQUES :
  - Les LARVES, les LEMURES c'est-à-dire des formes animales ou humaines monstrueuses,
  - Les MANES – des créatures maléfiques se manifestant exclusivement dans un milieu nocturne,
  - Les FAUNES, les LUTINS,
  - Les GOBELINS, les MARMOTS, les ESPRITS FOLLETS,
  - Les INCUBES et les SUCCUBES c'est-à-dire des esprits luxurieux qui s'unissent aux mortels,
  - Les LAMIES – des esprits érotiques cultivant un érotisme oral,
  - Les STRYGES, les VAMPIRES, les HARPYES – des démons dévoreurs,
  - Les NYMPHES, les FÉES – des génies de la nature.

---

gement de saison, on impute la dévastation du paysage à une troupe d'esprits fantastiques, montés sur des chevaux rapides, entourés de chiens bruyants. La cohorte des spectres provoque une vraie cacophonie : on entend des cris d'oiseaux, aboiements, miaulements, hurlements, voix plaintives et sonneries de cors. Ces « chasseurs noirs » sont maudits : ils doivent chasser de toute éternité en punition de quelque crime ou péché. D'après une des versions, ils ont chassé, de leur vivant, un jour de grande fête religieuse ou un dimanche à l'heure de l'office. Selon une autre version, ils ont chassé un cerf avec un crucifix, symbolisant le Christ. Cf. LECOUTEUX, 1999.

Ce traité scientifique dont l'objet est le surnaturel pur unit deux tendances de l'époque : d'un côté, l'auteur croit sincèrement et naïvement aux phénomènes décrits, de l'autre côté, il essaye d'aborder cette matière exceptionnelle d'une manière qui lui semble rationaliste et matérialiste.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle Voltaire évoque, quoique de manière ironique, dans son *Dictionnaire Philosophique* deux notions du domaine de l'étrange, à savoir le fantôme et le vampire. Mais c'est la phrase de Madame du Deffand qui résume le mieux l'esprit de l'époque des Lumières et son attitude envers le surnaturel : « Croyez-vous aux fantômes ? Non, mais j'en ai peur ». Et cette idée du jeu avec la peur est, selon les critiques (WYDMUCH, 1975 ; DZIECHCIŃSKA, 1981 ; WANDZIOCH, 2001), l'essence et le but du fantastique. Dès lors, le fantôme devient une véritable machine à faire peur dans le récit fantastique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, à l'âge d'or du fantastique, le fantôme est déjà un des poncifs du genre.

Selon l'époque ou la civilisation, plusieurs terminologies sont attribuées aux fantômes. C'est Jacques GOIMARD (2003 : 322–344) qui dans *Critique du fantastique et de l'insolite* essaye d'y apporter un certain ordre et présente les différences entre les catégories diversifiées de fantômes de façon détaillée.

La première catégorie de fantômes est formée, d'après Goimard, par les APPARITIONS (*Wraith* en anglais). Ces représentations fantasmatiques de personnages absents montrent une partie de la réalité, annoncent l'avenir, dévoilent le sens caché des choses ou bien prononcent des avertissements. En tant que spectres des trépassés, les apparitions produisent la terreur au milieu des vivants.

Dans le groupe suivant de fantômes s'inscrivent les VISIONS qui peuvent prendre la forme des fantasmes, des rêves, des hallucinations, enfin peuvent être un fruit du délire.

Les ESPRITS constituent la troisième catégorie reconnue par Goimard. Ce sont des êtres non humains comme par exemple les elfes, fées, lutins, invisibles aux hommes, et qui se rendent momentanément visibles. C'est à ce groupe qu'appartient le POLTERGEIST, c'est-à-dire l'esprit frappeur, un mauvais esprit qui manifeste sa présence dans une maison réputée hantée par toute une série d'activités inquiétantes telles que des traces de pas, des déplacements d'objets, de mauvaises odeurs, des cris etc.

Les DISPARUS, c'est-à-dire les images des morts, appartiennent au type suivant de fantômes. Ils peuvent être aussi appelés les ombres si l'on veut souligner leur ressemblance avec les défunts.

Quand les morts, poussés par une nostalgie ou bien une mélancolie, reviennent aux lieux qu'ils habitaient, quand ils les visitent, les hantent, ils sont appelés, selon Goimard, les REVENANTS.

Et la dernière catégorie de fantômes englobe les HANTISES, c'est-à-dire des lieux et objets hantés.

Chacun de ces groupes montre certains axes thématiques, assez figés et liés au motif en question. Nous proposons de les récapituler de la façon suivante :

- le fantôme constitue un avertissement,
- le fantôme produit la terreur,
- le fantôme n'est qu'un produit de la folie, de la drogue, de l'alcool, du rêve, de l'inconscient,
- le fantôme se rend visible ou manifeste autrement sa présence,
- le fantôme revient par mélancolie ou pour accomplir une action,
- le fantôme hante un lieu.

Cette récurrence thématique du motif est aussi signalée par Charles GRIVEL qui propose de sa part « la liste des principaux éléments de vérité du fantôme » que nous citons *in extenso* :

- le fantôme intervient dans une maison,
- le fantôme est une menace,
- le fantôme revient,
- le fantôme paraît à minuit,
- le fantôme est incroyable,
- le fantôme fait peur.

1983 : 40-41

C'est aussi Magdalena WANDZIOCH qui, en remarquant une certaine répétition du motif, évoque par exemple le thème de l'amour entre un fantôme et un mortel, la vengeance du fantôme, la communication avec les morts, la vision ambiguë et l'apparition préfigurant la mort (2001 : 152-153).

Étant donné cette codification du motif du fantôme dans le fantastique, nous voudrions par la suite nous demander, en nous appuyant sur des exemples choisis en fonction de leur représentativité, si ce motif est lié dans le néofantastique aux mêmes axes thématiques ou bien s'il y est soumis à certaines modifications.

Dans le fantastique traditionnel, l'apparition du fantôme provoque très souvent la peur au milieu de vivants. Tous les critiques sont d'accord pour dire que générer la terreur est la fonction principale du spectre. À ce propos WANDZIOCH prétend :

Ces personnages-là [les fantômes - K.G.], construits sur l'antithèse notionnelle mort / vivant, semblent posséder un potentiel de terreur inépuisable car ils sont capables de franchir la frontière existentielle entre la vie et la mort, revenir de l'au-delà et de surcroît raconter en toute objectivité les atrocités de cet autre monde.

2001 : 152

De même Pierre-François GORSE remarque que « l'essentiel de *Ghost story* est de faire peur... » (2003 : 150). Edith WHARTON, qui est elle-même un des auteurs fantastiques anglais les plus connus, souligne aussi l'effet de peur que ce type d'histoires provoque chez les lecteurs : « It must depend for its effect solely on what one

might call its thermometrical quality ; if it sends a cold shiver down one's spine, it has done its job and done it well » (1997 : 11). Il nous semble donc intéressant de savoir si les récits néofantastiques de fantômes produisent le même *cold shiver* de peur chez les lecteurs et chez le protagoniste du texte.

En fait, il est possible de trouver dans le nouveau fantastique des textes parfois plus traditionnels, de la première génération des auteurs néofantastiques, ou bien d'autres, de la seconde génération, inspirés par les genres populaires contemporains comme l'épouvante et l'horreur, pour qui la manifestation du fantôme est un événement étrange. Fréquemment, cette apparition du spectre effrayant et dangereux a pour but de se venger d'un homme qui jadis lui a fait tort et qui vit impuni pour ses crimes. Cette vengeance n'est en fait qu'une justice de l'au-delà.

Illustrons ceci par le récit *Le cousin Passeroux* de Jean RAY. Joe Gellert reçoit la visite de son cousin Passeroux de qui il n'a pas eu de nouvelles depuis douze ans. Le cousin souffre d'une mystérieuse maladie tropicale qui lui a étrangement déformé le visage. De plus, il semble avoir peur. Un jour, Passeroux avoue à Joe comment il a attrapé cette maladie et pourquoi il est tellement effrayé. Pendant son séjour dans les Îles Marquises, il rencontre un peuple primitif dont le sorcier possède des perles d'une beauté rare. Passeroux veut acheter les bijoux mais le sorcier n'a pas envie de les lui vendre. Le héros enlève donc la fille du sorcier pour pouvoir l'échanger plus tard contre les perles mais, suite à un accident, elle est morte, le corps coupé en deux parties. Son père lance une malédiction contre Passeroux, il lui crache au visage et lui prédit de mourir le corps coupé, comme auparavant celui de sa victime, en deux parties. Passeroux tue le sorcier, également en coupant en deux son corps. Après un certain temps, il tombe malade d'un mal affreux qui lui ronge le visage. Qui plus est, le héros est hanté par le fantôme du sorcier qui le poursuit partout et lui annonce sa mort.

Rien que l'aspect extérieur du spectre provoque une immense peur chez Passeroux :

Je reconnus Uga-Hoo, mais tourné à un état d'horreur sans nom, devenu une tripe de musée d'anatomie gardant de vagues formes d'humanité. Seuls, dans sa tête déchiquetée, luisaient d'énormes yeux d'émail blanc et ricanait une bouche de tigre. D'une voix atroce, il m'appela par mon nom et puis je sentis sa pourriture [...] : Comme moi... Comme moi... Coupé en deux, mangé, pourri !

1963 : 111

La phrase répétée toujours par le fantôme témoigne de sa volonté à la fois de vengeance et de justice, Passeroux doit mourir, tout comme ses deux victimes, coupé en deux. D'un persécuteur cruel, le héros se change lui-même en victime apeurée. En pressentant sa mort, il revient dans sa patrie et cherche un appui au sein de sa famille. Pourtant, son cousin Joe ne le croit pas, il essaye d'expliquer cette étrange histoire par une vision, un trouble aigu des sens. Joe est également sceptique envers

le surnaturel : « Je ne crois pas aux fantômes, [...] d'ailleurs notre religion ne peut admettre pareilles existences » (1963 : 113).

La vengeance du revenant s'accomplit tout de même un jour où Joe et Passeroux font une promenade le long du chemin de fer, ils ne voient pas le train s'approcher, seul Joe réussit à fuir. Passeroux ne bouge pas, il regarde comme hypnotisé le fantôme qui se manifeste entre les rails. Quand on retrouve son corps, il est coupé en deux.

Cependant, le fantôme-vengeur semble ne pas encore retrouver le calme. Joe, héritier de la fortune de Passeroux, paraît aussi hériter de sa malédiction. Il attrape la même maladie déformant le visage et, à l'anniversaire de la venue de son cousin, il retrouve sur le seuil un tas de perles. Au bout de trois semaines, Joe meurt, le corps étrangement pourri et coupé à la hauteur des reins en deux.

La vengeance du revenant sur son ancien meurtrier pourrait être conçue comme une sorte de justice accomplie par le spectre. Mais, cette action ne le satisfait pas, il continue la persécution, cette fois-ci d'une personne tout à fait innocente, dont la seule « faute » est d'être le parent proche de Passeroux. La terrible mort de Joe met-elle fin à cette vendetta surnaturelle ? Ou bien les autres membres de la famille maudite seront-ils opprimés, génération après génération, par le fantôme-vengeur ?

Le récit intitulé *La nuit de Pentonville* du même auteur relate ce que nous pourrions appeler la vengeance collective des fantômes. L'action se passe dans la prison de Pentonville, la nuit de la centième exécution. Les gardiens qui se rappellent les prisonniers exécutés, prétendent qu'ils reviennent après la mort : « Il [le fantôme d'un prisonnier – K.G.] revient chaque fois la nuit qui précède une exécution. On dirait qu'il a reçu une mission de je ne sais quels terribles maîtres, pour venir les chercher » (RAY, 1963 : 53). Le bourreau Duck, angoissé, se prépare à l'exécution, en se souvenant de la prémonition d'une vieille femme, que la centième fois, il ne porterait pas la mort. En fait, quand un des gardiens entre dans la salle des exécutions, il voit le cadavre du bourreau pendu, massacré au tel point de ressembler à « un corps qui a séjourné plusieurs jours dans la chaux vive » (1963 : 59). Près du corps se trouve le fantôme de Brown – le premier prisonnier exécuté par Duck. La même nuit, les spectres de tous les prisonniers morts se manifestent, et ils enlèvent dans l'au-delà tous les gardiens, sauf deux bons. La fin du récit néclaircit rien : quand un des deux gardiens épargnés demande où pourraient être leurs collègues enlevés, l'autre lui répond qu'il vaut mieux ne plus en parler. Il faut pourtant souligner que ce cortège funèbre de fantômes se venge mais également exécute la justice : ils ne punissent que les méchants envers eux et épargnent les bons.

La thématique de la vengeance, cette fois-ci aveugle, est abordée dans la nouvelle *Le bel âge* de Claude Amoz, écrivaine de la seconde génération. Un fantôme-vengeur punit un enfant, tout à fait innocent, pour les fautes de sa mère. Louise fête son septième anniversaire et, pour cette occasion, elle obtient de ses grands-parents un poupon aux yeux verts qu'elle nomme Laurent ; dans le fantastique traditionnel les yeux verts annoncent toujours une âme maléfique ou démoniaque. Sa mère

Delphine se sent inquiétée par la poupée car elle la trouve étrangement semblable à son frère dont elle a causé la mort prématurée dans sa jeunesse : le petit garçon s'est noyé dans un canal parce que sa sœur ne le surveillait pas bien. Louise, de sa part, adore la poupée et, ce qui effraye surtout sa mère, elle prétend parler avec Laurent, elle le traite comme un être vivant.

Le récit unit deux thèmes fantastiques : celui du fantôme se joint au motif de la « chose » inanimée qui, du coup, s'anime et tue. Le fantôme du garçon semble hanter la poupée, habiter et animer, par sa volonté de vengeance, son corps. La poupée, en tant que jouet des forces maléfiques, apparaît également dans plusieurs films modernes d'horreur, comme par exemple le cycle sur *La poupée Chucky* où le corps de la poupée est animé par le revenant d'un tueur en série, à la suite de quoi la poupée commet des crimes effrayants.

Le fantôme du garçon choisit pour se venger un jour particulier : la fête Halloween<sup>21</sup> qui est « propice à la communication entre le monde des vivants et celui des morts » (CHELEBOURG, 2006 : 59). D'ailleurs, aussi bien dans le néofantastique que dans le roman et le film d'horreur du XX<sup>e</sup> siècle, Halloween constitue assez souvent ce cadre temporel privilégié qui contribue à augmenter la terreur. Le fantôme accomplit sa vengeance, il supprime ce que sa sœur a de plus précieux : sa fille. Louise, appelée par son poupon, s'approche du même canal et se noie, en payant de cette façon pour les péchés de sa mère.

Pourtant, cette fonction anxiogène du fantôme, héritée du fantastique traditionnel, cède, dans le nouveau fantastique, de plus en plus souvent la place à des visions nouvelles, moins angoissantes et jouant avec des clichés usés. Le renouvellement de la matière est encore inauguré par les récits de la première génération néofantastique. Par exemple, parfois les fantômes reviennent car ils ont une mission bienveillante à accomplir au milieu des vivants : leur apparition le plus souvent n'engendre pas la terreur car ils franchissent la frontière entre la vie et la mort animés de bonnes intentions envers les mortels.

Tel est par exemple le cas du revenant dans le récit de Jean RAY *Mon fantôme à moi*. Le narrateur se souvient de quatre rencontres d'un fantôme. Pour la première fois, le héros, à l'époque un garçon de cinq ans, voit près de sa maison un homme au foulard rouge. Il demande à sa gouvernante qui est ce monsieur mais elle lui répond qu'il n'y a personne. Ce personnage est d'un aspect physique tout à fait ordinaire :

<sup>21</sup> Le mot *Halloween* signifie la veille de tous les saints (*all hallow even*). Il s'agit du 31 octobre – la veille de la Toussaint. Halloween est d'origine celte, essentiellement fêtée en Irlande. Le rite principal consiste à allumer des feux. Au XVII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, la fête change de caractère : les enfants exhibent dans les rues l'effigie du conspirateur des Poudres en échange d'argent pour organiser des bûchers où brûler les pantins. Sous l'influence des émigrés irlandais, Halloween renaît aux États-Unis dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. La fête se recentre sur la mort, avec déguisements en squelettes, masques, costumes effrayants et quêtes de bonbons par les enfants. Les citrouilles transformées en lanternes sont un des symboles de la fête (MILLET, LABBÉ, 2003 : 225).

Il était petit et malgracieux, d'une mise négligée et pauvre comme les ouvriers des docks que l'on voyait passer tous les jours dans le Ham, voisin des installations portuaires. Son visage était poupin et ses traits mous, sans fermeté aucune ; il avait des yeux bêtes et fixes de géline traquée.

1963 : 16

Peut-être, à cause de cet aspect médiocre, l'apparition du fantôme ne provoque-t-elle pas la peur chez le héros qui, d'ailleurs, n'est aucunement conscient d'avoir vu quelque chose de surnaturel. De plus, le comportement du spectre est tout à fait normal : il ne manifeste pas d'intentions hostiles envers l'enfant, tout simplement il le regarde en silence.

La deuxième rencontre a lieu dix ans plus tard, le héros est l'élève d'une école privée en Wallonie. Un jour radieux et ensoleillé, il se promène dans le parc et remarque tout d'un coup l'homme au foulard rouge. Le héros le reconnaît tout de suite et s'approche de lui pour entamer une conversation. La conduite du revenant est surprenante, au lieu de faire peur au protagoniste, le fantôme, pris de panique, fuit lui-même :

En me voyant approcher, une frayeur panique sembla s'emparer de lui, et je vis l'instant où il allait pleurer. Il n'esquissa aucun geste de défense, mais se jeta d'un bond brusque derrière un arbre. Je pouvais le rejoindre en deux bonds, mais il avait disparu et j'eus beau tourner sur place pendant de longues minutes, je ne le vis plus.

1963 : 16

Et, c'est le renversement total du schéma antérieur caractéristique du fantastique traditionnel où la manifestation du fantôme effraie ses témoins. Cette fois-ci, le narrateur soupçonne déjà la nature spectrale de l'inconnu.

La troisième et la plus importante rencontre se produit sept ans après, dans la maison natale du héros. Il allume un grand feu dans la cheminée car il fait très froid. Ce qui est bizarre, c'est que son chien ne veut pas entrer dans cette chambre réchauffée mais se comporte comme pris de terreur : l'animal gémit et même pisse dans la maison. Le comportement du chien s'explique vite, le fantôme se manifeste dans la chambre et scrute le narrateur d'un regard triste, puis disparaît. Le chien, sans traces de terreur, suit son propriétaire dans la chambre. Mais cette apparition annonce un événement étrange et constitue un avertissement de l'au-delà. La nuit, le héros évite la mort : des émanations d'oxyde de carbone du feu le font presque asphyxier, c'est son chien qui le réveille et lui sauve la vie. Dès lors, le héros est convaincu que la venue du fantôme avait quelque chose de prémonitoire, qu'il voulait le prévenir du danger.

La dernière vision s'accomplit à la Gare du Nord à Paris, le fantôme s'y manifeste, il est vu non seulement par le narrateur mais aussi par le porteur de valises. Le spectre fait des mystérieux signes au narrateur qui ne le comprend pas, puis le revenant disparaît à jamais. Cette apparition ne préfigure rien, l'impossibilité de la

communication quelconque, d'ailleurs très caractéristique des récits de fantômes, souligne encore l'énigme irrésolue du fantôme au foulard rouge. Le protagoniste lui-même conclut : « Qui était-il ? Son visage ni son ensemble ne me disent rien, ne me rappellent rien. Que me voulait-il ? À tout prendre, plutôt du bien que du mal, à ce qu'il me semble » (1963 : 18).

La nouvelle *La choucroute* du même auteur apporte un autre exemple, non dépourvu d'une dose d'humour, d'un fantôme bienveillant. Dans un train, le narrateur fait la connaissance d'un inconnu – un homme très sympathique. Quand le héros veut descendre, l'inconnu retient sa main et l'implore de ne pas quitter le train car au dehors un danger le menacerait. Mais le narrateur ne prend pas ce conseil au sérieux et descend. En fait, il se retrouve dans une cité maudite, siège des démons et n'évite la mort qu'à grand peine. Comme dans le texte précédent, le mystère entoure le personnage du spectre qui a averti le personnage du danger, le protagoniste ne se doute pas de son identité ni des causes pour lesquelles il l'a prévenu du péril. Peut-être leurs goûts communs pour la choucroute ont-ils éveillé les intentions bienveillantes du fantôme qui d'ailleurs prend l'apparence d'un bonhomme replet et jovial – forme très différente donc de l'aspect traditionnel, éthéré, des revenants.

Les récits néofantastiques de la seconde génération contribuent encore plus à la métamorphose surprenante du spectre moderne.

Rien n'avertit le lecteur que *Le cimetière de Rocheberne* d'ANDREVON est un récit moderne de fantômes. Le narrateur constate dans les premières phrases du texte qu'il aime se promener chaque jour au cimetière de Rocheberne. Il se plaît à cette ambiance de calme sans bruits de voitures, il adore les odeurs de sel et d'iode de la mer pas trop lointaine, enfin il aime lire les inscriptions sur les tombes et observer d'autres passants. Le protagoniste avoue que parfois il a envie de parler à ces autres promeneurs mais toujours au dernier moment, par timidité, il change d'avis. Presque jusqu'à la fin, aucun élément de texte n'effraie, ne produit ce *cold shiver* reconnu par Edith Wharton comme caractéristique du récit traditionnel de fantômes. Le narrateur semble être un homme calme et timide qui aime la solitude à ce point qu'il préfère la compagnie des morts à celle des vivants. C'est l'excipit qui change la réception du texte et qui explique les goûts particuliers du héros :

[...] c'est toujours la nuit qu'ils [les fantômes – K.G.] vont faire leur tour au-dehors. Le respect des traditions, j'imagine. [...] Invisible aux vivants je traverse, encore et encore, libre prisonnier du cimetière de Rocheberne, ma demeure à jamais.

1997 : 87

Le protagoniste s'avère être le fantôme mais un fantôme atypique, peu traditionnel. Tout d'abord, même s'il apparaît dans un lieu fantastique emblématique, c'est-à-dire au cimetière de Rocheberne, il se manifeste en plein jour et avoue aimer le soleil et les fleurs. Il n'est pas certain lui-même d'avoir un aspect visible aux

hommes, il se demande : « M'écouterait-on ? Me remarquerait-on, seulement ? » (1997 : 85). Sans aucun doute, il n'adopte pas la forme propre aux spectres gothiques qui étaient, d'après Dorothy SCARBOROUGH, pâles, blanchâtres, pontifiants et apparaissaient toujours à minuit en terrifiant les hôtes des châteaux hantés (2009 : 21). Le narrateur ne veut pas produire la terreur, complètement inoffensif, il s'intéresse aux gens et les observe : « J'arrive à les reconnaître, à les connaître, par leurs prénoms, par leurs manies. [...] Je les connais, tous et toutes, et je les aime, ces promeneurs, ces habitués » (ANDREYON, 1997 : 85). Contre la règle consacrée par la tradition fantastique et reconnue par les critiques du genre, ce fantôme néveille la peur ni chez les lecteurs, ni chez les personnages du texte. Asocial ayant peu de rapports avec ses semblables – les fantômes, comme il se caractérise lui-même, observateur inoffensif, solitaire, probablement invisible et taciturne, il incarne un spectre moderne qui n'est aucunement figé, ni codifié, mais surprend toujours, par sa forme et son comportement.

Le narrateur du récit *Agonie dans la nécropole* de Gérard COISNE expose une théorie intéressante sur les fantômes. Le protagoniste est une sorte de médium qui peut communiquer facilement avec les revenants grâce à ses penchants homosexuels car les spectres préfèrent, pour des raisons obscures mais d'après des études scientifiques sérieuses, le contact avec les pédérastes. Le héros confirme les observations traditionnelles affirmant que les fantômes errent de préférence la nuit mais il y prête une explication moderne, presque scientifique : ils le font en raison des conjonctions et influences planétaires. Les fantômes manifestent leurs présences dans un lieu qui unit aussi la tradition à la modernité – c'est le cimetière des vieilles voitures. Le protagoniste combat la thèse des fantômes provoquant la peur, selon lui, ils sont inoffensifs et « irrémédiablement insipides, leurs pérégrinations se bornent à de sempiternels attendrissements sur leurs blessures et leurs morts. Presque tous consomment leur énergie à se construire un passé illusoire façonné de regrets rétrospectifs » (1980 : 65). Les fantômes se croient eux-mêmes indispensables aux vivants et pensent que leurs familles les regrettent tout le temps, les appellent et les supplient. Au lieu d'être dangereux, ces spectres contemporains semblent plutôt dignes de pitié.

C'est le thème de l'amour entre un être humain et un être surnaturel qui est fréquemment l'annexe du motif du fantôme. Cependant, tandis que dans le fantastique traditionnel l'apparition du fantôme amoureux suscite souvent la terreur chez l'homme – l'objet de son affection, le néofantastique procède différemment.

Dans le récit *Fin d'un amour* d'Alain DORÉMIEUX, le revenant non seulement ne fait pas peur à l'homme, mais c'est ce dernier qui cherche la compagnie de la créature surnaturelle. Arcangelo Dalmani remarque sur les photos de son nouveau film une jeune femme qui lui fait penser à son ancienne maîtresse. Le héros la recherche, après plusieurs efforts, il la retrouve mais Dania, vieillie de quinze ans, ne ressemble ni à la femme des photos, ni à la jeune fille dont Dalmani était amoureux quinze ans auparavant. Le protagoniste se rend dans un lieu où il a rompu avec son amante et,

à sa grande surprise, y découvre la jeune femme des photos qui s'avère être la jeune Dania. Elle lui explique :

Tu m'as attiré par la force des souvenirs que tu projetais. Il fallait bien que je vienne hanter ce film. [...] Les vivants aussi ont des fantômes. Je suis le fantôme de la Dania de jadis, de celle que tu as laissée. [...] Cette Dania est morte le jour où tu l'as quittée. Son fantôme est resté ici, depuis...

1996 : 637

Cette conception du fantôme semble tout à fait nouvelle : avant, le fantôme est toujours un défunt qui abolit la distance entre la vie et la mort. Dania est bien vivante mais après quinze ans elle change à ce point qu'elle semble être une autre personne : son aspect physique est différent à cause du passage du temps. Mariée, elle porte un autre nom – la princesse di Venato, par son mariage, elle appartient donc à l'aristocratie. Pendant son unique visite chez elle, Dalmani constate qu'elle a tué leur amour en chassant chaque souvenir de sa mémoire, qu'elle est devenue, par cela, comme une morte et que peut-être la mort de l'âme, comme celle du corps, fait naître aussi des spectres. Même l'ambiance dans la chambre de Dania fait penser au protagoniste à l'atmosphère étouffante et lourde d'un tombeau. Le fantôme de Dania est le contraire de Dania vivante : une femme jeune, belle, pleine de passion, d'amour et de haine, elle semble beaucoup plus énergique que la comtesse di Venato.

Ce fantôme peut être également traité comme le fruit de l'inconscient de Dalmani lui-même. Il se sent responsable de la rupture avec la jeune fille dont il a exploité la naïveté. Les remords de conscience le travaillent car, bien qu'il semble ne pas y penser, plus tard en tant que metteur en scène réputé, dans tous ses films il aborde toujours la même thématique, à savoir la fin de l'amour et la séparation du couple. La scène pendant laquelle le fantôme se rend visible pour la première fois n'est qu'une adaptation inconsciente de la dispute de Dalmani et de Dania. Ce n'est pas non plus par hasard que le dix-sept septembre – le jour anniversaire de cette rupture, quinze ans plus tard, Dalmani qui erre dans les rues en apparence sans but concret, arrive finalement dans une allée de parc – le lieu de la séparation des amants. Et, dans le même cadre spatio-temporel, le héros vit encore une fois le passé. Mais il le revit en répétant exactement les mêmes fautes, la même scène de désunion se reproduit entre les deux amants. Même l'amour du spectre n'est pas capable de triompher du passé qui se répète obstinément.

À ce motif, assez traditionnel, du fantôme amoureux s'ajoute un thème plus moderne signalé auparavant<sup>22</sup>, c'est-à-dire les altérations et distorsions temporelles qui renouvellent cette matière un peu usée dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les cas décrits ci-dessus, l'apparition du spectre ne provoque pas la terreur chez les vivants qui en sont les témoins. Sans aucun doute, cette fonction « terri-

<sup>22</sup> Cf. le paragraphe 1.2.

fiante » du fantôme, primordiale au XIX<sup>e</sup> siècle, ne l'est-elle plus dans le nouveau fantastique ce qui marque une étape nouvelle dans l'évolution du genre.

En parlant du fantôme, il est impossible de passer sous silence l'une de plus fameuses déclinaisons du thème en question, à savoir le motif de la maison hantée<sup>23</sup>, « un condensé des peurs et des espoirs humains, un véritable creuset de croyances qui se perdent dans la nuit des temps, une attestation de la recherche effrénée d'éclaircissements de l'inquiétante étrangeté » (LECOUTEUX, 2007 : 8). Évoquons quelques connotations et interprétations choisies du motif en question.

La demeure hantée est une chose-univers : c'est un monde clos, hostile, avec ses propres lois spatio-temporelles. Elle se trouve comme hors du temps et de l'espace « normaux », et jugés objectifs. Son seuil constitue la frontière entre le monde des vivants et celui de l'au-delà. Si cet espace agressif et menaçant, « se reconstitue autour de la victime, cela signifie clairement qu'il n'y a plus d'asile pour elle » (VAX, 1965 : 209). Étant le creuset d'étranges événements et d'effrayantes manifestations, la maison perd sa qualité et sa fonction primordiale d'abri : tout au contraire, elle expose ses visiteurs et ses locataires à la merci du mal. Il faut également souligner que le caractère des manifestations fantomatiques est parfois amorphe. Tous les personnages ne les perçoivent pas de la même manière, leur réception étant l'expression de leur inconscient.

Comme le remarque Jacques GOIMARD (2003 : 211), l'architecture de la maison hantée est la synthèse de trois figures spatiales : du labyrinthe, de la prison et de la ruine. Comme dans le labyrinthe, il est facile de se perdre en pénétrant à l'intérieur de la maison hantée, la perception de l'espace souvent y fait défaut. Telle la prison, la demeure maudite exclue toute communication et condamne ses habitants à la solitude. Enfin, elle est fréquemment en état de ruine, imprégnée de mort et d'un passé qui ne veut pas mourir.

Souvent, la maison hantée est anthropomorphe. Elle semble avoir des sentiments humains, elle paraît penser, agir tout comme l'être humain. C'est pourquoi, la maison devient fréquemment un personnage à part entière.

Soulignons que le thème de la maison hantée trouve aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles une récurrence plus considérable dans la littérature de langue anglaise que dans la littérature d'expression française. D'ailleurs, le traitement du motif semble être moins stéréotypé et moins codifié dans le néofantastique francophone de la première et de la seconde génération que dans le nouveau fantastique anglophone.

---

<sup>23</sup> Le thème de la demeure hantée trouve une résonance particulière surtout dans la littérature de langue anglaise : aussi bien dans le roman noir, le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle que le nouveau fantastique. Citons, à titre d'exemple, quelques textes d'expression anglaise qui en témoignent : *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe, *The Fall of the House of Usher* (1845) d'Edgar Allan Poe, *The Haunted and The Hunters* (1857) d'Edward Bulwer-Lytton, *The Turn of the Screw* (1898) d'Henry James, *The Rats in the Walls* (1924) de Howard Phillips Lovecraft, *The Haunting of Hill House* (1959) de Shirley Jackson, *The Hell House* (1971) de Richard Matheson, *The Shining* (1977) de Stephen King, *The Diary of Ellen Rimbauer. The Life at Rose Red* (2001) de Ridley Pearson, *Duma Key* (2008) de Stephen King.

Par exemple la nouvelle *Maison à vendre* de Jean RAY constitue, d'après un des personnages, un fameux démonographe, une histoire de maison hantée à rebours. Le magistrat Larrivier inflige la peine maximum, vingt mois de détention, à Monsieur Merrick, un aventurier sympathique qui a jadis sauvé la vie du chien du magistrat. Après l'expiration de la peine, Merrick disparaît sans laisser de traces en promettant de se venger du juge ingrat. Pourtant, quand l'aventurier revient dix ans plus tard, le juge est déjà mort. Merrick achète la maison du juge et y habite avec ses domestiques qui sont des nègres. On le soupçonne d'y pratiquer des rites occultes. Quelques mois passés, il quitte la ville et loue la maison à prix minime à la famille du professeur Lentelme.

Dès lors, la demeure devient le siège d'événements étranges attribués fréquemment à l'activité maléfique d'un *poltergeist*, c'est-à-dire d'un esprit frappeur, *noisy ghost* qui constitue une de formes des hantises domestiques. Il est possible de détecter tous les signes habituels de sa présence : par exemple une chaleur insupportable sévit dans le cabinet du juge défunt, sur le tapis apparaissent deux traces de pieds nus maigres comme ceux d'un squelette, de mauvaises odeurs persistent, les habitants ont des cauchemars, enfin une figure étrangement déformée du magistrat s'y manifeste la nuit<sup>24</sup>. Le fantôme « hurlait d'inaudibles plaintes, nous prenait à témoin d'inhumaines tortures, implorait le secours » (1963 : 27). Les locataires apeurés quittent la maison. Cette situation se répète deux fois. Mais, le dernier occupant, monsieur Grenelle, s'intéresse aux sciences occultes, et consciemment rappelle le fantôme du juge qui, d'ailleurs, faillit le tuer. Grenelle en informe le propriétaire, M. Merrick et ils recommencent ensemble la communication avec le spectre. Quand le fantôme se montre aux hommes, Merrick lui apprend qu'étant coupable d'ingratitude de son vivant, après la mort il était condamné à vingt mois d'enfer. Ce délai révolu, Merrick permet à cette âme en peine de retrouver le repos éternel.

Le récit, une variation du thème de la demeure hantée, met en valeur les rapports entre le fantôme et le lieu où il se montre, sa maison natale. C'est l'achat de la demeure du juge défunt qui permet à Merrick de réaliser sa vendetta. Pierre-François GORSE remarque, en caractérisant la *Ghost Story*, qu'elle se distingue souvent par l'isotopie du lieu clos (2003 : 151). En fait, le fantôme du magistrat se rend toujours visible non seulement dans sa demeure ancestrale, mais aussi dans son lieu favori, le cabinet de travail. Ces manifestations du spectre confèrent à son ancienne maison la réputation de lieu hanté. Et pourtant, une maison hantée dans le fantastique traditionnel est souvent abandonnée, en état de ruine, située dans une région déserte, enfin avec un passé étrange : fréquemment, elle était un lieu de crimes, de morts violentes. Ce n'est pas le cas de la maison du juge. Tout le temps

<sup>24</sup> Tous ces signes de la présence d'un mauvais esprit sont d'ailleurs très caractéristiques des films et des romans modernes d'horreur, rappelons par exemple le cycle *Poltergeist* de Tobe Hooper (1982 ; 1986 ; 1988) ou la saga *Amityville* de Stuart Rosenberg (1979 ; 1982 ; 1983 ; 1989 ; 1990 ; 1992 ; 1993 ; 1996 ; 2005).

elle est habitée, même par la famille nombreuse du professeur Lantelme, elle est en bon état, c'est pourquoi les locataires la louent volontiers, elle se trouve enfin au centre de la ville et non dans un lieu désert. La maison n'avait pas été non plus la scène de crimes. Elle est donc une maison hantée momentanément ; une fois la vengeance accomplie, Merrick brûle la demeure, peut-être pour éviter le retour éventuel du fantôme.

La nouvelle d'Yves et Ada RÉMY, intitulée *La maison à vendre*, revêt une autre dimension du thème de la demeure hantée. Bien que le récit porte exactement le même titre que la nouvelle de Ray analysée ci-dessus, les parallèles entre les deux textes s'arrêtent là. L'incipit de la nouvelle du couple Rémy annonce la problématique abordée ; l'héroïne, une vieille veuve, constate : « Je ne suis pas seule dans ma grande maison » (1998 : 417). Chaque jour, de plus en plus effrayée, elle découvre des signes très diversifiés de la présence d'une autre personne dans sa demeure : quelqu'un y prend des repas et laisse la vaisselle sale, il y rôde la nuit, ouvre les portes qu'elle a fermées. L'héroïne se sent persécutée et a peur d'habiter sa maison qui lui semble responsable de ce qui se passe : « La maison elle-même me paraît se prêter à ce jeu funeste. Elle devient de jour en jour plus étrange, pour tout dire hostile » (1998 : 418).

La même histoire est racontée par le deuxième narrateur, un vieux veuf. Habitant tout seul sa grande maison, un jour il y constate une présence mystérieuse : quelqu'un lave la vaisselle, nettoie la maison et ferme les portes ouvertes par le héros. Ces activités lui font penser à sa femme défunte qui le faisait toujours de son vivant. L'homme essaye de communiquer avec elle, mais en vain. En recherchant une explication de l'énigme, le personnage se pose des questions auxquelles il n'est pas capable de répondre : qui est-ce qui est mort ? Est-ce bien le spectre de sa femme qui hante leur ancienne demeure ? Est-ce lui-même qui, sous forme de fantôme, s'acharne sur son épouse ? Ou bien tous les deux sont-ils morts sans le savoir ? Selon les croyances populaires, il arrive que les fantômes n'acceptent pas leur propre mort, qu'ils reviennent dans des lieux habités de leur vivant et qu'ils continuent à vivre comme avant, inconscients de la terreur qu'ils provoquent chez leurs proches<sup>25</sup>.

Il est également possible d'envisager encore une autre possibilité d'interprétation du texte qui, sous l'influence de la littérature *mainstream*, acquiert une dimension psychologique renouvelant le motif un peu usé. Le thème classique du fantôme semble n'être qu'un prétexte pour présenter des rapports difficiles et compliqués du couple. Le mari et la femme ont des goûts et des besoins très différents, ce qui est visible au niveau de détails. Ces différences les séparent, ils sont probablement malheureux de leur vivant. Ils vivent ensemble mais ne prêtent aucune attention aux besoins du partenaire. Ils ne savent pas communiquer, ils ne parlent pas, chacun d'eux vit sa propre vie. Il est normal donc qu'après leur mort cette situation ne

---

<sup>25</sup> C'est par exemple le fameux *Sixième sens* (1999) de Night Shyamalan qui s'appuie sur cette croyance.

change pas. Certains comportements du partenaire continuent de les irriter toujours, ils vivent à la fois ensemble et solitairement, ne peuvent pas nouer une communication, complètement indifférents, ils ne sont même capables de se rendre compte de la mort de l'autre.

\* \* \*

Le motif du fantôme, doté d'une profondeur historique, révèle, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, une certaine codification, une certaine récurrence des axes thématiques annexes. Pourtant, dans le néofantastique, il paraît beaucoup moins figé. Avant tout, sa fonction jadis primordiale – faire peur – est contestée dans le nouveau fantastique qui essaye de se déconnecter du surnaturel pur, traditionnel, « primaire » – pour reprendre le terme de Louis VAX (1965 : 138). Cette évolution du motif se fait graduellement : dans certains textes de la première génération des écrivains néofantastiques, tels Jean Ray, des thèmes plus traditionnels, comme la vengeance du spectre, coexistent avec des éléments plus modernes, par exemple le traitement humoristique du motif, le renversement du schéma traditionnel de la vendetta, annonçant la modification du motif en question. Inauguré dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et poursuivi dans sa deuxième moitié ainsi qu'au XXI<sup>e</sup> siècle, ce passage de la technique primaire traditionnelle vers la technique « secondaire » (VAX, 1965 : 139) moderne fait naître la figure d'un spectre contemporain, surprenant aussi bien dans sa forme que dans son comportement. Le fantôme moderne peut donc se manifester partout et en plein jour, et son aspect extérieur, parfois médiocre, ne doit pas provoquer la terreur. Il semble se moquer de cette façon de son image traditionnelle.

Ce motif, jadis central et unique, apparaît de plus en plus souvent accompagné de thèmes différents empruntés par exemple à la science-fiction, comme les altérations spatio-temporelles ou bien, sous l'influence du *mainstream* littéraire, il est placé sous un angle psychologique. Dans le néofantastique, la quantité des récits de fantômes concentrés uniquement sur ce motif diminue de plus en plus, ce qui peut, entre autres, s'expliquer par l'apparition des figures anxiogènes tout à fait nouvelles, liées davantage à la culture populaire moderne.

### 2.3. Le vampire

Le champ thématique suivant, lié inextricablement au domaine très ample de (néo)fantastique ainsi que de celui de l'épouvante et de l'horreur, est constitué autour du personnage du vampire.

Tout d'abord, quelques tentatives de définition. Le plus éminent spécialiste du thème en question, Jean MARIGNY, prétend que le vampire est un revenant en corps,

un être humain qui, après sa mort, revient hanter ses proches sous une forme tangible pour leur sucer le sang. Ses victimes contaminées deviennent à leur tour des vampires (2003 : 291). Claude LECOUTEUX semble être de même avis que Marigny : le vampire « est un suceur de sang qui rejoint les dormeurs la nuit et provoque leur mort lente en aspirant leur substance vitale » (2002 : 7). De son chef, GOIMARD précise que « le vampire est un homme mort en état de péché mortel et particulièrement un excommunié, un infidèle, un sorcier, un assassin, un suicidé etc. » (2003 : 349). Le critique explique également que le vampire boit non seulement le sang, mais aussi le lait, le fluide vital comme par exemple le sperme, la moelle épinière, les yeux (2003 : 350).

Tout comme le fantôme, le vampire est une figure qui possède une certaine profondeur historique. Le mort suçant le sang humain apparaît dans presque toutes les cultures. C'est pourquoi les créatures ressemblant aux vampires sont connues dans de nombreuses régions du monde sous différents vocables : *ghules* en arabe, *dawa* en suahili (BAUDRY, 1993 : 101), *hannya* en japonais, *langsuir* en malais, *mandurugo* en philippin, *striges* en latin (PETOIA, 2004 : 35–76). Pourtant, c'est l'image des vampires provenant de l'Europe centrale et orientale qui influence le plus son mythe littéraire postérieur. Dans cette partie du monde, le vampire est appelé *nosferat* en Roumanie, *vourdalak* en Serbie et *brucolaque* ou *vrykolak* en Grèce (PETOIA, 2004 : 173–218).

Or, le vampire n'existe pas, d'après Jacques GOIMARD (2003 : 351), dans le folklore français. La figure typiquement française qui ressemble le plus au vampire est le loup-garou. Pour les spécialistes du genre, les parallèles entre les deux monstres sont indubitables. Par exemple Louis VAX voit le vampire comme « hybride de mort-vivant et de loup-garou » (1970 : 25). Alfonso M. DI NOLA remarque que tous les deux possèdent la capacité de la métamorphose en animal, comme loup ou bien chauve-souris (2004 : 24). De plus, dans certaines langues slaves des mêmes termes sont utilisés pour désigner le loup-garou et le vampire, par exemple en Croatie le mot *voukodlac* est équivalent du mot « vampire ». Les deux créatures se distinguent aussi par une agression meurtrière envers les humains et la soif du sang. Alfonso M. DI NOLA (2004 : 24) souligne tout de même une différence : la lycanthropie se manifeste dès la naissance tandis que le vampirisme après le décès.

Un article de six pages qui apparaît dans le « Mercure Galant » en 1693 constitue une sorte de prélude à la vraie mode du vampirisme. Son auteur, un certain Desnoyers, parle de « stryges de Hongrie » qu'il appelle par le mot polonais *upierz*<sup>26</sup>. Les lecteurs apprennent qu'il s'agit « des démons, qui semblent des esprits de personnes décédées, de midi à minuit tirent ou sucent le sang de leurs victimes (gens ou bétail) [...] » (FAIVRE, 1993 : 47).

---

<sup>26</sup> Selon nous, il s'agit probablement d'une modification du mot polonais *upiór* désignant pourtant une apparition ou un spectre et non un vampire.

Le terme même de vampire apparaît pour la première fois en 1732 dans un rapport écrit par le chirurgien Flückinger<sup>27</sup> et publié à Belgrade. À la demande de l'Empereur Charles IV, le médecin y présente des cas qui passent pour du vampirisme : les habitants du village Medwegya en Serbie se plaignent d'être molestés par des vampires. Le rapport raconte l'enquête du médecin, les témoignages des paysans, enfin l'exhumation de treize morts considérés comme vampires. Flückinger fait décapiter tous les corps, brûler les cadavres et jeter les cendres dans la Morava. Le rapport du médecin « contribuera beaucoup à diffuser le mot 'vampire', qu'on y trouve à plusieurs reprises » (FAIVRE, 1993 : 50).

Dès lors, le phénomène du vampirisme devient un sujet de prédilection de divers textes, certains d'entre eux pseudoscientifiques, du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le traité de R.P. Dom Augustin Calmet *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746), l'auteur, moine bénédictin, essaye d'expliquer le vampirisme en recourant aux Écritures. Même les encyclopédistes ne le passent pas sous silence. Dans son *Dictionnaire philosophique* (1784–1787), Voltaire « consacre un long développement aux vampires, très critique et plein d'ironie » (LECOUTEUX, 2002 : 29). En voilà un passage : « Ces vampires étaient des morts qui sortaient la nuit de leurs cimetières pour venir sucer le sang des vivants, soit à la gorge ou au ventre, après quoi ils allaient se remettre dans leurs fosses. Les vivants sucés maigrissaient, pâlis-saient, tombaient en consommation ; et les morts suceurs engrais-sent, prenaient des couleurs vermeilles [...] » (VOLTAIRE, 1961 : 61).

C'est aussi au XVIII<sup>e</sup> siècle que le personnage du vampire entre dans la littérature : en 1748 est publié en Allemagne le poème *Le vampire* de Heinrich August Ossenfelder. Vers la fin du siècle, le motif en question devient un thème majeur pour les romantiques allemands et se trouve au centre de vrais chefs-d'œuvre, comme par exemple *La fiancée de Corinthe* (1797) de Goethe, un des plus célèbres poèmes vampiriques.

Les romantiques anglais découvrent la figure du vampire dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la poésie romantique est dominée par le personnage de femme-vampire dont la séduction n'apporte que la mort. Citons en pour preuve *Christabel* (1797–1800) de Coleridge, *Lamia* (1819) et *La Belle Dame sans Merci* (1819) de Keats.

---

<sup>27</sup> Rosemary Ellen GUILLEY parle ainsi de Flückinger, des circonstances de l'apparition de son rapport ainsi que de sa réception : « Flückinger, Johann (18 e th. c.) – Austrian army surgeon who documented vampire cases in Serbia, Johann Flückinger's work led to the spread of the term vampire into the English language. Flückinger was stationed in Belgrade, Serbia (occupied by the Austrians), and was sent with several other medical to investigate reports of vampirism in the area around Medwegia. Their report, published by Flückinger, on January 7, 1732, created a sensation in Europe. The report stated that the undead really existed and were spreading throughout the German – speaking world. It was quickly translated into other languages, including French and English. The report prompted other researchers to rush to investigate the vampire phenomenon, among them Dom Augustin Calmet, a Benedictine abbot from France, whose own voluminous work appeared in 1749 in French and 1759 in English » (2005 : 124).

Le premier texte en prose où apparaît le vampire est la nouvelle *Le vampire* (1819) de John W. Polidori. Le protagoniste éponyme, lord Ruthven, provient de la couche sociale la plus haute, l'aristocratie. Ce dandy élégant est d'une physionomie intéressante – ce qui frappe surtout c'est le contraste entre ses longs cheveux noirs et l'étrange pâleur de son visage. Il est un séducteur cynique, froid et débauché, d'une cruauté sadique car les souffrances de ses victimes constituent pour lui une source de jouissances suprêmes. Dominateur, il gouverne la volonté des femmes par un pouvoir presque hypnotique : même les plus vertueuses se soumettent toujours à lui. Soulignons que Ruthven annonce les caractéristiques physiques et psychiques de toute la génération postérieure de vampires littéraires. Par ailleurs, le personnage de lord Ruthven réapparaît dans des textes ultérieurs d'auteurs différents, par exemple il est mentionné plusieurs fois dans *Le comte de Monte Christo* (1844) d'Alexandre Dumas père ou bien il est le protagoniste du roman d'épouvante, *L'hôtel de Transylvanie* (1978) de Chelsea Quinn Yarbro, écrivaine américaine du XX<sup>e</sup> siècle.

Le récit de Polidori inaugure une vraie mode des vampires qui dominent la littérature américaine et européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. Évoquons comme exemple *L'aventure de l'étudiant allemand* (1824) de Washington Irving *La morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, *La famille du vourdalak* (1847) d'Alexis Tolstoï, *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu.

Cependant, c'est la fin du siècle qui apporte un texte aujourd'hui canonique pour la littérature vampirique, à savoir le roman *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Le roman constitue une sorte de synthèse de tous les mythes et légendes de vampires de l'Europe centrale. *Dracula* influence et préfigure le mythe moderne de vampire ainsi qu'il contribue à la cristallisation de sa mythologie populaire, non seulement littéraire, mais aussi cinématographique, et dans le multimédia, les jeux de rôle, les BD etc. Vu son importance, il est impossible de parler du vampire en général, sans se référer au roman stokerien.

En inventant le personnage du fameux vampire, l'écrivain irlandais cherche une inspiration dans l'histoire, et il la trouve en la personne de Vlad IV, voïvode roumain de Transylvanie<sup>28</sup>, du XV<sup>e</sup> siècle, connu pour son extrême cruauté et surtout pour sa prédilection pour l'empalement non seulement de ses ennemis mais aussi de toutes leurs familles, y compris les femmes et les enfants. D'ailleurs, le nom de Dracula a également une origine roumaine : le mot *Drac* veut dire « diable » et « dragon », renvoie donc aux personnages maléfiques.

Stoker s'inspire aussi de la figure historique de la comtesse hongroise, Erzsébet Bathory, vivant au tournant de XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, appelée par son entourage « la

---

<sup>28</sup> En souvenir de cette région natale de Vlad IV, la Transylvanie passe pour la patrie des vampires. C'est en Transylvanie dans les Carpathes que se trouve le château de Dracula de Stoker. Le manoir de Dracula est « construit au bord d'un précipice vertigineux, [...] Il est absolument imprenable. [...] Ses fenêtres s'ouvrent sur une vallée encaissée et sur des montagnes aux arêtes fortement déchiquetées. La chapelle qui tombe en ruine, renferme les cercueils du conte Dracula et de sa famille » (MANGUEL, GUADALUPI, 1998 : 151–152).

comtesse sanglante [...] ainsi surnommée en raison de son cruel goût du sang » (GUÉRIN, 2003 : 93). Elle a fait torturer et puis assassiner des centaines de jeunes filles vierges pour tirer une jouissance sadique de leurs souffrances, pour boire leur sang et pour en prendre des bains de jouvence.

C'est également Gilles de Rais, chevalier français du XV<sup>e</sup> siècle, responsable de tortures et de nombreux crimes, probablement d'origine sexuelle, de filles et de garçons, qui a également servi de modèle pour le vampire stokerien. Dans son roman *Là-bas* (1891), Karl Joris Huysmans voit d'ailleurs en Gilles de Rais un vampire authentique. Il faut aussi souligner que, tout comme le héros de Stoker, son modèle, Gilles de Rais est un personnage plein d'ambiguïté : d'un côté il est un assassin et déviant sexuel, de l'autre, il est un ancien compagnon et ami de Jeanne d'Arc, héros de la guerre de Cent Ans.

Le mythe de Dracula a donc un fondement historique en la personne de ces trois figures citées ci-dessus. En fixant les caractéristiques du vampire, Stoker exploite également un fond folklorique très riche et varié de l'Europe Centrale et Orientale. Les traits distinctifs du vampire que nous citons par la suite, deviendront plus tard une caractéristique obligatoire de plusieurs générations de vampires littéraires.

Le vampire est une créature nocturne : il ne quitte sa tombe qu'après le coucher du soleil. D'ailleurs, les rayons du soleil lui font peur et provoquent sa destruction. C'est pourquoi le jour, le vampire demeure dans son cercueil ou dans une caisse remplie de terre provenant de sa sépulture. Il y dort les yeux ouverts tandis que les rats en défendent l'approche. Son cercueil vide la nuit permet de l'identifier comme vampire : l'ouverture du tombeau du personnage suspect d'être vampire constitue un des motifs récurrents de récits vampiriques.

Ensuite, le vampire se nourrit de sang humain : par le sang, il se fortifie, échappe à la corruption cadavérique, ce liquide lui procurant l'immortalité. Sa morsure est contagieuse. Jean MARIGNY remarque que « les êtres humains qui ont été vidés de leur sang par un vampire, deviennent automatiquement à leur tour des vampires après leur mort, comme si un virus mortel leur avait été transmis » (2009 : 16).

Ses caractéristiques physiques sont également fixes. Le vampire, peu importe son sexe, est toujours un personnage fascinant et attirant sexuellement. Ses cheveux noirs, abondants contrastent avec une pâleur étonnante de son visage. D'ailleurs, la pilosité du vampire est anormalement développée. Il a aussi des dents pointues, des ongles longs et taillés en pointe. On peut supposer que cela lui sert à déchirer les corps de ses victimes. Outre ces traits distinctifs, il est facile de reconnaître un vampire à l'aide d'un miroir car ce personnage terrifiant ne produit aucun reflet dans une glace (MARIGNY, 2009 : 41-42).

Parmi ses nombreux pouvoirs, il a la capacité de se transformer en toutes sortes d'animaux (le plus souvent, en chauve-souris et en loup) ou bien en brouillard. C'est pourquoi, il peut facilement pénétrer même dans des pièces closes. Le vampire est également capable de descendre le long des murs, tel un lézard. Son influence sur les êtres inférieurs, les hommes et les animaux, est sans bornes : il lit dans leurs pen-

sées, il peut communiquer avec eux par télépathie, il est capable de les hypnotiser et de gouverner de cette façon leurs actes (LECOUTEUX, 2002 : 26–29).

Est-il possible de lutter contre une figure du mal si puissante ? Pour se protéger de lui, il faut savoir que le vampire craint l'ail, l'argent ainsi que certains objets du culte, comme le crucifix et les hosties consacrées. Il est également possible de le tuer en transperçant son cœur avec un pieu en bois ou un poignard et en lui coupant la tête. On croit qu'un homme né le samedi pourrait éliminer un vampire plus facilement (MARIGNY, 2009 : 43–44).

En fixant cette caractéristique du vampire, Stoker a formé un modèle, un archétype qui influence toutes les images de vampires, littéraires et cinématographiques, qui lui ont succédé. Les auteurs de romans ou films soit imitent fidèlement la vision stokerienne, soit la rejettent en créant par exemple un vampire qui ne craint pas le soleil, ne dort pas dans sa tombe, s'abstient, par amour de l'humanité, de boire le sang etc<sup>29</sup>. Dracula demeure tout de même un éternel modèle de référence, à suivre ou à rejeter, pour la littérature et le cinéma.

Comme des imitations serviles ne constituent pas un objet d'analyse trop intéressant, nous proposons par la suite d'observer de quelle façon le néofantastique s'éloigne du modèle canonique proposé par Stoker.

L'une des plus anciennes modifications du mythe est la transformation du vampire classique en « vamp »<sup>30</sup>, femme-vampire, ou vampire femelle dont la séduction irrésistible est toujours mortelle. Ce type de personnage se situe dans la tradition antique des goules et des empuses, figures féminines maléfiques appartenant au cortège épouvantable de la déesse grecque Hécate, reine du monde des spectres. Ces démons femelles sont capables, tout comme les vampires, de se métamorphoser en un animal ou bien en une jeune et belle fille. Sous ce dernier aspect, les créatures diaboliques séduisent les hommes et, pendant l'acte sexuel le plus souvent oral, les privent de toutes forces vitales, en provoquant finalement la mort des malheureux (PETOIA, 2004 : 40).

C'est à ces figures antiques que fait référence Joseph Sheridan Le Fanu, écrivain irlandais, qui en 1872 publie *Carmilla*, texte où un vampire femelle devient symbole d'agression sexuelle et meurtrière en même temps. Son bref roman inaugure la lignée des vamps modernes et influence également le néofantastique. L'héroïne éponyme est une belle femme très mystérieuse. Son prénom « Carmilla » est probablement l'anagramme de « Mircalla », Mircalla la comtesse de Karlstein, morte

---

<sup>29</sup> Il est possible par exemple de trouver des vampires atypiques dans les cycles romanesques récents et extrêmement populaires auprès des lecteurs adolescents comme *Twilight* de Stephanie Meyers et *True blood* de Charlaine Harris. Les deux sagas vampiriques sont déjà adaptées par le cinéma (*Twilight*) et la télévision (*True Blood*).

<sup>30</sup> Le mot « vamp » est d'ailleurs l'abréviation du mot vampire. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on appelle les vamps certaines actrices de Hollywood. La première à laquelle on prête ce nom, en 1914, était Theda Bara qui posait volontiers dans des attitudes lascives, assise sur un squelette humain et qui, pour la première fois à l'écran, a embrassé son partenaire sur les lèvres.

depuis plus d'un siècle. L'action se passe dans un château isolé de Styrie où se trouve le tombeau de Mircalla et où, après l'arrivée de Carmilla, une série de décès frappe les jeunes filles de la contrée.

Il est possible de trouver quelques parallèles, surtout en ce qui concerne l'image de l'héroïne, entre le texte déjà classique de Le Fanu et la nouvelle néofantastique *La veuve* de Jean-Pierre Andrevon. Ce qui frappe au premier abord, ce sont les affinités sonores entre les prénoms de deux femmes : Joël MALRIEU (1992 : 91) remarque que le nom du phénomène se distingue par la prédominance des voyelles. En fait, on retrouve trois voyelles dans le prénom de Carmilla tandis que dans celui de Léonora, héroïne andrevonienne, il y en a quatre. C'est pourquoi les deux prénoms sont d'une musicalité insolite, à la fois inquiétante et fascinante. Les victimes des deux vamps trouvent un plaisir étrange à répéter leurs noms.

Tout comme Carmilla qui garde en secret son nom de famille et son passé, Léonora est entourée de mystère : elle ne révèle ni son nom, ni aucun détail de son passé, sauf qu'elle est veuve. Pourtant, le héros amoureux d'elle ne sait rien sur le mari défunt de Léonora, ni sur les circonstances de sa mort. L'énigme impénétrable rend les deux héroïnes encore plus séduisantes et intéressantes aux yeux de leurs victimes inconscientes du péril. Il faut également souligner que les victimes, comme hallucinées ou bien ensorcelées, ne peuvent pas résister au charme trouble des deux « vamps » utilisant leur attrait sexuel sans scrupule. Claude LECOUTEUX prétend même que : « Les femmes vampires possèdent une séduction irrésistible et mourir sous leurs baisers est un plaisir » (2002 : 24). Ornella VOLTA ajoute : « Le vampire, en effet, est toujours une création érotique. La victime envoûtée, mise en état de trances par son partenaire, dont elle aime toujours l'agression, le voit comme un monstre irrésistible » (1962 : 9). C'est pourquoi, les personnes séduites par une femme-vampire sont toujours la proie de sentiments ambigus : elles éprouvent une attirance et une répulsion à la fois, tout de même l'attirance semble l'emporter, au prix suprême, celui de la mort.

Les coutumes de deux femmes sont également semblables et peu habituelles. Aussi bien Carmilla que Léonora ne mangent rien car, toutes les deux, elles préfèrent une autre source de nourriture. Carmilla, quant à elle, représente un type de vampire le plus classique et appelé par Jacques GOIMARD « buveur de sang » (2003 : 350). Pourvue de deux longues canines, elle se nourrit exclusivement du sang humain et, pour en boire, elle procède par succion. L'acte de sucer ressemble à un acte sexuel, il est une source de plaisir pour les sujets. Cette comparaison semble d'autant plus justifiée que Carmilla, qui manifeste des penchants lesbiens, choisit comme ses victimes uniquement des jeunes et belles filles dont elle suce le sang du sein. Bien que cet acte leur cause du plaisir, il finit toujours par la mort des filles exténuées de fatigue et d'un écoulement de sang constant. Au contraire, Léonora semble représenter un autre type de vampire nommé par GOIMARD « vampire cannibale » (2003 : 351). Le critique en question reconnaît ce vampire comme plus dangereux et plus sadique. La nuit de noces, l'héroïne se déshabille pour la première fois devant son nouveau mari.

Toute nue, elle semble jouer un jeu sexuel et elle ôte lentement ses gants noirs dont elle ne se sépare jamais. Il s'avère qu'elle possède, tout comme un animal carnivore, des ongles longues et aiguisées dont la fonction est facile à deviner : elles lui servent à morceler la chair de sa victime humaine, sa vraie nourriture.

À partir de *Carmilla* de Le Fanu, la femme-vampire est une « vamp » nocive, une femme fatale qui de « l'objet de séduction devient l'objet de perdition » (VAX, 1960 : 26). Cette vision particulière de femme demeure en accord avec des tendances plus générales du fantastique car, dans le genre en question, elle accomplit toujours un rôle de phénomène maléfique<sup>31</sup>. Le néofantastique perpétue l'aspect érotique et trouble du vampire femelle dont les victimes meurent autant de volupté que d'horreur.

Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle s'opère une autre modification, beaucoup plus profonde, du thème du vampire, sous l'influence de la science-fiction, genre appartenant à la littérature de masse, très en vogue à l'époque. Les germes de ce changement sont annoncés par deux écrivains qui passent pour les précurseurs de la science-fiction de langue française, à savoir Gustave Le Rouge et Joseph-Henry Rosny aîné. Le Rouge publie deux textes : *Le prisonnier de la planète Mars* et *La guerre des vampires*, où apparaît le motif de vampire. Pourtant, les vampires de Le Rouge ne ressemblent aucunement à Dracula et à ses imitations : ils sont des extraterrestres et font penser aux monstrueuses chauves-souris, dont la soif de sang n'est plus d'origine surnaturelle. De même, Joseph-Henry Rosny aîné présente dans *La jeune vampire* un cas de vampirisme découlant d'une maladie. D'ailleurs, l'héroïne vampirique est complètement inoffensive car elle suce le sang « à travers les pores de la peau sans que celle-ci éprouve aucun dommage » (ROSNY aîné, 1998 : 75). Il semble que les auteurs de ce type de récits, de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, contribuent à moderniser le thème en question en le séparant du surnaturel pur et en ajoutant toujours un aspect parascientifique en tant qu'explication plus crédible. Ces modifications trouvent leur reflet dans le nouveau fantastique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

La nouvelle *Les empreintes* de Patrice DUVIC en apporte une preuve convaincante. Le narrateur, Watson, est embauché par le célèbre sculpteur Rodin pour l'accompagner dans une expérience étrange : Rodin veut sculpter cette fois-ci une matière particulière – son psychisme. Comme il est un bon médium, il veut organiser, en présence de Watson, des séances de spiritisme, de télépathie et de psychokinèse. Il croit que, dans une transe, son cerveau réussirait à faire matérialiser des ectoplasmes incarnant aussi bien son inconscient que l'inconscient collectif. L'expérience paraît se dérouler avec succès : pendant la première séance, l'ectoplasme prend la forme des sphères, ensuite des embryons, puis des mannequins. Cependant, Rodin perd le contrôle des transes et il a des accès de somnambulisme : « En fait ce que je crains, ce que je crois, c'est que ces fameuses transes aient com-

<sup>31</sup> Nous en parlons davantage dans le paragraphe consacré à la femme – créature néofantastique.

mencé à échapper à mon contrôle. J'ai bien peur que ces sculptures ne soient ma dernière œuvre... Elles me prendront jusqu'à la dernière goutte de mon énergie » (1980 : 260).

Rappelons que ces deux caractéristiques, c'est-à-dire le somnambulisme et la perte progressive d'énergie vitale comme conséquences du vampirisme, sont évoquées dans *Le Horla* (1887) de Guy de Maupassant, probablement sous l'influence du traité *De la folie* (1845) de Louis-Florentin Calmeil où il est question du vampirisme psychique. Ce récit fantastique a plusieurs interprétations, dont une s'appuie sur l'hypothèse de l'activité du vampire psychique. Celui-ci serait un être maléfique, parfois invisible, qui ne se nourrit pas de sang, mais absorbe graduellement toute l'énergie humaine, en condamnant la victime à une exténuation lente et, finalement, à une mort atroce<sup>32</sup>. En fait, comme le constate le narrateur des *Empreintes*, Watson, après chaque séance, Rodin « dépérissait. Impuissant, moi-même dans une sorte d'état second, je le voyais s'amaigrir ; ses traits se creusaient » (1980 : 261). L'explication de cette dégringolade physique du sculpteur est évidente pour Watson : « Tels des vampires, les sculptures se nourrissaient de sa vie, de ses forces vitales » (1980 : 261).

Malgré les différences indubitables entre le vampire traditionnel et celui mental, la rencontre avec cette créature finit, le plus souvent, de manière néfaste pour la victime. De même que le narrateur du *Horla*, le protagoniste de la nouvelle de Duvic, Rodin, meurt, dépourvu de toutes forces vitales, lors d'une dernière transe. L'ectoplasme prend finalement la forme d'une silhouette humanoïde, portant un masque à gaz, ce qui fait penser à une image récurrente d'un être extraterrestre dans la culture populaire<sup>33</sup> : dans la nouvelle, l'origine de vampires mentaux serait donc d'ordre cosmique.

La nouvelle *Le pourvoyeur* de Rémi KARNAUCH apporte une autre variation du thème du vampirisme. Le récit s'appuie sur un renversement de codes liés traditionnellement au motif en question. Tout d'abord, c'est le protagoniste lui-même qui, extrêmement fatigué, malade, fait venir le vampire nommé le pourvoyeur. Cet être n'est plus une créature maléfique. Grâce à « une particularité physiologique, un peu monstrueuse d'ailleurs, rien de plus » (1980 : 238), le pourvoyeur est capable d'échanger ses liquides vitaux, entre autres le sang, avec celui qui en a besoin. C'est le vampire qui donne au protagoniste trois flacons remplis de son sang pour qu'il puisse en profiter conformément à son gré. De plus, le pourvoyeur émet une énergie psychique positive pour améliorer non seulement l'état physique mais aussi le bien-être du personnage. C'est pourquoi, au lieu d'appeler le héros la victime du vampire, il semble plus juste de le nommer son patient car l'activité du pourvoyeur ressemble à une

<sup>32</sup> Montague SUMMERS dans *The Vampire, His Kith and Kin* (1928 : 323) appelle ce type de vampire *psychic sponge* et en donne la définition suivante : « [...] it absorbs and seems to live upon the vitality of others. [...] it drinks his [of human being - K.G.] energy. He lives on, but he seems to be nothing more than a physical husk or shell without vitality ».

<sup>33</sup> Cf. les séries télévisées de *X Files*, de *Star Trek*.

cure médicale<sup>34</sup>. Il faut tout de même souligner que le vampire n'est pas un bienfaiteur désintéressé de l'humanité : son aide coûte cher, le héros lui doit 2500 francs. Le vampire moderne utilise donc ses capacités pour gagner sa vie, l'échange des liquides vitaux n'est pour lui qu'un métier, les hommes sont ses clients.

Qui plus est, celui qui est exténué après cette aventure est le pourvoyeur : il se sent « délabré, exsangue » (1980 : 239) et a besoin de cinq jours de repos pour régénérer ses forces et pour pouvoir travailler de nouveau.

Ajoutons que le vampire n'est aucunement présenté comme un personnage effrayant. Il est une sorte de mutant : il appartient à une race supérieure, une race des seigneurs, créatures demi-humaines, demi-extraterrestres, unissant toutes les qualités des deux races. À part ses capacités extraordinaires, il ressemble à un être tout à fait normal : il ne craint ni le soleil, ni aucun des attributs dont a peur le vampire traditionnel, se promène le jour dans un parc sans provoquer un intérêt quelconque de la part des autres personnes, il est marié, il a des enfants, il est un bon père. Il réussit à vivre en harmonie avec la société humaine qui en a besoin.

L'influence de la science-fiction change de manière considérable la figure du vampire et, avant tout, en fait un personnage beaucoup moins codifié que dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutes les certitudes, tous les traits distinctifs caractérisant le vampire traditionnel sont remis en question dans le nouveau fantastique. Ce renversement de codes fixes modernise le thème et renouvelle l'intérêt qu'y portent les écrivains et les lecteurs.

Parmi ces tentatives de renouvellement du motif, il faut également signaler les apports du *mainstream*, courant principal de la littérature. Cette influence consiste à déconnecter le thème du surnaturel trop évident et à le placer sous le signe de la psychologie ou bien à lui conférer un aspect plus symbolique.

C'est, entre autres, le roman *Duz* de Pierre PELOT qui exploite le thème du vampire de manière nouvelle, inhabituelle pour le fantastique traditionnel. Le roman raconte l'histoire d'un garçon de huit ans, Duz, délaissé par sa mère et son parâtre dans un orphelinat. L'auteur présente la vie quotidienne des enfants : la monotonie, les mêmes jeux, les mêmes conversations, les problèmes d'intégration des nouveaux venus comme le protagoniste, leurs sentiments ambigus – leur langueur après la maison natale et les parents, leur fureur d'être abandonnés.

L'aspect psychologique du roman semble être important. Ainsi, la solitude est un des problèmes majeurs du roman. Pour lutter contre ce sentiment, les enfants abandonnés se plaisent à passer leur temps libre en compagnie des vieillards délaissés par leurs familles dans la pension des vieux qui se trouve près de l'orphelinat. Les uns et les autres, malgré la différence d'âge, éprouvent de pareils sentiments :

---

<sup>34</sup> Cette tendance à la réhabilitation du vampire est également visible dans le fantastique moderne de langue anglaise, par exemple dans le roman *The vampire Lestat* (1985) d'Anne Rice où le protagoniste-vampire décide consciemment de mordre sa mère et de boire son sang afin de la transformer en vampire car elle est malade du cancer et c'est le seul moyen de la sauver.

ils se sentent inutiles, rejetés par leurs proches, en marge de la société qui n'a pas besoin d'eux.

Le motif du vampire est introduit *in medias res* grâce au récit d'un des vieillards appelé par les enfants « la Noblesse ». Le vieux prétend que parmi les personnes âgées vivent de véritables vampires :

La nuit, ils rôdent. Ils boivent le sang des morts. Ou bien ils coincent parfois des vivants. Et après, les vivants deviennent comme eux... Je veux dire : deviennent pleins de pouvoirs, sans pour autant changer de forme [...]. Mais deviennent comme eux, s'ils acceptent l'alliance. C'est plein de vampires, dans cette boîte. Ils sont rudement bien, ici, avec tous les vieux... Qui se soucie d'un vieux qui meurt, tout sec et vide de sang, hein ?

1997 : 216

Les enfants croient le vieillard et viennent chez lui de plus en plus souvent afin d'apprendre quelque chose de nouveau sur les vampires. Le lecteur a, au contraire, l'impression que le vieux invente une histoire de vampires pour intéresser et attirer les garçons trop crédibles.

Le thème des vampires alterne tout le temps avec les descriptions de l'existence des enfants dans l'orphelinat. Bien que les parents de Duz lui annoncent sa visite, ils n'arrivent pas et l'enfant les attend tout le jour en vain. Il éprouve de la haine mêlée de tristesse. Le garçon vit d'autres événements traumatisants qui contribuent à changer son caractère. En sa présence, ses copains violent une des filles de l'orphelinat, attardée mentalement. Il ne proteste pas et le cache en secret. De plus, Duz et son meilleur ami Coupe-Choux tuent un des leurs collègues, qu'ils n'aiment pas trop, en le précipitant consciemment du sommet d'une pente. L'enquête conclut à un accident.

Un jour, la Noblesse leur avoue que les vampires organiseront une sorte de messe noire. Il promet aux garçons de les emmener dans les souterrains, lieu de rencontre de vampires. En fait, Duz et Coupe-Choux ont l'occasion de participer à la messe des vampires. Ils sont étonnés par la beauté exceptionnelle de ces créatures :

Les femmes avaient de doux visages et de grands yeux pleins de bonté, des cheveux bouclés qui s'éroulaient en vagues molles soyeuses, très bas sur la poitrine et dans le creux des reins. Les hommes portaient sur leurs visages parfaits une noblesse indicible.

1997 : 306

La messe commence par un hymne, puis un des vampires prononce un discours adressé à tous les êtres présents, c'est-à-dire les lémures, les larves, les goules et les vampires. Duz est reçu dans la race des vampires : une des vampires femelles le mord et lui suce du sang.

L'acte de devenir vampire est présenté comme une source de plaisir extraordinaire : la plus belle de toutes les femmes-vampires

[...] dans un grand tourbillon fou de douleur et de jouissance mêlées, mordit. [...] Duz cria. Cria sous la douleur, et puis cria pour qu'elle morde encore, qu'elle continue. Pour que cela ne finisse jamais [...] Il l'aurait suivie jusqu'au bout des Enfers, en admettant que les Enfers existent. Et avec Elle, ils ne pouvaient pas exister.

1997 : 310

Après la morsure du vampire femelle Duz lui-même devient un vampire, le sang étant dès lors sa nourriture préférée. C'est pourquoi il n'hésite pas à mordre un vieillard et à sucer son sang ce qui lui apporte des sensations inoubliables :

Le sang emplit sa bouche. Il avait un goût fade et chaud. Mais, à la seconde gorgée, ce goût changea radicalement. Il devient fort, épicé. Il devient une lave grondante qui s'étendait dans tout le corps de Duz pour y semer une extraordinaire force. Une grande puissance. Grognant de plaisir, soulé, il aspira plus fort, plus fort encore, toujours plus fort. Si fort qu'il respirait à peine, ne faisait qu'avaler et aspirer. Si fort que le sang coulait sur son menton, son cou, sa poitrine...

1997 : 313

L'acte finit par la mort du vieux, mais Duz n'a pas de remords. Fatigué, il s'endort. Le matin, quand il se réveille, il est dans le doute et ne sait plus s'il a rêvé ou vécu ces événements étranges.

Le lecteur partage l'hésitation du héros quant à la nature de ces événements. Pourtant, ce qui inquiète le plus c'est la métamorphose intérieure du garçon, d'un enfant calme et triste en un mauvais garçon agissant sans scrupules. La scène de sa transformation en vampire ne sert qu'à symboliser le changement, annoncé déjà par son indifférence en face du viol et par sa complicité lors du meurtre.

Le dénouement du roman s'inscrit dans la même double optique : il est difficile de trancher si Duz est réellement devenu un vampire ou bien s'il n'a eu qu'un songe cauchemardesque, tandis que son évolution intérieure négative – un vampirisme symbolique – s'accomplit de façon dramatique. Les parents du garçon ne lui rendent visite que pour lui annoncer leur volonté de l'abandonner définitivement à l'orphelinat. En cachant un grand couteau dans sa poche, l'enfant leur propose une promenade dans un bois voisin, un lieu sauvage et peu fréquenté. Les parents acceptent sa proposition d'une phrase ambiguë : « Nous t'appartenons corps et âme jusqu'à 18 heures » (1997 : 326). Le lecteur peut déduire que Duz, pour se venger et pour assouvir son goût de sang, projette l'assassinat des parents. Ce meurtre prémédité découle de son évolution vers le mal, conséquence à la fois néfaste et logique.

En plus de cet aspect psychologique et symbolique du vampirisme, le roman marque également une tendance différente dans le développement du motif analysé : les vampires, monstres surnaturels, sont remplacés par des monstres humains,

des psychopathes dont Duz constitue l'un des exemples. Nous parlons du thème du psychopathe de façon plus détaillée dans le paragraphe suivant, consacré uniquement aux figures de tueurs en série, tandis que dans le présent chapitre, pour éviter des répétitions, nous évoquons seulement quelques parallèles entre le vampire et le psychopathe.

Louis VAX remarque également cette ressemblance entre les deux figures du mal, en constatant que « le vampire s'apparente au criminel, au maniaque sexuel [...] » (1965 : 68). Jean MARIGNY ajoute de son chef que

[...] l'usage populaire donne volontiers le nom des vampires à tous les criminels qui se livrent, apparemment sans raison, à des actes de violence et de sadisme, même s'ils ne font pas de fixation pathologique sur le sang. C'est le cas des étrangleurs, des éventreurs, des violeurs et des déséquilibrés sexuels de toutes sortes. Certains de ces personnages [...] méritent mieux cette appellation dans la mesure où ils ont avoué avoir tué pour boire le sang de leurs victimes [...].

1993 : 20

Parmi les psychopathes les plus connus surnommés vampires, il y a « le vampire de Düsseldorf » (c'est-à-dire Peter Kurten qui tue des femmes entre 1905–1930), le « vampire de Londres » (John George Haigh qui agit dans les années quarante du XX<sup>e</sup> siècle), « le plus fameux meurtrier polonais du XX<sup>e</sup> siècle – « le vampire de Silésie » (Zdzisław Marchwicki qui cause la mort de plusieurs femmes entre 1964–1970) et « le vampire de l'Ukraine » (Andrei Czikatilo qui assassine ses victimes entre 1978–1990 ; cf. à ce propos VRONSKY, 2004).

Dans les deux cas, il est possible de noter avant tout l'alliance de violence et de sexualité. Le vampire classique séduit sa victime et boit son sang dans un acte ressemblant à l'acte sexuel. Le psychopathe peut également séduire en profitant de son charme, pour ensuite priver sa victime de liberté et l'exposer aux diverses tortures, souvent à caractère sexuel. Il est fréquent qu'il la viole, boive son sang, morde sa chair et qu'il soit cannibale. Comme le vampire se nourrit du sang de sa victime, le psychopathe vit grâce à la peur qu'elle éprouve devant lui. Fréquemment, la rencontre avec le vampire ou le psychopathe finit pour leurs victimes de manière tragique : par la mort.

Tous les deux, ils sont des créatures nocturnes et comme certains animaux carnivores, ils sont actifs de préférence la nuit. Le jour, le vampire s'endort dans sa tombe ; le psychopathe cache sa vraie nature derrière un masque, par exemple celui d'une profession honorable, ou bien réputation de bon citoyen.

Les deux figures sont également des révoltés contre la société et ses règles : de la violation de lois de toutes sortes (religieuses, morales, sociales) ils tirent une joie suprême. Personnages ambigus, ils sont à la fois des hommes et des monstres, ils provoquent en même temps la répulsion et la fascination. Les vampires fascinent leurs victimes, les tueurs en série fascinent non seulement des autres psychopathes

qui continuent ou imitent leurs activités, mais aussi, dans une certaine mesure, la société qui trouve un étrange frisson en lisant les articles ou les romans parlant d'eux, en regardant les films *gore* dont ils sont des héros. Cependant, le vampire et le psychopathe sont officiellement exclus de la société qui rejette toujours tout ce qui est hors des normes communément admises.

\* \* \*

Le thème du vampire, l'un des motifs les plus codifiés du XIX<sup>e</sup> siècle, est sujet dans le néofantastique à diverses modifications, par le rejet des codes traditionnels et l'éloignement du modèle de référence canonique créé par Bram Stoker dans *Dracula*. Parmi ces transformations, il est possible de reconnaître le changement du vampire traditionnel en une femme-« vamp », incarnation de l'alliance de la sexualité et de la mort.

Ensuite, sous l'influence de la science-fiction, s'opère une des plus considérables modifications du motif : tous les codes, stéréotypes et schémas concernant le thème du vampire sont remis en question. Apparaissent les vampires psychiques se nourrissant non de sang mais de l'énergie vitale, ne craignant ni le soleil, ni l'ail, ni les symboles religieux. Les vampires-mutants profitent de leurs dons multiples en faveur de l'humanité et vivent au sein de la société qui en a besoin et n'en a plus peur.

La littérature *mainstream* contribue également à la transformation du motif, en le plaçant sous le signe de la psychologie et lui conférant un aspect symbolique : le vampirisme n'est qu'un prétexte pour présenter l'évolution intérieure, vers le mal, du protagoniste.

Enfin, les vampires, monstres surnaturels, sont de plus en plus souvent remplacés par les vampires, monstres humains, les psychopathes, ce qui est surtout visible dans une des dernières déclinaisons du néofantastique, à savoir le *gore*. Nous en parlerons dans le paragraphe suivant.

En récapitulant, parmi les modifications du thème mentionnées plus haut, une tendance commune et de plus en plus nette est à dégager : les auteurs rejettent le surnaturel facile, déconnectent le motif des codes traditionnels pour le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à quoi, renouvelé conformément aux goûts des lecteurs modernes, le thème du vampire subsiste toujours dans le néofantastique.

## 2.4. Le criminel, le psychopathe, le tueur en série

Parmi les figures thématiques caractéristiques du nouveau fantastique, le psychopathe occupe une place considérable : il naît vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec le courant clinique du fantastique et se trouve dépourvu de la profondeur historique dont jouit par exemple le fantôme. Mais, dès son apparition, il se développe consi-

dérablement pour connaître son apogée au XX<sup>e</sup> siècle, entre autres, grâce au cinéma et à la littérature populaire. Le psychopathe est un malade asocial qui agit, en commettant des crimes, à l'encontre des lois établies, parfois sans en avoir conscience. Tout comme le motif du fantôme est une figure emblématique pour le fantastique traditionnel, ainsi le thème du psychopathe envahit le surnaturel moderne. Quelles sont les causes de sa popularité ?

L'ambiance de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle incite à réfléchir sur les possibilités, limites et mystères de l'esprit humain qui, encore mal connu malgré l'essor considérable de la psychiatrie<sup>35</sup>, devient un siège de surnaturel plus moderne, appelé le fantastique clinique<sup>36</sup>. Dans ce type de fantastique, le phénomène inquiétant, insolite n'est plus extérieur à l'homme, il ne fait qu'un avec le héros. Le protagoniste se recrute souvent parmi les criminels – des êtres mystérieux et dangereux à la fois, en marge de la société jugée saine et normale, touchés souvent par la folie qui est l'une des explications possibles des crimes qu'ils commettent. Tel est par exemple le cas des héros effrayants de Guy de Maupassant (cf. *La petite Roque*, 1885 ; *Un fou*, 1886), ou d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (cf. *Le convive des dernières fêtes*, 1883 ; *Le désir d'être un homme*, 1883). Le motif, déjà à l'origine, s'éloigne de façon considérable des formes traditionnelles du surnaturel car l'effet fantastique ne naît pas de la brusque intrusion du surnaturel dans le cadre réel, c'est l'étrangeté du cerveau pathologique et la bestialité de ses actes qui font peur. Le surnaturel pur n'y apparaît pas.

Le nouveau fantastique accentue ces tendances signalées plus haut. La perversité du psychopathe qui, souvent sous un masque d'homme normal, cache sa nature corrompue, la cruauté de ses crimes qui met en doute sa nature humaine, la transgression des lois morales, sociales et religieuses, tous ces thèmes annexes du motif du psychopathe envahissent, voire remplacent le surnaturel plus traditionnel. À ce propos Louis VAX remarque :

Sans ressortir au surnaturel, le criminel est proche des êtres fantastiques. Fou, il inquiète comme inquiètent les hommes retournés à un mode inférieur d'existence.

<sup>35</sup> Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le progrès des sciences naturelles influence la psychiatrie et par suite les aliénistes adoptent une attitude nouvelle face à la folie : ils rejettent la thèse principale de l'école spiritualiste, dominant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avançant que des causes morales seraient à l'origine de la folie. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les psychiatres recherchent des causes physiques, une localisation cérébrale des troubles mentaux. En 1883, le dr KRAEPLIN dans son *Traité de psychiatrie* propose un premier classement scientifique des psychoses. Les travaux de Jean-Martin Charcot sur l'hystérie aboutissent à distinguer un autre grand groupe de maladies mentales, à savoir les névroses (CHARCOT, 1892). Cette distinction entre les psychoses et les névroses demeure fondamentale à notre époque. Bien que la psychiatrie fasse cet énorme progrès vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle ne réussit pas à éclaircir toutes les énigmes de l'esprit humain, elle atteste seulement que le cerveau est un monde mystérieux. C'est pourquoi, le climat de l'époque fin de siècle est bien favorable à l'apparition et à l'essor du fantastique clinique (cf. PONNAU, 1997 ; JACERME, 1974).

<sup>36</sup> Il est difficile de déterminer qui est l'auteur du terme « fantastique clinique ». Pourtant, c'est Gwenhaël Ponnau dans *La folie...* qui analyse de façon détaillée la notion en question.

Lucide, il épouvante par son mélange de bestialité et d'intelligence. Homme de chair incapable de traverser les murs, il peut en donner l'impression.

1965 : 71

Les crimes de la seconde guerre mondiale également, leur atrocité et absurdité, ne restent pas sans influence sur le motif en question : l'animalité, la partie obscure, le mal inné de l'homme trouvent leur résonance dans le néofantastique qui devient une sorte d'enquête sur l'homme. Le psychopathe viole le système des valeurs traditionnelles, oublie sa nature humaine, rejette ses liens avec la société, avec la communauté civilisée, est « un homme déchu » s'apparentant à un « jardin retourné à l'état sauvage » (VAX, 1965 : 72). Qui plus est, conformément à l'idéologie nazie, il se croit un surhomme, quelqu'un qui est supérieur par rapport à ses victimes, les lois morales, sociales, religieuses ne le regardent donc pas. Par ses crimes, il s'égale à Dieu dont il jalouse le pouvoir.

Il faut également observer que la popularité du motif en question s'explique aussi par un certain souci de l'illusion référentielle : les tueurs en série fous font partie de la réalité de chaque grande ville. Le maître américain du *mainstream horror* – Stephen KING – avoue : « Vampires, loups-garous, je n'y crois pas, mais je crois aux meurtriers. Je crois en l'étranger qui vient dans votre maison au milieu de la nuit, frappe à votre porte, entre et vous tue » (1995 : 91). Et MILLET et LABBÉ ajoutent de leur part : « De nos jours, ce n'est plus le vampire qui effraie, ni le revenant, car notre société matérialiste a depuis longtemps prouvé que ceux-ci ne pouvaient pas exister. Au contraire, on est revenu vers l'homme, vers cet étrange animal doté de la capacité de penser et de raisonner » (2003 : 379).

Parfois, les auteurs contemporains s'inspirent, en créant des figures de psychopathes, de monstrueux personnages légendaires ou historiques, tels que par exemple Barbe-Bleue, Gilles de Rais, Jack l'Éventreur. C'est surtout ce dernier qui devient une véritable icône<sup>37</sup> de la culture populaire du XX<sup>e</sup> siècle. Le néofantastique ne passe pas non plus cette figure mystérieuse sous silence. C'est par exemple Jean-Pierre BOURS qui réfléchit dans le récit *Celui qui pourrissait* sur l'origine des horribles crimes commis par Jack l'Éventreur.

L'action du récit commence en 1888 à Londres, le protagoniste – le jeune médecin gynécologue Jack Davidson – est caractérisé par le narrateur, un de ses amis, comme « un homme comme vous et moi » (1977 : 7), un être tout à fait ordinaire,

---

<sup>37</sup> Par exemple, il apparaît comme protagoniste dans les jeux vidéo (cf. *Jack The Ripper* de 1987, *Master of Darkness* de 1992, *World Heroes* de 1994, *Shadow Man* de 1999, *Medi Evil 2* de 2000, *Sherlock Holmes versus Jack The Ripper* de 2009), dans les musicals et dans les rock opéra (cf. *Jack The Ripper* de R. Pember et D. De Marne, *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* de S. Sondheim, *Jack The Ripper* de F. Moody et D. Taylor), dans les films (cf. *The Lodger* de 1927, *Room to let* de 1949, *Jack The Ripper* de 1958, *The Ruling Class* de 1972, *Jill The Ripper* de 2000). Son personnage est également repris dans les chansons des plus fameux groupes musicaux (cf. The White Stripes, Link Wray's, Screaming Lord Sutch, The Horrors, The Sharks, Judas Priest).

normal, content de sa vie et amoureux de sa fiancée Mary. Sauf le prénom, rien n'unit le héros avec le fameux tueur en série. Un jour, Jack découvre sous son menton une grosse verrue. Ensuite, il remarque de semblables verrues sur plusieurs parties de son corps. Son ami, le dermatologue, au nom significatif de Thanatus, fait cautériser les verrues à la perchlorure de fer et il paraît que Jack est guéri. Et pourtant, quelque temps après, des symptômes divers font penser que Jack tombe malade d'eczéma. Son visage et son corps deviennent étrangement défigurés, il en souffre énormément non seulement au sens physique mais aussi au sens psychique : il doit garder sa chambre solitairement, tout d'abord afin de ne pas contaminer son entourage, ensuite pour ne pas éveiller la répulsion à cause de son aspect physique. Le héros passe des heures à regarder dans le miroir « son double » (1977 : 11), comme il l'appelle. Le narrateur remarque à propos de cette métamorphose : « [...] notre personnage dut se dire que Jekyll avait profité de la nuit pour devenir Hyde » (1977 : 10). Est-ce que cette maladie qui déforme son corps est un reflet de son âme, saine seulement en apparence ? Est-ce que ce mal, jusqu'alors caché sous un masque imposé par la société, surgit et envahit sa personnalité ? Cette référence à Mr. Hyde, dont le nom fait penser au mot anglais *hidden* – caché, peut confirmer cette hypothèse. Ces questions, purement rhétoriques, s'imposent au lecteur.

Thanatus, qui ignore les causes du mal, essaye plusieurs médicaments, entre autres Jack, tel le vampire, doit boire du sang. Quand, après cinq semaines de thérapie, Jack semble se libérer de l'eczéma, d'horribles symptômes annoncent un nouveau fléau : un herpès. La solitude du héros et ses consultations avec Thanatus recommencent. Sans entrer dans les détails, il faut dire que cette situation se répète plusieurs fois : après être guéri de l'herpès, Jack tombe malade d'erysipèle, puis successivement de pemphigus, de syphilis bien qu'il prétende être vierge, puis de variole aiguë. Un conclave d'éminents spécialistes n'est pas capable de l'aider. Sa fiancée rompt les fiançailles et épouse son rival. Ses voisins, ayant peur de lui, déménagent. Ils parlent d'un péché affreux qui vaut ce calvaire à Jack. Qui pis est, ils prétendent que le protagoniste quitte son domicile la nuit, le visage couvert, pour visiter des maisons publiques à Soho. Le narrateur le confirme, en suivant son ami une nuit dans les plus odieux quartiers de Londres. Pourtant, le narrateur n'inspire plus confiance au lecteur car, au lieu de dire « lui » à propos de Jack, il dit « moi ». Raconte-t-il sa propre histoire ou bien s'identifie-t-il à son ami jusqu'à ce point ?

Si Jack avait encore eu l'espoir de guérir un jour, il l'aurait perdu définitivement quand Thanatus lui a annoncé une nouvelle et la pire maladie, à savoir la lèpre. Dès lors, le héros ne veut plus voir son médecin et martyrise lui-même ce qui reste de son corps : il se coupe des membres du corps, il se fait des brûlures. Veut-t-il se punir lui-même d'un péché étrange ? Peut-être des crimes repoussants qui terrorisent Londres à cette époque-là ?

Cette hypothèse est confirmée quand on trouve Jack mort dans la rue. Les gens qui voient son cadavre, son visage sans masque qu'il porte toujours la nuit, demandent : « Qu'est-ce que c'est que cette horreur ? » (1977 : 27). Et le narrateur ajoute de

sa part, pour la première fois sans ambiguïté : « Voilà quelle fut la seule épitaphe de Jack l'Éventreur, mon bon monsieur » (1977 : 28).

Pourtant, si l'identité du héros ne fait plus de doute dans l'excipit du texte, d'autres questions restent sans réponse. Tout d'abord, l'origine de la mystérieuse maladie, qui ronge et finalement détruit le protagoniste, demeure inconnue. Confirme-t-elle la superstition populaire d'après laquelle l'aspect physique reflète l'âme ? Ensuite, les causes des crimes atroces de Jack l'Éventreur sont voilées. Les meurtres ne seraient-ils qu'une thérapeutique de sang prescrite par Thanatus ? Jack tue-t-il les prostituées pour boire leur sang ? Ou bien, étant mortellement malade, se venge-t-il de cette façon étrange contre la société ? Ou encore ses crimes sont-ils des signes avertisseurs de la folie dans laquelle Jack sombre de plus en plus ? Le texte est un réseau de conjectures et de mystères. Le narrateur et le lecteur restent dans le doute.

En parlant de la figure du psychopathe néofantastique, on ne peut pas passer sous silence sa parenté avec les personnages fantastiques beaucoup plus traditionnels, tels vampire, loup-garou, bête ou monstre fantastique.

Le vampire, lié toujours à la sexualité et à la violence, fascine et attire sa victime pour boire son sang et prolonger, de cette façon égoïste, sa propre existence. De même, le psychopathe dont les crimes ont souvent une origine sexuelle, qui parfois boit le sang de ses jouets, se sent vivant seulement en donnant la mort. Ainsi, Jack l'Éventreur, évoqué plus haut, boit le sang des femmes assassinées conformément à, comme l'explique le narrateur, « un fonds de superstition, selon lequel le sang d'autrui peut vous régénérer et constitue une thérapeutique efficace » (1977 : 26).

Un autre psychopathe au nom ironique Saint-Just, le héros de la nouvelle *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid, se délecte en regardant toutes les traces de massacre ainsi que la souffrance et la peur des victimes, « il se nourrit de l'odeur du sang, jusqu'à parfois vouloir devenir autre chose que l'homme » – comme le remarquent judicieusement à ce propos Gilbert MILLET et Dennis LABBÉ (2005 : 193).

Le psychopathe et le vampire se ressemblent également dans la transgression des lois sociales, morales et religieuses et surtout dans la joie tirée de cette transgression. Saint-Just éclaircit le lecteur :

Il s'agit d'une règle générale. Ne jamais oublier que, pour le Juste, l'être le plus moralement correct, le plus désireux d'être vertueux, l'interdit le plus puissant n'est là que pour être transgressé et que cette transgression est gage de sa jouissance la plus absolue.

BASTID, 2002 : 43

Le psychopathe et le loup-garou ou bien la bête fantastique révèlent aussi une parenté effrayante. Rappelons que, selon les croyances populaires, le loup-garou est un être humain qui, sous l'influence de certaines phases de la lune, se métamorphose la nuit en loup, souvent avide du sang humain. Le psychopathe semble se composer aussi de ces deux natures différentes : l'une humaine, civilisée et « normale » et l'autre : bestiale, sauvage et dépravée. Fréquemment, hors de tout soupçon, il mène

longtemps une vie double. D'un côté, il peut vivre comme un père de famille exemplaire, un homme respecté dans sa communauté sociale, dans son lieu de travail, mais de l'autre, il commet en même temps des crimes atroces.

Regardons de plus près le cas, mentionné ci-dessus, de Saint-Just, le personnage principal de *La rumeur programmée* de Jean-Pierre BASTID (2002). L'homme, qui est le plus jeune juge de France, un époux en apparence très dévoué à sa femme, un père et un grand-père, est également un véritable psychopathe. Il fait lui-même allusions à sa nature double, à sa nature de bête, par exemple en parlant de son cabinet de travail, lieu de ses crimes, il constate : « Une digne épouse de Barbe-Bleue l'aurait plutôt appelé le cabinet de l'ogre » (2002 : 36). Cette référence double est très significative. Tout d'abord, le héros se compare à Barbe-Bleue, le personnage du conte de Charles Perrault, le monstre sanguinaire, le meurtrier de jeunes filles innocentes – ses femmes trop curieuses<sup>38</sup> dont il attache les corps au mur d'un cabinet secret<sup>39</sup>. Ensuite, il se compare à l'ogre, c'est-à-dire à un géant sauvage et vorace se nourrissant d'enfants. En fait, il choisit comme victimes particulièrement les enfants et les jeunes gens.

Il faut souligner que, malgré sa culture et son éducation, Saint-Just ne perçoit pas ces meurtres comme quelque chose de mauvais. Il explique qu'il tue ou plutôt élimine de la société uniquement ceux jugés les plus faibles et inutiles.

Le protagoniste, qui accomplit la fonction de juge, semble s'inscrire dans la lignée des figures traditionnelles du juge-psychopathe, inaugurée au XIX<sup>e</sup> siècle, entre autres par Guy de Maupassant, Nathaniel Hawthorne et Bram Stoker. Comme le remarque Gwenhaël PONNAU : « [...] les juges, représentants de la justice, sont amenés à entrer en contact avec l'univers redoutable et fascinant de la transgression. [...] le juge de certains récits fantastiques ayant professionnellement à connaître les êtres qui vivent en marge de la loi, est menacé d'être contaminé par la tentation folle du crime et par la séduction de l'anormal » (1987 : 104, 105). Saint-Just, habitué à décider de la vie et de la mort des criminels, souffre d'un complexe de Dieu – il pense qu'il peut lui-même, en tant qu'être supérieur, juger et exécuter les hommes conçus comme défectueux. Sa profession lui sert de masque pour agir impunément : « Tous me font confiance. Impossible de leur donner tort, j'ai mis au point un programme infallible. J'en passe en revue les chapitres principaux, prévois les objections et les réponses imparables... » (BASTID, 2002 : 38).

La cruauté des actes criminels que le héros commet, semble-t-il en pleine lucidité, choque, effraye et fait penser immédiatement à une bête plutôt qu'à un homme. Peu importe en fait si cette bête s'appelle loup-garou, vampire ou ogre. Louis VAX (1960 : 25) remarque que la bête fantastique n'est pas l'animal des zoologistes, animal

<sup>38</sup> On évoque parfois le personnage historique de Gilles de Rais comme source d'inspiration pour l'image du protagoniste du conte.

<sup>39</sup> Le thème du cabinet interdit – figure du tabou, présent dans le conte de Perrault et la nouvelle de Bastid, apparaît, entre autres, dans *Les Mille et une nuits*.

qui reste innocent même dans sa cruauté. La bête fantastique se sert de sa raison, de son intelligence à des fins mauvaises. Non seulement, elle est revenue à un état de sauvagerie, mais elle est également pervertie d'une façon supérieure, d'une façon propre à l'homme. C'est pourquoi c'est l'homme, le psychopathe qui accomplit souvent la fonction de la bête fantastique.

Saint-Just perpètre ses crimes odieux en profitant de son intelligence suprême et de sa fonction de magistrat qui lui permettent de cacher ses meurtres et de faire arrêter un innocent. Sa jouissance perverse est à son comble, non seulement quand, impuni, il tue, torture et viole ses victimes, mais avant tout, quand il envoie à la mort, avec toute la légitimité que procure la loi, un homme tout à fait innocent. En préparant un crime, il prend en considération tous les détails indispensables qui lui permettent de demeurer dans l'ombre, hors de tout soupçon. Par exemple, il explique tout à fait sereinement, quelle est la fonction du solcimenté dans son cabinet – le lieu de ses forfaits : « [...] sa forme d'entonnoir permet de drainer l'eau vers un écoulement central, de manière à pouvoir effectuer un nettoyage rapide » (BASTID, 2002 : 36). En fait, après chaque acte de violence, il nettoie le cabinet avec de l'eau de Javel qui fait disparaître les taches de sang. Le protagoniste est également très gentil envers sa famille qu'il déteste en réalité, envers son entourage qu'il méprise. Ce comportement hypocrite fait partie de son plan qui lui garantit l'impunité. Personne ne le soupçonne donc d'être l'auteur de la série de meurtres qui se répètent depuis plusieurs années dans la région. Le sentiment de l'étrange naît dans le récit en question justement de cet aspect double de la nature du psychopathe : l'atrocité des crimes propre à une bête alterne avec l'intelligence tout à fait humaine.

Outre ce parallèle avec la bête fantastique, le psychopathe s'apparente aussi au monstre fantastique. Cette ressemblance se fait reconnaître surtout sur le plan de la monstruosité psychique et dans le caractère monstrueux des actes commis. Jacques GOIMARD reconnaît trois types de monstres fantastiques : les monstres composites qui se distinguent par une humanité corporelle et une animalité psychique ; les monstres insolites qui sont le fruit de la déformation de la nature mal programmée ; et enfin les monstres indéfinis, invisibles, qui, perçus comme « hautement persécutoires » (2003 : 452), refusent de se montrer. Le psychopathe semble s'inscrire dans tous les trois groupes. En tant que monstre composite, il a un corps humain et l'esprit d'un animal intelligent mais féroce. Son instinct de sang, sa cruauté paraissent être une erreur de la nature. Enfin, il est dangereux et invisible car, en agissant, il se cache souvent derrière un masque, au sens propre et figuré du mot. Les exemples de Jack l'Éventreur et de Saint-Just cités plus haut le prouvent.

D'un côté, le psychopathe possède cet aspect monstrueux, cet aspect extraordinaire de bête fantastique. De l'autre, il est parfois un homme médiocre qui mène une existence quotidienne tout à fait banale, tel un traditionnel protagoniste néo-fantastique.

Dans le récit *Le colombo d'agneau* de Brigitte AUBERT (2002), le protagoniste, Georges, est un homme de quarante-cinq ans, un modeste et tranquille employé de poste. Du matin au soir, il tamponne des colis et des lettres. Après une journée de travail, il se détend en lisant un journal et en s'offrant un petit verre de whisky et une cigarette. Et pourtant, chaque soir sa belle-mère lui fait un sermon sur les méfaits de l'alcool et du tabac chez les hommes qui ont déjà passé la quarantaine. Georges n'est pas indifférent aux plaisirs gastronomiques, il adore un pot-au-feu et un bon steak frites arrosé de son pauillac préféré. Malheureusement, sa femme préfère la cuisine exotique et prépare, au lieu des plats traditionnels, curry au lait de coco, lièvre au miel à la saharienne etc. Chaque jour, le héros éprouve le dédain de sa femme et de sa belle-mère :

Elle [sa belle mère – K.G.] le sait bien que Laura n'aurait jamais dû épouser ce pauvre minable qui est myope et qui était déjà chauve à trente ans. Elle aurait dû épouser le fils de Madame Mitronel, le beau qui est devenu un grand avocat d'affaires.

2002 : 30

Il s'irrite énormément quand sa belle-mère casse douze bouteilles de son vin préféré et quand sa femme lui propose pour le dîner un colombo d'agneau. Il sort sous le prétexte d'achats. Quand il rentre, personne ne lui prête la moindre attention, sa femme et sa belle-mère discutent d'un tueur en série qui oppresse le village. Georges, inaperçu, entre dans sa chambre avec son sac de sport contenant la tête de sa quatrième victime.

Il est difficile de s'imaginer un tueur en série plus normal, ordinaire, pour ne pas dire banal. Il travaille, est marié, son existence est monotone, bien ordonnée depuis des années. Tout ce qu'il fait est banal, sauf son activité meurtrière. De plus, Georges est tranquille, ne se dispute jamais avec sa femme ou bien avec sa belle-mère. On peut même constater qu'il vit sous la férule de ces deux femmes. Ce comportement de pantouflard peut être conçu comme une sorte de masque. Et pourtant, il ne fait pas de doutes qu'il est un véritable psychopathe. Qu'est-ce qui l'a poussé à tuer les jeunes femmes du village ? Peut-être, le héros, méprisé par sa femme et sa belle-mère, se venge de toutes les femmes qu'il déteste. Il est également possible qu'en souffrant d'un complexe d'infériorité envers sa famille, il se nourrisse de la peur de ses victimes, le crime devient pour lui une sorte de compensation, un remède à tous ses problèmes quotidiens, enfin son passe-temps favori.

Parfois, le psychopathe a également une autre passion, beaucoup plus ordinaire que le crime, elle est souvent liée à son mode d'existence normal ce qui souligne encore sa médiocrité. Il essaye souvent de concilier ces deux passions, de les unir. Par exemple le protagoniste du récit *L'horticulteur* de Jacques STERNBERG (1970) s'adonne avec zèle non seulement aux meurtres, mais aussi à son jardin. Il réussit parfaitement à trouver un moyen qui lui permet d'unir ses deux loisirs préférés :

Ils auraient vu, là sous une feuille géante, une main délicatement ciselée, enfermée dans la coupe d'une tulipe ; là, un peu plus loin, un bras servant de tuteur à quelque cactus des déserts ; là, des doigts greffés diaphanes dans des corolles de fleurs.

1970 : 23

La nouvelle, au titre tant énigmatique que significatif, 5397 d'Henri-Frédéric Blanc apporte un autre cas intéressant de synthèse de deux passions, normale et pathologique. L'héroïne adore son métier d'infirmière, d'autant plus qu'il lui facilite l'accomplissement des meurtres. Comme elle explique, elle aime tout simplement aider les gens, elle les tue par tendresse, par amour. Elle prétend détester toute violence, c'est pourquoi elle choisit toujours la méthode la plus délicate qui épargne la douleur à ses patients. L'héroïne est convaincue de ne pas leur faire du bien. Elle s'attache profondément à ses victimes, déjà au nombre de 5397, et, selon elle, le sentiment est partagé.

Il arrive également qu'un mobile plus banal, c'est-à-dire le besoin d'argent, soit à l'origine du premier crime et qu'il laisse découvrir au protagoniste cet aspect morbide de sa personnalité. Joëlle WINTREBERT décrit dans *Victoire* l'histoire, semble-t-il très banale, d'une jeune femme intéressée par l'argent, qui tue une vieille dame riche d'un coup de râteau. La jouissance et le plaisir suprême qu'elle retire de ce crime permettent de supposer qu'elle continuerait cette activité criminelle pour des mobiles différents de l'argent : « Et, avec le geste précis qu'Eric lui avait appris, d'un coup en biais de son arme, elle tranche la jugulaire de Victoire qui s'éteint sans un cri » (1992 : 8).

Le psychopathe est donc souvent d'une nature double : l'une normale, ordinaire, composée des traits caractéristiques de la majorité des hommes, l'autre effrayante, sauvage, extraordinaire l'apparentant aux traditionnelles figures anxiogènes du fantastique, telles vampire, loup-garou, bête. Il demeure à mi-chemin entre le protagoniste – le personnage néofantastique et le phénomène inquiétant, c'est pourquoi il peut être appelé, conformément au terme proposé par Joël MALRIEU, le personnage-phénomène (1992 : 81).

La figure du psychopathe envahit le surnaturel moderne non seulement dans le domaine de la littérature. Il faut absolument signaler l'existence et le développement constant du *gore* – le sous-genre avant tout cinématographique, un peu moins littéraire, du néofantastique et de l'horreur où le psychopathe occupe une place capitale. Pourtant, étant donné que le *gore* est plutôt un avatar moderne, mal décrit, passé le plus souvent sous silence par la critique *mainstream* ou universitaire, de graves difficultés et problèmes concernant par exemple sa définition, son histoire et sa caractéristique s'imposent aux chercheurs.

Tout d'abord, la genèse du phénomène en question n'est pas tout à fait univoque, les avis des critiques cinématographiques et littéraires sont partagés. Surtout deux questions éveillent les plus grandes émotions : quand une œuvre *gore* apparaît-elle

pour la première fois et dans quel domaine, celui du cinéma ou bien de la littérature ? Jacques GOIMARD prétend que « le genre *gore* coïncide pratiquement avec l'oeuvre cinématographique de Herschell Gordon Lewis *Blood Feast* (1963) » (2003 : 96). Gilbert MILLET et Denis LABBÉ optent pour *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock (2005 : 103). La plupart des critiques cinématographiques (cf. PASZYLK, 2006) situent la naissance du *gore* dans les années quatre-vingt avec toute la vague des films *slasher movie* de Wes Craven et John Carpenter. La question reste ouverte. Sans prétendre y apporter une réponse définitive, nous voudrions formuler à ce propos notre propre opinion. *Psychose* d'Alfred Hitchcock semble être, à notre avis, le précurseur du *gore* dont les années quatre-vingt seraient l'âge d'or et les années quatre-vingt-dix – le renouvellement. Et pourtant, il est absolument indispensable de souligner que l'oeuvre de Hitchcock est une adaptation du roman au même titre *Psychose* de Robert Bloch (1959). Le *gore* naît donc, à notre opinion, dans le domaine littéraire, mais devient populaire grâce au cinéma. D'ailleurs, les échanges entre le cinéma et la littérature *gore* sont constants, surtout quand le genre atteint son apogée au cinéma de deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Il n'existe, à notre connaissance, aucune définition complexe du *gore*. Certains chercheurs, tel Jacques FINNÉ, essayent d'en approcher le sens assez généralement : « Le *gore* [...] c'est un baroque poussé dans ses derniers retranchements, une apologie du faisandé » (1991 : 85). Jean MARIGNY ajoute : dans le *gore* « le sang coule à flots dans des scènes d'horreur qui vont jusqu'à représenter de véritables massacres collectifs. [...] Ce genre cherche délibérément à dépasser les limites de l'insoutenable et fait du lecteur un voyeur » (2009 : 147–148). L'origine du mot souligne un de ses traits distinctifs : le *gore*, de l'argot anglais, désigne du sang coagulé qui, en fait, coule abondamment dans ce type d'histoires. Le genre est par excellence destiné aux passionnés de cruauté et rappelons que *cruor* du latin signifie le sang versé. C'est l'étymologie du *gore*, genre cruel, qui met donc en valeur l'importance de son motif récurrent, celui du sang.

Pour pouvoir dégager les traits caractéristiques du *gore* en général, nous voudrions par la suite rappeler quelques films choisis qui sont d'une importance considérable pour l'histoire et l'essor du genre et qui contiennent ses éléments constitutifs, repris également par la littérature.

*Psychose* (*Psycho*, 1960) de Hitchcock, déjà évoquée, concentre toute l'attention des spectateurs sur le personnage central du psychopathe, le fameux Norman Bates. Au premier abord, cet homme tout à fait normal, médiocre, n'éveille aucun soupçon chez une femme qui loue une chambre dans son motel abandonné et éloigné du village : ce type d'espace désert et clos est caractéristique du *gore*. Le héros s'avère être le tueur en série, un fou : jeune garçon, il a tué sa mère et son amant. D'ailleurs des allusions à la psychanalyse de Freud (au complexe d'Edipe par exemple) y abondent.

Fréquemment dans les textes et les films *gore*, le psychopathe tue au début un membre de sa famille. Parfois, ce crime est d'origine sexuelle.

Ensuite, sombrant de plus en plus dans la folie, Norman momifie le cadavre de sa mère et feint croire qu'elle est toujours vivante, qu'il parle avec elle, et se soumet à ses ordres. La mère devient son *alter ego* maléfique, c'est sa voix que Norman entend dans sa tête et qui le pousse à commettre des crimes. Qui plus est, en tuant, il met la robe de sa mère et porte une perruque faite de ses cheveux, une sorte de scalp.

Pour le psychopathe, les cheveux de ses victimes, des parties de leur corps, des fragments de leur peau, des objets qui leur ont appartenu, tout cela constitue ses trophées. En les regardant, en les touchant, il revit les délices de ses crimes.

Les scènes de meurtres dans *Psychose*, surtout la plus fameuse scène dans la salle de bain, sont à la fois très réalistes et d'une cruauté exceptionnelle : le grand couteau dont se sert le psychopathe, le sang en abondance, la peur et la souffrance physique, la douleur des victimes, deviennent des éléments emblématiques du *gore*.

Personne ne sait combien d'hôtes de Norman Bates ont trouvé la mort dans son motel. Finalement, ses crimes découverts, il est enfermé dans un hôpital psychiatrique. La folie, le dédoublement ou la multiplication de la personnalité servent souvent d'explication aux meurtres atroces du psychopathe. Il est évident que Norman peut fuir de l'hôpital et continuer son œuvre, ce qui donne une suite à ses « aventures » : *Psychose II* de Richard Franklin de 1983, *Psychose III* d'Anthony Perkins – l'acteur qui joue le rôle de Bates – de 1986, *Psychose IV* de Mick Garris de 1990.

Le *gore* est le plus souvent une production cyclique, surtout au cinéma, moins dans la littérature.

Le film *gore* qui suit, extrêmement important pour le développement du genre, est *Massacre à la tronçonneuse* (*The Texas Chain Saw Massacre*) de Tobe Hooper, produit en 1974. Au lieu d'un seul psychopathe, toute une famille de déviants, habitant une maison dans une région déserte, agit ensemble pour tuer ceux qui s'y aventurent imprudemment. Une des figures les plus inquiétantes de cette famille est Leatherface – un quasi géant qui porte toujours un masque fait de la peau de ses victimes, motif récurrent dans le *gore* aussi bien littéraire que cinématographique. Pour massacrer ses victimes, la famille criminelle se sert des accessoires les plus divers, parmi lesquels se trouvent un énorme marteau, un croc de boucher et une tronçonneuse, celle du titre. Ces objets de tortures, parfois très sophistiqués, sont également caractéristiques du genre en question. *Massacre à la tronçonneuse* se soumet aussi à la loi des séries : en 1986, Tobe Hooper tourne sa deuxième partie (*The Texas Chain Saw Massacre II*), en 1989, Jeff Burr fait apparaître la troisième partie du cycle (*The Texas Chain Saw Massacre III*) ; en 1994, Kim Henkel termine, pour l'instant, la saga (*The Texas Chain Saw Massacre IV*).

Conformément aux règles de la culture populaire, la notion de plagiat semble inexistant dans le domaine cinématographique, chaque partie du même cycle peut avoir un metteur en scène différent. Il est également admis de donner non seulement la suite des événements – des *sequel* en anglais, mais aussi d'évoquer des *prequel* c'est-à-dire des faits antérieurs par rapport à la première partie du cycle.

Un autre film méritant d'être mentionné est *Halloween. La nuit des masques* (*Halloween*, 1978) de John Carpenter. Dans les premières scènes, le protagoniste, Michael Myers, est un enfant de six ans qui regarde furtivement sa sœur aînée faisant l'amour avec son petit-ami. Quand ce dernier quitte la maison des Myers, le garçon cache son visage derrière un masque de Halloween, prend un grand couteau et tue sa sœur. Évidemment, considéré par les spécialistes comme malade mental, il est enfermé dans un hôpital psychiatrique.

Cette courte exposition du film englobe déjà plusieurs éléments caractéristiques du *gore*, c'est-à-dire : le meurtre à l'origine sexuelle d'un parent proche, les accessoires (un masque et un couteau), le cadre temporel significatif (la nuit de Halloween), enfin la folie meurtrière. Un élément nouveau et choquant pour les spectateurs est le fait que c'est un jeune enfant qui manifeste des penchants morbides et qui est responsable d'un crime tellement cruel.

Dans le développement du film, après plusieurs années de séquestration dans un hôpital, le psychopathe réussit à en fuir, ce qui est le thème fréquent du *gore* (cf. *Psychose II*). La nuit de Halloween, il revient dans son village pour continuer ses crimes, surtout pour persécuter et punir les jeunes filles qui ont déjà commencé leur vie sexuelle. Il est poursuivi par son psychiatre qui n'a jamais cru en la possibilité de guérison de Myers.

Il faut aussi souligner la conception très intéressante du masque de Michael Myers. Ce masque est d'une blancheur de cadavre, avec de larges ouvertures pour les yeux qui, par contraste, sont très noirs. Le masque est comme dénué de traits nets du visage, il est en quelque sorte irréel, inhumain. Le metteur en scène John Carpenter avoue s'être inspiré, en inventant le masque du psychopathe, de deux films. Premièrement des *Yeux sans visage* de Georges Franju (1960) qui relate l'histoire d'une femme portant, après un grave accident de voiture, un masque blanc, tout à fait neutre, incapable d'exprimer de sentiments quelconques. Deuxièmement de *Westworld* de Michael Crichton (1973) où Yul Brynner joue un robot au visage sans émotions, comme un masque. Ce masque abstrait et inhumain de Michael Myers ainsi que le fait qu'il ne parle jamais en massacrant ses victimes ont comme conséquence la perception particulière que l'on a du tueur : complètement isolé du monde extérieur, il semble même ne pas appartenir à ce monde. Ses victimes se posent la question de savoir s'il est un homme ou une figure de songes cauchemardesques. Il est impossible de communiquer avec lui, d'éveiller chez lui des émotions propres à un être humain. Tous ses facteurs augmentent la peur des victimes incapables de lutter contre un monstre. Seul son psychiatre, qui connaît et comprend le fonctionnement du cerveau pathologique de Michael et ne le perçoit pas comme un être surnaturel mais comme un homme malade, peut le vaincre et l'enfermer à nouveau dans un hôpital. *Halloween* de Carpenter est le premier film du cycle créé par plusieurs metteurs en scène et qui englobe à présent six parties.

En 1980, la première partie d'un des plus longs cycles *gore* – *Vendredi 13* (*Friday the 13th*), est tournée par Sean S. Cunningham. Comme *Halloween* déjà évoqué, ce

film possède une sorte de composition tripartite. L'exposition présente un accident tragique qui a lieu dans un camp d'été pour les garçons : quand une jeune fille, au lieu de veiller sur les garçons, fait l'amour avec son petit-ami, un des participants – Jason se noie dans le lac Crystal. C'est pourquoi le camp est fermé pendant plusieurs années.

Après ce délai temporel, dans le développement du film, on montre les préparatifs d'un groupe de jeunes gens pour une nouvelle ouverture du camp. De nouveau, le camp aux bords du lac Crystal devient la scène d'événements dramatiques et, cette fois-ci, très étranges. Les futurs tuteurs y trouvent successivement une mort violente et mystérieuse car l'interprétation des faits est ambiguë. Quelqu'un se venge-t-il de la mort de Jason ? Mais qui ? Est-ce lui-même, mort plusieurs années auparavant ? A-t-il donc réussi à franchir la frontière entre la vie et la mort pour accomplir sa vendetta ?

Le dénouement n'apporte pas de réponse à cette question, d'autant plus que l'auteur de tous les crimes porte traditionnellement le masque qui lui permet de garder le secret de son identité et, ce qu'il faut souligner, ce masque change dans toutes les parties du cycle conformément à leur caractère. Tout d'abord, il ressemble à un simple sac, puis se métamorphose en masque de hockey, pour finalement devenir un masque de monstre cosmique.

À côté des éléments répétitifs du genre (les massacres sanguinaires de victimes, le masque du tueur), le film introduit des ingrédients nouveaux. Surtout, l'hésitation (fantastique) entre l'interprétation rationnelle et la surnaturelle des événements est, dans le *gore*, une nouveauté. Dans les films *gore* antérieurs, le psychopathe est toujours une personne de chair et d'os, tandis que, dans *Vendredi 13*, il peut être un fantôme. La vision des victimes est également nouvelle : elles sont comme dépourvues d'importance et d'identité. Elles se réduisent au rôle de marionnettes, d'« actants » pour employer le terme greimassien, leurs caractères, leur psychologie ne comptent pas, sont sommaires. C'est le mystérieux tueur en série qui intrigue, fascine et reste toujours au premier plan.

Le premier film est suivi de dix parties. Ce sont, entre autres, *Jason X* (2001) dont l'action se passe dans l'espace cosmique et *Freddy versus Jason* (2003) qui présente la lutte de deux psychopathes issus de deux différentes séries *gore* : *Vendredi 13* (*Friday the 13th*) déjà évoqué et *Les griffes de la nuit* (*A Nightmare on Elm Street*).

C'est Wes Craven, le maître des films *gore* qui tourne en 1984 *Les griffes de la nuit* (*A Nightmare on Elm Street*) où domine la figure onirique du psychopathe Freddy Kruger. La formule du film est très originale car un groupe d'adolescents qui habitent Elm Street, sont persécutés dans leurs songes par un monstre habillé en pull-over déchiré, au visage brûlé et aux mains avec des couteaux au lieu de doigts. Freddy est particulièrement dangereux pendant le sommeil, c'est pourquoi les héros essayent de ne pas dormir : ils abusent du café et des médicaments qui les empêchent de dormir. Pourtant, il s'avère que si Freddy blesse ou tue sa victime en songe, elle est blessée ou morte dans la réalité. Les personnages ne se sentent

nulle part en sécurité. De plus, sans dormir, ils sont toujours très fatigués, il arrive même qu'ils perdent le contrôle de leurs corps et s'endorment, par quoi les attaques de Freddy sont de plus en plus fréquentes. La réalité alterne avec le songe et le film ressemble, par son ambiance lourde et étouffante, à un cauchemar nocturne. Il est également difficile de lutter contre une créature maléfique qui n'est plus un être humain, mais probablement, le spectre d'un meurtrier d'enfants. Comment tuer quelqu'un qui est déjà mort ? C'est pourquoi la série des films *gore* avec le personnage invincible de Freddy Kruger comporte déjà huit parties et il semble qu'elle sera continuée. Freddy apparaît aussi en tant que protagoniste du cycle littéraire *A Nightmare on Elm Street*, soit inspiré par les films<sup>40</sup>, soit développant des trames tout à fait nouvelles, et créé par plusieurs auteurs dont par exemple Jeffrey Cooper, Joseph Locke, Nancy A. Collins.

*Candyman*<sup>41</sup> (1992) de Bernard Rose, en marge d'éléments traditionnels du genre – dans ce cas-là c'est la figure du psychopathe avec un crochet au lieu de la main – renouvelle la thématique du *gore* en y introduisant le motif des légendes urbaines<sup>42</sup>. Le héros éponyme n'est pas un homme mais un personnage mythique né des légendes urbaines. Appelé involontairement par une doctorante qui se spécialise dans cette thématique, *Candyman* commence à semer la mort dans la ville. C'est surtout cet espace cauchemardesque de la ville qui constitue la source principale d'horreur. Ses images à vol d'oiseau ne révèlent rien de particulier, mais vue de près, la ville s'avère très sale et dégoûtante, un vrai foyer de mal et de corruption. La thématique des légendes urbaines est continuée non seulement dans les suites de *Candyman*, mais également dans le cycle *Légendes Urbaines (Urban Legends)* inauguré en 1998 par Jamie Blanks.

*Scream*<sup>43</sup> (1996) de Wes Craven, le suivant film *gore* que nous voudrions signaler, est fréquemment appelé par les critiques (PASZYŁK, 2006 : 256) le *gore postmoderne* c'est-à-dire celui qui joue avec les spectateurs aux goûts traditionnels, en renversant les règles canoniques de l'horreur. À notre avis, il ressemble par sa construction aux métaromans car ce film *gore* aborde, sous prétexte d'une action traditionnelle, la thématique nouvelle, à savoir la production et la structure interne du *gore* en général. Regardons cet aspect postmoderne et autothématique de plus près.

L'action se passe dans le village de Woodsboro où, auparavant, la mère de Sidney Prescott a été tuée par un homme qui passe pour être un tueur en série et est emprisonné pour ce meurtre. La journaliste Gail ne veut pas croire qu'il est un vrai meurtrier. Elle arrive au village pour y mener son enquête privée, trouver le véritable coupable et en préserver Sidney. Il s'avère vite que Gail a raison : des crimes mystérieux recommencent et touchent avant tout les amis de Sidney.

<sup>40</sup> Ce procédé, consistant à créer un texte littéraire à partir d'un film antérieur, s'appelle en anglais *novelization* et il est de plus en plus fréquent dans la culture populaire.

<sup>41</sup> Le titre original et français est *Candyman*.

<sup>42</sup> Nous avons abordé ce sujet dans le paragraphe consacré à l'espace.

<sup>43</sup> Le titre original et français est *Scream*, tandis que le titre québécois est *Frissons!*

Le meurtre qui ouvre cette nouvelle série constitue un premier élément du jeu avec le spectateur et les héros : une jeune blonde, c'est-à-dire une héroïne habituelle des films d'horreur, regarde la télé dans sa maison, est attaquée par un assassin masqué, essaye de fuir, et réussit à appeler la police. Le spectateur, convaincu qu'elle est le personnage central, ne s'attend aucunement à sa mort dans les premières scènes. Or, la police arrive trop tard et la fille trouve la mort de la main du meurtrier masqué. C'est la première violation des règles du *gore*.

Sidney, la vraie héroïne aux cheveux bruns, se croit persécutée par le tueur en série fou qui sème la mort autour d'elle et elle essaye de deviner son identité. C'est pourquoi elle commence à soupçonner, tour à tour, des personnes de son milieu le plus proche : ses amis, son petit-ami et même son père. Chaque fois, quand elle est déjà sûre de connaître l'identité de l'assassin, ses prévisions sont déjouées, par exemple par la mort du prétendu meurtrier ou un autre alibi inattendu. Sidney manifeste le comportement bien caractéristique de la victime des romans policiers et des films *gore*. Le spectateur a l'impression qu'on se moque de cette façon de ce procédé traditionnel : les soupçons de Sidney s'appuient parfois sur des « preuves » très futiles et illogiques.

Parmi les transgressions des règles du *gore* dans *Scream*, il faut souligner l'importance d'une des scènes quand un des personnages, qui d'ailleurs s'avère être à la fin le meurtrier, donne des conseils sur la façon de survivre dans un film d'horreur. Cependant, s'il expose ces règles traditionnelles qui gouvernent la structure des films de ce type, c'est pour mieux les transgresser par la suite. Par exemple, il dit que pour survivre, il ne faut pas faire l'amour. Quand une des héroïnes perd sa virginité, le spectateur, conformément aux lois du genre, attend sa mort, mais en vain car elle survit à l'attaque du psychopathe.

Enfin, l'explication du mystère entourant la figure du meurtrier constitue une nouveauté dans les films *gore*. En examinant les circonstances de tous les crimes, Sidney et Gail remarquent que chaque personne suspecte possède au moins un alibi convaincant pour un meurtre. Cela veut dire que personne n'a pu commettre tous ces actes. Les héroïnes confèrent donc à ces crimes un caractère surnaturel, d'autant plus que le meurtrier porte toujours le masque effrayant d'un spectre (appelé *Ghostface*<sup>44</sup>) et qu'il fait penser plutôt à un être surnaturel qu'à un homme : il semble omniscient, connaît d'avance tous les plans, sentiments et pensées de deux femmes. Il s'avère pourtant que deux adolescents, proches amis de Sidney sont responsables de tous les assassinats, y compris le meurtre de sa mère. Ils partagent le rôle du tueur pour pouvoir agir en deux endroits différents en même temps, ou bien se procurer un alibi. L'explication des crimes est

---

<sup>44</sup> Le masque du meurtrier nous semble inspiré par la figure centrale de la toile *Le cri* (*Skrik*, 1893) d'Edvard Munch. Ce tableau expressionniste présente l'homme moderne qui crie emporté par une angoisse incompréhensible, par une crise existentielle. Le cycle *Scream* se réfère également à la peinture de Munch par le titre commun au tableau et aux films.

donc tout à fait logique, quoique inattendue pour un spectateur traditionnel, et dépourvue de surnaturel pur.

La première partie est suivie de deux autres : *Scream II* (1997) et *Scream III* (1999), construites sur une sorte de mise en abîme : la première partie joue avec les règles du *gore* traditionnel, la deuxième se réfère à la première mais en renversant les lois, la dernière transgresse les ingrédients des deux autres. Toute la trilogie renouvelle sans aucun doute le genre déjà un peu figé au début des années quatre-vingt-dix.

*Meurtres à la Saint-Valentin 3D* (*My Bloody Valentine 3D*, 2009) de Patrick Lussier est le dernier film *gore* que nous voudrions commenter. Au niveau du contenu, il englobe des ingrédients traditionnels du genre. Dans l'exposition, on évoque une grande catastrophe dans la mine d'un petit village, pendant laquelle plusieurs mineurs trouvent la mort. Le seul survivant de la catastrophe, Harry Warden, sombre dans la folie et, le jour de la Saint-Valentin, portant le vêtement et le « masque » caractéristiques du mineur, il massacre, à l'aide d'un pic, près d'une centaine des habitants du village. Il est ensuite tué par un policier.

Dans le développement du film, l'action se passe pendant la fête des amoureux, dix années plus tard. Un meurtrier mystérieux, en habit et en masque de mineur, avec un pic, tue plusieurs personnes du village. Est-ce le fantôme de Harry Warden qui est revenu afin de venger sa mort ? Ou bien, les crimes sont-ils commis par un fou imitant Harry ? Tout comme dans le fantastique classique, conformément à la théorie de Todorov, le spectateur hésite entre l'explication surnaturelle et rationnelle des meurtres.

La fin suggère plutôt une interprétation rationnelle : l'un des personnages s'avère souffrir d'un dédoublement maladif de la personnalité, les crimes étant commis par son double. Pourtant, la police ne réussit pas à le capturer, il est donc très probable qu'il continuera son activité dans les parties suivantes du cycle.

Mais, c'est au niveau de la forme que le film contribue de manière considérable à l'essor du genre car il est tourné selon la technique des trois dimensions (3D), particulièrement appropriée pour augmenter la peur des spectateurs. En regardant le film, on a donc l'impression que le sang et les parties morcelées du corps humain vont tacher notre habit, que les outils du crime, tel un grand pic, vont nous frapper. Il semble que la technique 3D ouvre une nouvelle dimension de l'horreur et qu'elle constitue l'avenir du genre, d'autant plus que la majorité des productions *gore* de 2010 et 2011 (par exemple *Piranha 3D* d'Alexandre Aja, *Final Destination 5* de Steve Quale, *Shark Night 3D* de David R. Ellis) sont réalisées en trois dimensions.

En récapitulant les constatations sur le *gore* cinématographique, nous voudrions proposer la division suivante du genre en question :

- 1960 - *Psychose* d'Alfred Hitchcock comme précurseur du *gore* (la période *pré-gore*),
- 1970-1990 - l'âge d'or du *gore* (les cycles de T. Hooper, J. Carpenter, S.S. Cunningham, W. Craven),

- 1990–1999 – le *gore* postmoderne (la trilogie *Scream* de W. Craven),
- à partir de 2009 – le *gore* en 3D (*My Bloody Valentine 3D*).

Le *gore* est un genre avant tout cinématographique, mais il influence également la littérature, plus particulièrement le néofantastique. Il est difficile, surtout dans la littérature de langue française, de trouver des textes de type *gore* pur. Sans aucun doute, ce phénomène de culture populaire trouve plus de résonance dans la littérature avant tout américaine et, un peu moins, anglaise<sup>45</sup>. Et pourtant, il est possible de trouver des traces de *gore* également dans des textes francophones, ce que nous voudrions présenter.

Certains textes déjà évoqués, dans lesquels nous avons analysé avant tout la figure centrale du psychopathe, contiennent également des éléments caractéristiques du *gore*. Par exemple Jack Davidson, le héros de *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre BOURS, fait penser aux tueurs en série modernes de type *gore*. Tout comme les psychopathes *gore* qui sont toujours au centre du texte, la figure maléfique de Jack est également celle de premier plan.

De même que chez les tueurs en série *gore*, dans l'existence double de Jack alternent des périodes où il mène une vie normale, ordinaire, monotone et celles où il commet des actes inhumains et effrayants dans leur bestialité, en utilisant son savoir anatomique de médecin afin d'infliger à ses victimes les plus grandes souffrances.

Fréquemment, les *serial killer* portent un masque, au sens double du mot, qui les préserve du monde extérieur et fait qu'ils sont à l'abri de tout soupçon : le masque est soit une haute fonction sociale, une profession digne de confiance, un haut rang social, soit un masque au sens premier cachant le visage du meurtrier et augmentant la peur de la victime. Jack remplit aussi cette condition. Il exerce la profession honorable de médecin, provient d'une famille riche et respectée. Lorsqu'il attaque ses victimes, toujours la nuit, il porte également un masque proprement dit – un badigeon de blanc de céruse, destiné non seulement à calmer sa douleur, mais aussi à cacher son visage déformé, son identité, et à attraper plus facilement ses victimes.

L'atrocité des crimes commis par Jack, le sang des victimes qui coule abondamment dans ce récit renvoie aussi au *gore*. Voici un fragment de la nouvelle : une description très détaillée et médicale d'un des meurtres commis par Jack l'Éventreur :

L'abdomen avait été entièrement ouvert. Les intestins, séparés de leurs ligaments mésentériques, avaient été sortis et posés sur l'épaule du cadavre. L'utérus et ses appendices, ainsi que la région supérieure du vagin et les deux tiers postérieurs de la vessie, avaient été entièrement enlevés. On n'a pu retrouver aucune trace de ces organes. Les incisions étaient franches ; elles avaient évité le rectum et la division du vagin avait été effectuée suffisamment bas pour ne pas endommager le col de l'utérus.

1977 : 27

---

<sup>45</sup> Cf. les textes de Dean Koontz, Graham Masterton, Clive Barker, Jeffrey Cooper, Jeffrey Deaver, Alex Kava, Stephen King et de beaucoup d'autres.

« La liste s'allonge jusqu'à la nausée, avec un luxe de détails plus horribles les uns que les autres » (LAGOGUEY, 2008 : 37). Cette accumulation d'horreur et de cruauté sont des traits distinctifs du *gore*.

Enfin, tout comme dans le *gore*, les crimes de Jack ont probablement une origine sexuelle – il ne tue que les prostituées.

Jack est doté des traits caractéristiques du psychopathe *gore*, mais il ne faut pas oublier que ce personnage est également inspiré par la figure historique du criminel – Jack l'Éventreur dont les meurtres de prostituées terrorisent le Londres victorien dans les années 1888–1889. Bours réécrit son histoire en essayant de trouver l'origine de ses crimes. Il propose une sorte d'histoire alternative de Jack, une histoire de type *steampunk*<sup>46</sup>, dans le même cadre spatio-temporel de Londres, avec son ambiance décadente de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le protagoniste du texte qui unit les traits du gentleman victorien et du tueur en série moderne, pourrait donc être désigné comme un nouveau type de meurtrier, à savoir le meurtrier *steampunk gore*.

Le récit *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid révèle aussi des traits caractéristiques du *gore*. Le psychopathe dans les films *gore* se sert fréquemment des outils les plus divers pour massacrer ses jouets. Saint-Just dispose de plusieurs accessoires pour commettre ses crimes : des bistouris, des scalpels, des aiguilles à tricoter, des tenailles, des ciseaux, des couteaux à désosser. Ces outils lui permettent de torturer les victimes, de leur donner une mort atroce et de découper leurs corps. Comme dans le *gore*, le psychopathe choisit les victimes dans son milieu le plus proche et, à l'origine de ses meurtres il y a, entre autres, l'instinct sexuel.

*Marie l'Égyptienne* de Jean-Pierre BOURS s'approche beaucoup de l'ambiance des films *gore*. Au début du texte, le jeune psychopathe avoue que, juste par pur divertissement, il a tué ses parents : sa mère à l'aide d'une tronçonneuse et son père avec un Black and Decker. Ensuite, il continue son œuvre en massacrant son frère. Le choix des victimes ainsi que les outils du psychopathe font penser au *gore*.

Dans le récit en question, les descriptions pleines de sang abondent. Voici un fragment présentant le meurtre des voisins du héros : « [...] il [le voisin – K.G.] était à la fenêtre, le menton appuyé sur l'espagnolette, le nez faisant pression sur la vitre, la gorge ouverte au rasoir, tandis que dans les plis du rideau, le sang traçait de longues coulées » (1980 : 96). Le macabre et l'horreur alternent dans la nouvelle.

À cette ambiance dégoûtante s'ajoute aussi l'image de l'espace caractéristique du *gore* : l'action se déroule dans une grande ville avec toutes sortes de légendes

<sup>46</sup> Le *steampunk* est un sous-genre néofantastique avec les éléments de science-fiction. Selon nous, le terme « *steampunk* » reflète bien le caractère du genre : le mot anglais *steam* (fr. « vapeur ») fait référence à l'Angleterre victorienne et au siècle de vapeur, c'est-à-dire le cadre spatio-temporel de prédilection du *steampunk* ; le *punk* désigne un représentant d'une des subcultures contemporaines et, ainsi, renvoie à une modernité. Le *steampunk* se présente donc comme une sorte de réécriture moderne du passé, sa version différente, alternative. Les principaux représentants du genre sont William Gibson, Bruce Sterling, Brian Stableford.

urbaines<sup>47</sup>. Le cœur de la ville est le métro dont les stations sont couvertes par des affiches, des signes-avertisseurs, annonçant le sort du protagoniste. Il flâne dans les couloirs obscurs du métro et lit : « Killer », « Monster », « Let him die », « The blood beast terror », « Beginning of the end ». Il semble que c'est la ville elle-même qui juge et finalement élimine le psychopathe car il trouve la mort écrasé par une rame du métro.

En récapitulant nos constatations sur le *gore* cinématographique et littéraire, il ne nous reste plus qu'à souscrire à l'opinion de Jacques GOIMARD qui remarque à ce propos : « Le *gore* est au fantastique ce que la pornographie est à l'érotisme » (2003 : 96). Il semble que son succès s'explique surtout par cette exagération dans l'horreur sur laquelle il joue et ce qui est de plus en plus souvent un trait caractéristique du néofantastique en général, probablement sous l'influence toujours croissante de la culture populaire, se plaisant dans des moyens artistiques très / trop faciles et fortes à la fois.

\* \* \*

Le motif du psychopathe, « un tueur de l'ombre, [...] sans visage, libre de commettre l'inadmissible » (LAGOGUEY, 2008 : 37), devient, à notre avis, crucial dans le néofantastique. Le psychopathe est pour le néofantastique ce que le fantôme et le vampire ont été pour le fantastique traditionnel. Or, ce thème, à l'encontre de la tradition, est dépourvu de surnaturel pur. L'effet de la peur qu'il fait naître est dû avant tout à la bestialité des forfaits commis.

Le motif du psychopathe est nourri aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles par deux sources puissantes : la littérature et le cinéma. Grâce à l'héritage littéraire du fantastique traditionnel, le motif s'apparente aux figures du mal canoniques, telles que le loup-garou, le vampire, la bête fantastique et le monstre. Le *gore* cinématographique s'ajoute à cette optique traditionnelle et la renouvelle : la figure du psychopathe choque mais ne devient pas figée dans les clichés néofantastiques, elle intrigue tout le temps.

Situé au carrefour de la culture populaire et « haute », le thème en question acquiert une profondeur. La figure du psychopathe ne se réduit pas au rôle d'un simple actant néofantastique, il est un véritable personnage-phénomène, un être complexe, double, à la fois essentiellement et accidentellement fantastique, à la fois normal et morbide, à la fois attirant et repoussant par son mélange d'intelligence et d'animalité.

---

<sup>47</sup> Nous en avons parlé davantage dans le paragraphe consacré à l'étude de l'espace.

## 2.5. Le double

Le thème du double<sup>48</sup>, fréquent dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, trouve également son expression dans le nouveau fantastique.

Cependant, le motif en question existe bien avant la naissance du genre fantastique, il apparaît dans des mythologies diverses et « remonte à la plus haute Antiquité » (RANK, 1973 : 10). Les mythes gréco-romains racontent les métamorphoses de Zeus ou bien évoquent le cas du dieu au double visage – Janus. En Égypte antique, on croyait à l'existence d'un double de chaque être, son *alter ego* protecteur. Parmi les dogmes de la religion chrétienne, on peut citer le postulat de la nature humaine double, l'homme se composant du corps et de l'âme.

Il semble que l'intérêt pour le double en tant que thème vient de la nature qui, riche en formes doubles, constitue une puissante source d'inspirations. Évoquons comme exemple les frères siamois, les jumeaux, les sosies, les reflets dans l'eau, les ombres et l'écho. Certaines productions humaines (les portraits, miroirs, photos, enfin les mannequins et automates) imitent les fruits de la nature et s'appuient également sur le principe du doublage de la réalité.

Le « vivier » folklorique européen abonde en croyances en doubles humains, surtout les reflets et les ombres. Conformément à une superstition, « l'âme du mort est supposée être fixée dans la glace, elle peut y devenir visible sous certaines conditions » (RANK, 1973 : 58). Une vieille coutume d'Halloween par exemple veut qu'une jeune fille allume deux chandelles devant un miroir et qu'elle mange une pomme. Elle verra alors le double de son futur mari dans la glace comme s'il se penchait au-dessus de son épaule. Si elle est assez courageuse, elle ira dans un cimetière et en fera un tour complet douze fois. Elle rencontrera alors le double lui-même. Suivant une tradition populaire, les miroirs doivent être couverts lorsqu'un décès survient, pour que l'âme du mort n'emporte pas dans l'au-delà le double d'une personne venant à passer devant la glace. Selon une autre croyance concernant cette fois-ci l'ombre, « en Autriche, en Allemagne et en Yougoslavie, on joue le jeu de société macabre suivant : dans la nuit de Noël ou au Jour de l'An, on allume une bougie, celui qui ne projette pas d'ombre sur le mur de la pièce ou projette une ombre sans tête doit mourir l'année même » (RANK, 1973 : 39). Dans les pays germaniques, « on croit que celui qui met le pied sur sa propre ombre doit mourir » (1973 : 39).

<sup>48</sup> Les écrivains romantiques allemands (Johann Wolfgang Goethe, Ludwig Tieck, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et d'autres) utilisent fréquemment le mot *doppelgänger* qui signifie « le double qui marche », « une sorte d'ombre qui suivrait partout une personne » (MILLET, LABBÉ, 2003 : 150). Le thème du *doppelgänger* semble être particulièrement cher à Hoffmann qui l'aborde, entre autres, dans : *L'histoire du reflet perdu* (1815), *Les élixirs du diable* (1816), *Le cœur de pierre* (1817), *L'homme au sable* (1817), *Le choix d'une fiancée* (1819), *La princesse Brambila* (1820), *Le double* (1821), *Les opinions du chat Murr* (1821).

Aux coutumes et superstitions européennes répondent, d'après James George FRAZER (1998), les croyances des peuples sauvages. Les sociétés primitives possèdent une quantité énorme de tabous se rapportant à l'ombre et au reflet. Les sauvages croient par exemple que « chaque tort fait à l'ombre frappe son possesseur » et « ils veillent que personne ne traverse leur ombre » (1998 : 84). Les tribus primitives redoutent l'ombre d'autres personnes, surtout des femmes enceintes et des belles-mères. Les peuples qui ne sont pas civilisés craignent également de se regarder dans un miroir et d'être photographiés car ces deux activités peuvent, selon les superstitions, voler leur âme (1998 : 85).

Les croyances (européennes et primitives) se rapportant au reflet ressemblent à celles qui se rattachent à l'ombre : la crainte de la mort et du malheur est au premier plan de ces deux motifs analogues liés au double.

Le double n'est donc pas un thème nouveau et, étant donné sa complexité et son ampleur, il pose aux critiques des problèmes de définition et de classification. Parmi ces nombreuses propositions critiques, il faut rappeler l'étude du double de Véronique et Jean EHRSAM. Les Ehram reconnaissent (1985 : 67–69) trois principaux types de doubles, à savoir les doubles par multiplication résultant de la duplication d'une personne, les doubles par division issus de la séparation d'une partie d'un individu devenant de cette façon autonome, et les doubles hallucinatoires vus par les victimes tragiques du dédoublement de la personnalité.

Une classification différente est proposée par Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE. Ils divisent (1996 : 92) les doubles en subjectifs et objectifs, externes et internes. Le double subjectif apparaît lorsque le personnage du récit est confronté à son propre double. Si le protagoniste rencontre un autre personnage dédoublé, il s'agit du cas de double objectif. Les doubles externes se manifestent physiquement et les critiques citent comme exemple la gémellité, les sosies et l'autoscopie. Par contre, les doubles internes ne donnent pas de signes palpables de leur présence et englobent les cas de personnalité multiple et de possession.

De telles typologies de doubles, plus ou moins arbitraires, abondent dans la théorie de la littérature fantastique<sup>49</sup>. Elles mettent en valeur surtout deux problèmes : soit le mode de création des doubles, soit leur manifestation d'ordre externe et objectif ou bien d'ordre interne et subjectif. Nous souscrivons plutôt à l'opinion judicieuse de Jean FABRE d'après qui « toute typologie morphologique [du double – K.G.] serait vaine : la nature du double signifie moins que sa fonction » (1992 : 239). C'est pourquoi nous n'ajoutons pas de notre part une classification de plus, nous essayons plutôt de dégager cette fonction du double ainsi que l'évolution du motif dans les analyses qui suivent.

Dès l'histoire de Narcisse, voir son double annonce la mort ou le malheur. Cette optique traditionnelle du traitement du motif analysé n'est pas étrangère au néofan-

---

<sup>49</sup> Cf. le classement de Michel GUIOMAR (1988 : 287 et suiv.), celui de Gilbert MILLET et Denis LABBÉ (2005 : 153–156), la division de Valérie TRITTER (2001 : 75–78), la proposition de Jacques GOIMARD (1996 : 805–840).

tastique qui, dans toute sa complexité et diversification des formes, à côté de divers jeux littéraires postmodernes, revêt parfois, avec une dose de perversion, un aspect traditionnel. Parmi la multitude des récits de doubles, il est possible de retrouver ceux qui s'inscrivent dans cette lignée traditionnelle présentant le double hostile, dont l'apparition semble objective, dépourvue de dimension clinique, et devient le signe de la mort<sup>50</sup>.

Mentionnons à titre d'exemple le récit *Le portrait* de Jacques STERNBERG. Le protagoniste, un marin, visite le musée de la Marine où il remarque un tableau présentant « un homme qui lui ressemblait comme un frère, impossible de s'y tromper » (1980 : 80). Frappé par cette étrange ressemblance, le héros consulte le catalogue et apprend que l'homme du portrait était marin comme lui, qu'il vivait au XVIII<sup>e</sup> siècle en jouissant d'une mauvaise réputation d'aventurier et a fini pendu pendant un de ses voyages. Le héros s'explique lui-même cette aventure insolite par un concours de circonstances et l'oublie vite.

Tout de même, la rencontre du double a des conséquences toujours néfastes pour le personnage. Le protagoniste de la nouvelle de Sternberg périt de façon semblable à son double : il fait un voyage solitaire à bord d'un petit cotre, essaye de fuir la tempête, perd l'équilibre sur le pont, veut se rattraper à un cordage et, malheureusement, fait un faux mouvement de panique et se retrouve la nuque prise dans une écoute qui lui brise les vertèbres.

L'hésitation fantastique porte sur l'explication des faits : les deux hommes non seulement se ressemblent à s'y méprendre, non seulement ils sont tous les deux les marins, mais, ce qui est le plus troublant et le plus énigmatique, ils connaissent la même fin tragique en mer. Est-ce le même homme réincarné qui, emprisonné dans une sorte de cercle vicieux, répète sa destinée dramatique à travers les siècles ? La question reste purement rhétorique car l'auteur ne suggère aucune réponse.

Le motif du double dans le récit apparaît dans une sorte de mise en abîme : le premier niveau constitue l'histoire du corsaire du XVIII<sup>e</sup> siècle ; le deuxième niveau est formé par le destin du protagoniste, ressemblant physiquement au corsaire et répétant le même schéma tragique ; le troisième niveau est le portrait qui, comme un miroir, reflète les deux personnages. La structure interne de cette nouvelle de doubles correspond à sa thématique : elle s'appuie sur un jeu de miroirs, augmentant l'effet néofantastique.

La nouvelle *Non-lieu* de Thomas OWEN apporte un autre exemple de double annonçant la mort. Le traitement du motif y est tout à fait différent, plus moderne – clinique, bien que le récit d'Owen soit antérieur à la nouvelle plus traditionnelle (mais postérieure) de Sternberg.

Il est indispensable de rappeler en ce lieu que dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle certains thèmes fantastiques, entre autres celui du double, changent sous

<sup>50</sup> Tout de même, la majorité des récits de doubles analysés revêt cet aspect clinique, le faisant coexister parfois avec une interprétation surnaturelle.

l'influence du développement considérable de la psychiatrie qui donne naissance au courant clinique. Le phénomène fantastique, traditionnellement extérieur au personnage, s'intériorise et prend la forme du personnage-phénomène. Le double, d'après cette optique nouvelle, peut se réduire à un produit d'un cerveau malade, ses manifestations n'étant jamais vérifiables ni objectives<sup>51</sup>.

Le protagoniste du *Non-lieu*, docteur en médecine, relate dans son journal intime, de manière semble-t-il lucide, l'aggravation successive des symptômes du mal qui le ronge. Au début de son aventure étrange, il a l'impression d'être suivi mais, faute de preuves tangibles, il n'en est pas sûr : « Je me retourne brusquement... Personne... Il n'y a personne. Or, à la seconde d'avant, j'entendais et je sentais que j'étais suivi » (2005 : 266). Ensuite, il lui semble se voir lui-même, croiser son double : « [...] je me vois accroupi regardant par terre, face à un petit pauvre miteux » (2005 : 269) ; « Je regarde le moi accroupi, fouillant de ses yeux la boue » (2005 : 270).

Qui plus est, le héros se trouve lui-même dépossédé par son double, privé de son identité car c'est cet être maléfique qui est vu et entendu par son entourage tandis que le protagoniste devient invisible : « Effrayé d'entendre cette voix venant d'en haut, alors qu'il s'adressait à un homme accroupi, le gosse lève la tête, ne voit rien, ça, j'en suis certain, mes yeux ont rencontré les siens et il n'a rien vu, puis il se lève et s'enfuit épouvanté » (2005 : 270).

Le narrateur essaye de se convaincre qu'il est fatigué et surmené ; mais d'autres accidents inquiétants ont lieu. Il a des lacunes dans sa mémoire : il se couche déshabillé et se réveille complètement habillé en chemise, col, cravate, veston, pantalon, chaussures. Il remarque que ses souliers soigneusement nettoyés le soir, le matin sont sales. Est-il somnambule ? Mais la porte reste fermée, comme toujours.

L'horreur est à son comble quand le personnage tout d'abord perd son reflet dans la glace : « En face de lui une grande glace reflétait le mur auquel il tournait le dos » (2005 : 279). Ensuite, il voit une sorte de brouillard, d'une ombre imprécise qui passe devant le miroir. Enfin, le héros, épouvanté, remarque que « dans la glace venait d'apparaître un profil qui souriait, et ce profil était le sien ! Il regardait cependant le miroir bien en face, et sa physionomie ne devait avoir à cet instant rien de souriant » (2005 : 282). La glace se brise tout d'un coup, tout en semblant intacte bien que le sol soit couvert de ses débris. Le journal du docteur s'arrête sur cet événement.

Le thème et les hallucinations présentées par Owen font penser à un récit canonique pour le courant clinique, à savoir *Le Horla* (1887) de Guy de Maupassant. Il existe plusieurs interprétations de la nouvelle, le *Horla* conçu comme un double du protagoniste n'étant que l'une d'elles. Mentionnons d'autres parallèles entre les deux textes : les troubles de mémoire, le prétendu somnambulisme du héros, la perte du

---

<sup>51</sup> Il est évident que l'apparition du fantastique clinique n'exclut pas la coexistence du fantastique traditionnel au XIX<sup>e</sup> siècle. Le néofantastique semble s'appuyer, dans une certaine mesure, sur le jeu constant entre ces deux tendances.

reflet dans le miroir c'est-à-dire l'hallucination visuelle négative, enfin l'impression du protagoniste d'être dépossédé de sa volonté et d'être gouverné par l'Autre.

Le dénouement des deux récits est également semblable, la mort des deux protagonistes met fin à leur rencontre avec le double. Le héros de Maupassant, après de vaines tentatives d'annihilation du Horla, annonce sa décision de se suicider. Dans l'excipit de la nouvelle d'Owen, on apprend que le cadavre du héros est retrouvé dans sa chambre. L'enquête n'aboutit à rien, on constate le suicide du personnage comme probable, vu son état mental. Et pourtant, l'officier de police commente cette obscure affaire de la manière suivante : « J'ai rencontré dans ma carrière plusieurs cas troublants de ce genre, où le criminel est plus proche de la victime qu'on ne croit [...] Il est bien des suicides prouvés qui sont pour moi des assassinats » (2005 : 289). À ce propos Otto RANK remarque : « L'assassinat si fréquent du double par lequel le héros cherche à se garantir contre les persécutions de son propre Moi, n'est pas autre chose qu'un suicide sous la forme indolore de la mort d'un autre Moi » (1973 : 72).

La dimension clinique augmente encore l'hésitation finale. L'existence du double est mise en doute : perçu uniquement par le héros, il peut être traité comme l'hallucination d'un fou. L'horreur, comme toujours dans le cas du courant clinique, vient du cerveau humain et de ses possibilités mystérieuses. Car, ce qui trouble le plus, selon nous, c'est le fait que peut-être le héros est en quelque sorte responsable lui-même de l'apparition du double et de son activité maléfique menant successivement à la désagrégation de son identité, à la folie et à la mort.

Un autre récit de doubles, *Le lever du corps* de Jean PELCHAT s'inscrit également dans le courant clinique en liant l'apparition du double à l'évolution de la folie. Le protagoniste anonyme avoue qu'il ne peut ni manger ni dormir et qu'il se sent très las. Chaque matin et chaque nuit, il s'installe devant son miroir et s'observe. La scène du miroir révèle traditionnellement la présence de l'Autre : le protagoniste ressent quelque chose à la fois d'insolite et d'étranger à la vue de son reflet. La première fois, il se compare à un spectre : « Les têtes s'approchent. Les joues creuses, les yeux, les narines. La bouche : un trou avec des dents. Les oreilles. Je ressemble à un spectre » (1997 : 50). La seconde observation assure encore le personnage que la glace reflète un être étrange, un intrus :

Les têtes s'approchent. Les joues creuses, les yeux, les narines. La bouche : un trou avec des dents. Les oreilles. Est-ce bien moi ? La peau est transparente. Je vois battre un cœur. [...] Cela ne peut être un effet de la lumière qui provient du miroir où, depuis la taille, mon image se reflète : en trois dimensions.

1997 : 51

Le cas où le personnage ne se reconnaît pas dans la glace, où son reflet lui semble être une figure inconnue, est appelé « autoscopie dissemblable » (JOURDE, TORTONESE, 1996 : 57). Convaincu que c'est l'Autre, un être tridimensionnel, qui habite le monde du miroir, le héros veut supprimer son double : « L'être tridimen-

sionnel s'éloigne du cadre, comme moi. Je lève le revolver et vise : la poitrine. La balle explose, trace une droite et se loge dans le cœur de l'homme qui, subitement, disparaît » (PELCHAT, 1997 : 51). Il semble donc que le protagoniste, essayant de tuer son double, en fait, il se suicide : à la fin des récits de double « éclate la catastrophe, qui est souvent le suicide, par la voie détournée de l'assassinat du persécuté abhorré » (RANK, 1973 : 26).

Pourtant, rien n'est sûr dans ce récit clinique, même la mort du personnage. Il évoque plusieurs fois le fait d'avoir tiré sur lui-même : « [...] j'en sors un revolver, le soupèse du bout des doigts avant d'en appuyer le canon entre mes yeux, et je tire. Je n'ai rien senti, mais tout tourne » (PELCHAT, 1997 : 50) ; « J'ai toujours le revolver. Je me tire une balle dans la bouche. Je me relève péniblement... » (1997 : 50). Ces scènes déconcertent le lecteur et font mettre en doute la narration : l'homme qui tire plusieurs fois sur lui-même, demeure-t-il toujours vivant ? La dernière phrase fait encore éveiller les soupçons du lecteur : après avoir tiré du revolver vers son reflet, donc vers lui-même, le héros constate « Je retourne me coucher » (1997 : 51).

Le double dans la nouvelle analysée se confond presque avec les manifestations de la folie du personnage. La lutte du héros est une lutte contre ses démons intérieurs. Et le néofantastique naît d'un « emboîtement de structures schizomorphes » (DURAND, 1993 : 468). Le protagoniste semble avoir tous les traits d'une mentalité schizoïde. Tout d'abord, il ne s'intéresse pas à la réalité quotidienne : il ne mange pas, parfois ne dort pas, parfois dort trop, ne travaille pas etc. Gilbert DURAND appelle cette structure schizomorphe désignant la perte de contact avec la réalité le « recul » (1993 : 136). Ensuite, le héros manifeste une attitude autistique, il se sépare de sa famille et de son entourage – il est un personnage unique dans le récit. Cette structure schizomorphe est surnommée par DURAND la « spaltung » (1993 : 137). De plus, la perception pathologique de la réalité révèle au personnage un monde hostile qui l'agresse, un univers bizarre qui se caractérise, selon le terme de DURAND, par un « géométrisme morbide » (1993 : 138) : « Le plancher gondole, les murs se déforment ; ils me frappent, brisent des petits os qui se ressoudent aussitôt » (PELCHAT, 1997 : 50). Enfin, le protagoniste perd son intégrité intérieure, sa personnalité se décompose et le sentiment d'avoir un double devient « le début de sa dissolution et de la néantisation qui demeure l'Aliénation suprême » (FABRE, 1992 : 239).

Les récits de doubles, indépendamment de leur date de parution, contiennent souvent des séquences textuelles identiques. Évoquons à titre d'exemple la scène avec le miroir, objet traditionnellement conçu comme magique, qui joue toujours un rôle considérable dans la dissociation de l'identité du personnage et qui trahit la présence de l'Autre. Le miroir donne l'illusion d'être double, permet de s'observer de l'extérieur, de révéler la nature véritable de l'individu, des signes de vieillissement parfois – par quoi la glace se fait un juge impitoyable. « Le miroir, par son aspect double, à la fois reflète une image et semble ouvrir sur un autre monde [...]. Cet ailleurs peut aussi être l'occasion du franchissement d'un seuil [...] » constate

à propos du rôle du miroir Roger BOZZETTO (2008 : 130). Comme nous avons déjà remarqué, la scène avec le miroir apparaît, évidemment avec des modifications, dans *Le Horla* de Maupassant, *Non-lieu* d'Owen et *Le lever du corps* de Pelchat. Voici un autre récit clinique de doubles construit autour des images semblables, à savoir *Dépassé par les événements* de Hugues Corriveau.

Le héros anonyme de la nouvelle de Corriveau passe des heures à regarder son reflet dans la glace et à chercher des marques de son vieillissement. RANK souligne que la crainte de perdre sa beauté, de vieillir, n'est rien d'autre que la crainte de mourir : « Un motif qui trahit un certain rapport entre la crainte de mourir et la disposition au narcissisme est le désir de rester toujours jeune » (1973 : 71). Le protagoniste croit qu'il est plus facile de percevoir les moindres manifestations de ce délabrement plutôt dans le miroir qu'en réalité : « [...] le miroir en général ne lui rend qu'une image approximative de ce qu'il croit être réellement, de ce à quoi il jurerait ressembler » (CORRIVEAU, 1997 : 36). Cette observation du monde reflété dans la glace devient pour le personnage la préoccupation la plus importante et, avec le temps, unique. Devant le miroir, le protagoniste fait des pantomimes, grimaces, gestes de toute sorte. Du coup, le héros remarque que le monde du miroir est étrange et ne correspond plus à la réalité car son reflet, son double du miroir se comporte parfois d'une autre manière que lui-même : « [...] il [le héros – K.G.] le voit, lui, qui cligne légèrement de l'œil. Ce n'est pas cet homme-ci qui a cligné de l'œil, c'est certain. Il n'y a même pas pensé, ne l'a pas voulu. C'est l'autre. C'est l'autre qui l'a décidé » (1997 : 38). Le personnage, très effrayé, accumule des expériences diverses devant la glace pour comprendre ce phénomène inquiétant. Il aboutit à ces conclusions troublantes : « [...] il arrive en retard devant son propre reflet. Les images se sont mises à vivre par elles-mêmes » (1997 : 40). En fait, son double le devance dans tout. De plus, le reflet semble vivre d'une existence autonome et faire ce qu'il veut, indépendamment de la volonté du personnage. C'est le protagoniste qui, de peur de perdre son intégrité, se croit obligé de répéter le plus vite possible les gestes de l'Autre. De cette façon, le double n'est plus une pâle copie de la réalité, mais c'est lui qui prend contrôle et gouverne la vie du héros.

Ensuite, le personnage affronte un phénomène incongru, traditionnel dans les récits de double, il perd son reflet : « Et tout à coup, en relevant les yeux [...] il ne s'y retrouve plus. C'est le vide sur le mur, [...] c'est la pièce nue aux murs immobiles et lisses qui s'y représente. L'être blond et gras a disparu » (1997 : 41). Les folkloristes, y compris Frazer, sont unanimes à constater que le reflet et l'ombre constituent, selon les croyances populaires, des équivalents de l'âme humaine et que leur perte symbolise la perte de l'âme (FRAZER, 1998 : 41–42). Le héros essaye, en se regardant plusieurs fois dans la glace, de retrouver son reflet, de « coïncider avec lui-même » (CORRIVEAU, 1997 : 42) mais ses efforts s'avèrent vains. Le personnage, à bout de souffle, remarque qu'« il ne lui faudra pas se méfier que des seuls miroirs, mais de toute surface réfléchissante susceptible de laisser apparaître [...] le monde lui-même » (1997 : 42). Affolé, il ne se voit pas dans les ambres du vase,

dans la laque du pot de fleurs, dans la théière d'argent. Il constate qu'« un autre soi-même s'est évadé derrière les illusions du monde emportant peut-être son âme, sa propre vie » (1997 : 43).

Cette perte d'âme, d'identité humaine donc, n'est pas tout à fait accomplie : la perte du reflet est accompagnée de la fuite de l'ombre, un autre motif récurrent des récits de double. Le héros sort de chez lui, il se promène dans un parc et remarque qu'il n'a plus d'ombre<sup>52</sup>. Cet accident contribue encore à renforcer le sentiment de désagrégation du personnage. S'il n'a plus de reflet, s'il n'a plus d'ombre, est-il toujours une créature humaine ? Est-il un être complet ? Existe-t-il toujours ? Gerardus VAN DER LEEUW souligne que la crainte de perdre son ombre est universelle car « l'ombre est nécessaire à la vie, si elle n'est pas la vie elle-même » (1970 : 97). En parlant des rapports entre l'âme, le reflet et l'ombre, FRAZER apprend que dans plusieurs cultures, le même terme est employé afin de désigner ces trois notions (1998 : 173). Pour retrouver sa dignité humaine et son unicité, le héros essaye de lutter contre le phénomène. Il remarque son ombre se promenant dans le parc, veut la rattraper et se lance à sa poursuite. Mais, la lutte est vaine : le héros s'approche de l'ombre, l'embrasse, l'ombre le serre aussi, de plus en plus fort, et finalement l'étrangle.

Le récit analysé unit des images un peu usées dans le traitement du thème du double (la possession du corps par un Autre, la perte du reflet et de l'ombre, l'apparition du double comme présage de la mort) à l'optique clinique qui, en augmentant l'hésitation sur la nature objective ou subjective du double, renouvelle le motif en question. La nouvelle de Corriveau est très riche en possibilités d'interprétations liées au psychisme du protagoniste et, entre autres, il faut signaler la possibilité de lire et comprendre le double en termes psychanalytiques.

D'après Otto RANK (1973), le double peut être conçu comme une partie obscure, cachée, honteuse du psychisme qui se libère, devient autonome et, ainsi, constitue une sorte d'alibi pour certaines actions de l'homme : « Les tendances et inclinations reconnues comme blâmables sont séparées du Moi et incorporées dans le double. Par ce détour, le héros peut s'adonner à ses penchants, croyant ne point encourir de responsabilité » (1973 : 70). La conception du double en tant qu'incarnation des pulsions inconscientes refoulées demeure proche de la notion clé de la psychanalyse jungienne, à savoir de l'« ombre »<sup>53</sup>. L'« ombre », un des principaux archétypes décrits par Carl Gustave JUNG (1995 ; 1998), demeure un éternel antagoniste humain à l'origine de nombreux conflits psychiques. C'est une partie de la psyché, formée de la part individuelle refoulée, qui rassemble des complexes psychiques souvent perçus comme négatifs : « L'ombre est la personnification de tout ce que le sujet refuse de reconnaître et d'admettre en lui » (LEBLANC, 2002 : 34).

<sup>52</sup> Le motif en question apparaît, entre autres, dans : *L'étonnante histoire de Peter Schlemihl* (1813) d'Adalbert von Chamisso, *Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (1814) d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'Ombre* (1872) de Hans Christian Andersen.

<sup>53</sup> Pour distinguer l'ombre (ombrage, pénombre) de l'ombre jungienne, nous mettons ce terme entre guillemets : « ombre ».

Pour le protagoniste de la nouvelle de Corriveau citée ci-dessus, c'est le père qui devient l'« ombre » – son double hostile. Le héros répète qu'il ne veut pas vieillir ni grossir si vite, si paternellement. Le double du miroir lui fait penser à un être blond, vieux et gras, comme l'était son père. Il semble que le héros veut se libérer de cette figure paternelle oppressante, pour reprendre le terme de Sigmund Freud. Le personnage qui n'accepte pas son vieillissement augmentant sa ressemblance au père, rejette inconsciemment cette partie de son être. Il commence à voir son reflet comme une entité étrangère incarnant tous les traits paternels qu'il renie. Le double devient autonome et dangereux, il réussit à gouverner la vie du protagoniste et l'opprime comme probablement faisait jadis son père. Le personnage veut donc récupérer et dominer cette partie révoltée de son Moi. Peut-être a-t-il même réussi à l'accepter et à comprendre qu'« Il n'y pas de lumière sans ombre et pas de totalité psychique sans imperfection. La vie nécessite pour son épanouissement non pas de la perfection mais de la plénitude » (JUNG, 1995 : 120) car il remarque dans la poursuite finale de son ombre qu'elle est belle, « il la contemple béatement, amoureuxment » (CORRIVEAU, 1997 : 46). Pourtant, cette acceptation vient trop tard : le personnage finit sa vie dans les étreintes, presque amoureuses, de son ombre.

Le double qui demeure proche de la conception d'« ombre » jungienne apparaît également dans deux récits de Jean-Pierre BOURS : *La vérité sur la mort d'Aaron Goldstein* et *Aujourd'hui l'abîme*.

Dans *La vérité sur la mort d'Aaron Goldstein* le héros-narrateur avoue sa haine, semble-t-il immotivée, pour Aaron Goldstein, un homme d'affaires très riche. Le héros erre sans but dans un quartier malfamé, se regarde dans l'eau et ce qu'il voit annonce le thème principal du récit :

[...] je me penche de nouveau [...] séduit par cette eau noire tendant vers moi un miroir indiscipliné, je vois mon reflet se défaire, partir en lambeaux [...]. Et le vent recompose une image, une ombre, un reflet – pièce à pièce – chacune venant s'appuyer à l'autre pour faire un visage, et je vois que ce visage n'est plus le mien.

1977 : 117

Le miroir révélant la perte de l'unicité et la multiplication de la personnalité du protagoniste devient un leitmotiv obsédant de la nouvelle. Le héros entre dans un bistrot où il observe les jeux de miroirs accrochés aux murs de la salle :

Sur les miroirs, mon visage apparaît dix fois, vingt fois [...] ; À suivre des yeux les craquelures à la surface du miroir, je découvre toute une géographie d'isthmes et d'îles. Mon visage est ravagé par les éclats du tain, des nodosités sinistres me tachent la peau. Il y a comme des défauts, des déchirures : je fais face à mon reflet balaféré.

1977 : 118

Le reflet du personnage dans la glace est tellement différent qu'il ne se reconnaît pas et pense que la glace lui fait apparaître un étranger. Quelques instants plus tard, un inconnu s'approche de sa table et entame une conversation. Il est au courant des

détails les plus intimes de la vie du héros, y compris sa haine pour Aaron Goldstein. L'inconnu parle peu de lui-même mais souligne qu'il est le contraire du personnage principal : « L'ombre peut être défini comme notre double inversé, celui ou celle que nous aurions pu être, mais que nous ne sommes pas. C'est notre face obscure, elle contient l'ensemble des traits de caractère qui n'ont pas pu se développer dans notre personnalité. Elle symbolise en quelque sorte notre frère jumeau opposé qui est caché dans les profondeurs de notre inconscient » (CORDONIER, 1999 : 8). L'étranger propose au protagoniste de l'emmener chez Goldstein. Le personnage accepte cette proposition et il est introduit par son guide dans l'appartement de l'homme d'affaires. Ce dernier manifeste son mécontentement de cette visite.

Le protagoniste observe l'image reflétée par les lunettes de Goldstein : il y voit son compagnon qui avance sur Goldstein avec le poignard dans la main, l'inconnu blesse plusieurs fois l'homme d'affaires. Le héros contemple la scène du meurtre : « [...] dans le miroir au fond, je peux voir à la fois le corps prostré de Goldstein et mon compagnon immobile » (BOURS, 1977 : 130). Le narrateur entend les pas de domestiques du défunt qui approchent. Encore une fois, le personnage regarde la glace qui lui permet de comprendre la vérité sur la mort d'Aaron Goldstein et la vérité sur sa propre nature, son étrange secret :

[...] le miroir me paraît curieusement vide. L'inconnu n'a pas bougé, je peux encore le voir de face me souriant, mais je ne le vois plus de dos, où est son reflet ? [...] Je me retourne vers la salle de bains. Goldstein gît, le poignard à côté de lui. Le miroir est toujours vide, mais à présent la pièce aussi... Je suis seul. Je suis totalement seul.

1977 : 131

Le double du héros existe-t-il en réalité, est-il responsable de la mort de Goldstein ? Ce n'est qu'une des interprétations possibles du récit, mais elle paraît moins convaincante que l'interprétation clinique. La nouvelle, dont la structure interne s'appuie sur de constants jeux de miroirs (l'eau dans laquelle se reflète l'image du héros, les miroirs dans le bar, les lunettes de Goldstein, la glace dans la maison de Goldstein) révélant la personnalité double du héros, raconte avant tout la remise en cause de l'intégrité psychique de l'être. Une part maléfique du héros cachée toujours au fond de lui, son « ombre » se libère du contrôle de la raison, domine un jour ses actes et le pousse à commettre le crime sans remords et à exprimer de cette manière sa haine pour Goldstein, refoulée depuis longtemps.

Un autre récit du même auteur, *Aujourd'hui l'abîme*, raconte également, en utilisant la dimension clinique et psychanalytique, la destruction du héros due à l'apparition de son « ombre » incorporant des pulsions jugées honteuses par le narrateur, jeune ecclésiastique élevé dans une famille très pieuse. Il rencontre un jour une prostituée, Eva, dont il tombe follement amoureux. Dès lors sa dégringolade physique, mentale et morale commence.

Parmi les présages de sa chute relatés par le héros-narrateur de façon très détaillée et lucide, il y a une vision étrange, une hallucination au caractère autosco-

pique peut-être : « La stupeur m'étrangle : cette ombre qui passe blafarde dans l'obscurité du couloir, tétanisée par la nuit, me ressemble à s'y méprendre. Je me connais assez pour me reconnaître : le nez seul est plus ferme, mais ce visage est le mien ou presque » (BOURS, 1977 : 179). Son double révèle des parallèles non seulement du point de vue physique, mais encore il semble être obsédé par Eva, tout comme le personnage. Le héros est jaloux de ce que son double goûte également les mêmes plaisirs charnels et les mêmes caresses d'Eva.

Être confronté à son « ombre » « constitue une expérience intense et effrayante qui peut marquer durablement la personnalité » (JUNG, 1998 : 120). En fait, le protagoniste connaît d'autres symptômes inquiétants : « J'ai perdu le goût et l'odorat. Je continue de maigrir. Les sons me blessent. Je vois au travers d'une brume. Je fuis le miroir, depuis qu'il m'assène l'image d'un fantôme blafard. Je sais que je disparaîs peu à peu » (BOURS, 1977 : 182). Le héros perd son ombre, il a l'impression de devenir transparent et invisible pour son entourage tandis que son double, de plus en plus envahissant, prend successivement sa place d'amant d'Eva, son identité et sa maison. Il semble que ce sont des remords du protagoniste, pur du point de vue moral avant la rencontre d'Eva, qui sont à l'origine de l'apparition de son double, être corrompu et immoral : « Comme caractéristique la plus frappante de ces formes [des récits de doubles – K.G.] apparaît un puissant sentiment de culpabilité qui pousse le héros à ne plus prendre sur lui certaines actions de son Moi, mais à en charger un autre Moi, un double [...] » (RANK, 1973 : 70). Le personnage est obligé, en tant que clerc, de conserver la vertu et de vivre dans le célibat. Pourtant, tenté par Eva, il pêche. Le héros est déchiré intérieurement entre la volonté d'être chaste venant de son âme et le désir sexuel purement charnel. Ce conflit intérieur explique le dédoublement de sa personnalité : un Moi (le double – l'« ombre ») symbolise le corps et ses exigences interdites, refoulées depuis longtemps ; un autre Moi, de plus en plus faible, s'évanouissant peu à peu, incarne l'âme et son aspiration à la pureté.

C'est toujours le miroir qui permet au protagoniste de découvrir et de suivre toutes les étapes de sa disparition progressive :

En me levant ce matin dans le dortoir des Saint-Logis, je me suis approché du miroir attaché au mur par quelque pauvre hère. J'étais nu. Le tain du miroir était-il usé, ou mon regard fatigué – ou alors, ne serais-je plus qu'un nom ? Je n'ai vu que des yeux. Le reste n'est qu'une enveloppe pâle à peine distincte – cocon transparent.

BOURS, 1977 : 184

Enfin, toutes les angoisses du personnage se réalisent. Il veut affronter son double. Il attend son sosie près de la maison d'Eva, le double en sort et, d'après les mots du personnage : « [...] il a marché sur moi et il m'a traversé » (1977 : 184). C'est l'« ombre », la partie charnelle répudiée par le personnage, qui l'emporte finalement sur son âme.

La figure du double dans les nouvelles analysées plus haut révèle deux aspects principaux : soit, plus rarement, son apparition objective provoque la mort du personnage, soit son existence n'est due qu'à la perception incertaine du monde du protagoniste, le double étant avant tout l'expression de la dissolution de l'intégrité psychique du héros. Pourtant, le traitement du thème en question dans le néofantastique dépasse de loin les deux axes thématiques évoqués ci-dessus. À côté de doubles « purs » (c'est-à-dire ceux qui s'inscrivent dans une des lignées mentionnées), il existe les doubles « mixtes », « hybrides » qui apparaissent quand ce thème rencontre un autre motif néofantastique. Ainsi, le thème du double s'ajoute à celui des automates et des créatures artificielles, les hybrides du double et de la créature monstrueuse qui dépasse son créateur, enfin vient la synthèse du thème du double et du motif de la lycanthropie. Passons maintenant à l'étude des modifications diverses du thème analysé.

Le double est toujours le sosie humain et, en fait, il importe peu que ce sosie soit un être créé par Dieu ou bien par l'homme lui-même. L'idée de forger des simulacres de l'homme n'est pas nouvelle : dans la mythologie gréco-romaine par exemple, le dieu Volcan a construit deux créatures artificielles, ressemblant de beaucoup à l'homme, pour qu'elles puissent servir la table des dieux et des déesses sur la montagne de l'Olympe. Au Moyen Âge, l'idée revit avec les automates fabriqués par Albert le Grand. Les plus grands philosophes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, dont René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibnitz et Francis Bacon, s'intéressent également à la problématique de la vie artificielle et essayent eux-mêmes de construire des automates. Le Siècle des Lumières lance une véritable mode des automates, des machines et des androïdes, entre autres, grâce à la présentation en 1735 du célèbre Canard de Vaucanson (cf. DESMARETS, 2003). Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle annexe le thème qui y trouve sa pleine expression par exemple dans les nouvelles de Ludvig Achim von Arnim (cf. *Isabelle d'Égypte*, 1812 ; *Mellück Marie Blainville*, 1812), d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (cf. *L'homme au sable*, 1817), dans le roman de Mary Shelley (cf. *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, 1818) et d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (cf. *L'Ève future*, 1886). Bien qu'aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles les simulacres humains artificiels peuplent avant tout la science-fiction, le néofantastique ne passe pas non plus le motif sous silence, le plaçant sous le signe de l'horreur.

*Une histoire d'automates* d'Alex PASQUIER en apporte une preuve convaincante et annonce des axes thématiques principaux liés aux doubles artificiels de l'homme. L'action se déroule dans la maison de M. Blackfide, constructeur de machines de toutes sortes. Le narrateur du texte M. Prince, l'ami de Blackfide, avoue aussi bien son intérêt pour les automates que la peur qu'ils lui inspirent : « Les automates m'étonnent par leurs allures fantastiques ; certains m'hallucinent et m'effrayent par leur mystère. Leurs gestes grimaçants ont bien des fois obsédé mes cauchemars » (2005 : 57). Le héros admet s'être trompé plusieurs fois et avoir pris un automate perfectionné pour un être vivant.

La confusion de l'animé et de l'inanimé, de l'humain et de l'artificiel constitue, depuis *L'homme au sable* d'Hoffmann, une source puissante d'horreur et contribue à faire naître l'hésitation purement fantastique : « [...] au début on ne sait pas si Olympia est un automate ou un être vivant et, le plus longtemps possible, Hoffmann va entretenir cette incertitude » (FONDANÈCHE, 2005 : 125). À ce propos, nous rappelons la polémique entre Sigmund Freud et Ernst Jentsch. D'après Freud, le sentiment de « l'inquiétante étrangeté » et la peur dans *L'homme au sable* sont liées aux personnages maléfiques de Coppélia, Coppélius et au motif de l'arrachement des yeux symbolisant la castration (cf. FREUD, 1976[1919]). Tandis que pour Jentsch, c'est le mystère de l'identité de la poupée mécanique Olympia qui constitue la véritable source de terreur et de *unheimliche* (cf. JENTSCH, 1906). Jentsch, avant Freud, analyse le concept de « l'inquiétante étrangeté » qu'il définit comme le doute suscité soit par un objet apparemment animé dont on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant, soit par un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer. La première situation évoquée par Jentsch a lieu dans *Une histoire d'automates* de PASQUIER (2005).

Conscient de l'angoisse de son ami devant les automates, M. Blackfide lance un défi à M. Prince : il doit passer toute la nuit avec l'un des androïdes de Blackfide dans une chambre close. Le narrateur accepte cette proposition. Tout d'abord, il s'adonne à l'observation de l'androïde avec un mélange de crainte et de fascination :

Il [l'androïde – K.G.] avait les joues rouges, bien remplies, de fortes moustaches, des yeux doués de l'éclat de la vie. Je lui touchai la main et la trouvai tiède [...] Je m'approchai de la face impassible pour en examiner l'incomparable travail. À ce moment, je poussai un faible cri de surprise. Des lèvres de la machine sortait une haleine indiscutablement humaine ! J'appliquai mon oreille à sa poitrine : j'entendis le rythme caractéristique du muscle cardiaque.

2005 : 74

Le héros constate que ce n'est pas l'androïde mais un homme, un imposteur, feignant la machine. Pour se venger de ce facétieux, il fait une expérience qui, d'après lui, doit mettre terme aux plaisanteries de mauvais goût de Blackfide : le narrateur applique le fer à souder chaud à la main du prétendu androïde, mais celui-ci ne fait aucun mouvement, aucun geste, aucun grimace. M. Prince reste dans le doute : « Avais-je réellement affaire à un automate, ou à un homme d'un courage invraisemblable ? » (2005 : 76). Cette hésitation du narrateur et du lecteur concernant l'identité de l'inconnu contribue à créer une ambiance d'épouvante dans la nouvelle.

M. Prince aborde également un autre problème inquiétant concernant les doubles artificiels de l'homme :

En découvrant une si merveilleuse imitation de la vie, il semble qu'on soit poursuivi par ce qu'a de plus angoissant le problème de la vie lui-même. Au reste

une question ne peut manquer de venir à l'esprit : ces appareils sont si parfaits, et d'autre part l'association des idées dans un cerveau humain est parfois si mécanique, qu'on se prend à se demander si la machine n'a pas créé en elle une véritable vie mentale...

2005 : 58

À l'appui de sa thèse, il donne plusieurs exemples de machines parfaites, depuis l'Antiquité jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, capables d'exercer des activités les plus diverses mieux que l'homme, leur créateur. À ce propos Jean LE GUENNEC constate : « [...] le caractère fantastique de l'automate réside non pas dans l'ingéniosité du mécanisme mais dans sa transformation impossible en être humain – ou pire, surhumain » (2003 : 39).

Le motif de la perfection presque divine des machines, automates, androïdes et robots qui ne veulent plus servir l'homme, commencent à penser de façon indépendante, qui se révoltent enfin contre leurs maîtres, créatures imparfaites, les suppriment et forment leur propre empire, est fréquent dans la littérature populaire moderne, entres autres, dans la science-fiction, le roman d'horreur et le néofantastique. Dans ce dernier genre, la créature artificielle incarne souvent un double jaloux et possessif, aux ambitions prométhéennes, qui veut rivaliser avec l'homme et qui veut montrer dans cette lutte sa supériorité sur chaque plan : sur le plan mental car le sosie artificiel ne se trompe jamais et ne connaît pas la fatigue, et sur le plan physique car le double fabriqué de l'homme est souvent d'une beauté parfaite, la vieillesse et la mort lui étant étrangères. Son image est proche de celui d'un surhomme, être idéal, dépourvu de faiblesses humaines, dont l'apparition met parfois fin à l'époque des hommes. Il est aussi la personnification mécanique des angoisses humaines ; cette figure dérangement alliant des capacités physiques et intellectuelles bien supérieures à son créateur humain est une sorte de miroir tendu à l'humanité, un miroir qui reflète parfois une vérité angoissante sur l'homme lui-même et sur les limites de la nature humaine.

Dans le récit *L'histoire d'A* de Jean-Pierre BOURS, la créature artificielle est tellement parfaite, d'une beauté si idéale que le héros ne se doute même une seconde de sa vraie identité. Le narrateur, Pierre, entre dans un ordre religieux tout à fait particulier dont les membres sont obligés de faire l'amour avec des filles, jeunes, jolies et dociles à tous leurs caprices, sauf à l'un – il est interdit de les mutiler. Quand Pierre voit pour la première fois une des filles, A, sa beauté classique et sa perfection l'émerveillent :

[...] une fille jeune et blonde, d'une si évidente perfection qu'elle en conserve quelque chose d'irréel. Quelle figure peut prétendre être si régulièrement dessinée que les courbes du front et des joues se continuent, comme ici, en un lié rigoureux ? Le menton, les lèvres, les yeux bruns [...] : rien qui ne soit le produit d'un jeu merveilleux de proportions.

1977 : 51

Il adore passer son temps en compagnie de la fille et, bientôt, en tombe amoureux, bien que ce sentiment soit interdit par les règles de l'ordre. Plusieurs fois, en contemplant la beauté d'A, il se pose la question, purement rhétorique, de son identité :

Je suis épris de ses cheveux blonds qui viennent expirer sur le cou en un tendre duvet, de ses lèvres roses que mes désirs mordent, et qui conservent une pureté de lignes de lèvres de jeune fille. J'observe que lorsqu'elle sourit, un minuscule filet de rides légères dessine des ombres des deux côtés du nez. Enfin, son invincible docilité m'obnubile. Qui est-elle ?

1977 : 53

Ce comportement docile d'A envers tous les membres de l'ordre éveille en Pierre non seulement une jalousie, mais aussi un soupçon, un obscur pressentiment concernant son identité. Pour le vérifier, il fait ce qui est illicite par l'ordre : il mutile le corps parfait d'A. Ce qu'il découvre lui révèle la vérité sur les filles habitant l'abbaye :

[...] je découvre un ensemble infiniment complexe de circuits intégrés, d'électrodes et de fils de section étroite disposés en tous sens et connectés en divers endroits, de conduits où sont immobilisées des billes de tungstène ; un merveilleux jouet composé d'éléments couplés, de tubes diodiques et de piles sur thyristors. J'inspecte plus profondément, pour découvrir ce qui sert de cœur est un boîtier d'ébonite, où se lit l'inscription qui suit : GLX- 2500093002-GN.

1977 : 61

Cette femme dotée d'un corps tellement beau et d'un caractère tellement doux ne s'avère être qu'un androïde raffiné dont la seule fonction consiste à donner des plaisirs sensuels aux moines de l'ordre. Tout son comportement, toutes ses réactions, même durant l'acte sexuel, étaient probablement programmés d'avance. La femme idéale du protagoniste n'est donc qu'une belle poupée animée.

Certes, le motif de la créature artificielle comme objet d'amour du protagoniste humain n'est pas nouveau : l'homme noue des rapports ambivalents avec une femme artificielle subissant son attrait funeste déjà dans le fantastique classique du XIX<sup>e</sup> siècle. Citons, à titre d'exemple, *Melliück Marie Blainville* (1812) de Ludwig Achim von Arnim, *L'homme au sable* (1817) d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Mademoiselle de la Choupillère* (1832) de Jacques Boucher (dit Boucher de Perthes), *Le magicien* (1837) d'Alphonse Esquiros, *L'Ève future* (1886) d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam. *L'histoire d'A* diffère de ces textes canoniques surtout par de nombreuses descriptions mi-pornographiques d'actes sexuels entre les moines et les femmes-androïdes<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Cet aspect érotique du récit n'est pas étonnant si l'on prend en considération son titre qui renvoie à un roman scandaleux, non répertorié dans le domaine du fantastique, à savoir *L'histoire d'O* (1945) de Pauline Réage.

Pourtant, parfois, la créature artificielle n'est pas une œuvre réussie : à partir de *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) de Mary Shelley, cette entreprise de créer un homme artificiel peut s'avérer manquée et l'image du double humain, bien éloignée de la perfection, peut se caractériser par une laideur et une méchanceté extrêmes. Animée de mauvaises intentions, parfois malheureuse, la créature peut se révolter contre celui qui est responsable de son existence misérable.

Le motif de la révolte de la créature contre son créateur n'est pas nouveau, il est abordé dans des mythologies et croyances religieuses diverses. Selon les mythes des anciens Égyptiens, le dieu Seth a reçu la terre stérile de son père Geb – un des quatre éléments, tandis que son frère Osiris bénéficiait des sols fertiles. Jaloux, Seth se révolte contre la volonté de son père et tue Osiris pour régner à sa place. Dans la mythologie grecque, afin d'éviter la mort, Zeus et ses frères s'insurgent contre Saturne, leur père, ils le tuent et divisent son royaume entre eux. Le Prométhée grec devient un symbole de révolte contre le pouvoir des dieux en créant l'homme d'argile et en déroband le feu de l'Olympe. L'ancienne tradition hébraïque, remontant au III<sup>e</sup> siècle après J.C., évoque la désobéissance de l'effigie d'argile contre de pieux rabbins qui l'ont modelée et animée grâce au pouvoir des lettres de l'alphabet hébraïque, du tétragramme et du nom de Yahvé (MOREL, 2003). Enfin, d'après la religion chrétienne, les anges déchus guidés par Lucifer se soulèvent contre Dieu.

La révolte et la vengeance de créatures artificielles contre leur créateur humain est le sujet de la nouvelle *Le peuple nu* de Jean-Pierre BOURS. Le narrateur, Jean, est un jeune savant obsédé par les mystères du corps humain. Il doit cette passion à son oncle Cyprien, un spécialiste éminent en anatomie, chirurgie et pathologie du corps. L'oncle Cyprien invite son neveu dans son manoir isolé du monde extérieur où il fait des expériences bizarres en cachette. Après être arrivé, Jean visite le laboratoire de son oncle, semblable à celui du Dr Frankenstein et il aide Cyprien à faire la dissection d'un cadavre. Partout dans le laboratoire, le narrateur voit des parties séparées de corps humain. Le héros est convaincu que son oncle s'est retiré dans ce lieu isolé car il travaille sur un projet mystérieux. Le jour suivant, Cyprien organise un bal en l'honneur de son neveu. Tous les hôtes sont masqués et portent des gants. À minuit, les invités ôtent leurs masques et gants, et ce que voit Jean le rend fou de peur : tous les participants au bal ressemblent à la progéniture monstrueuse du Dr Frankenstein. Ce sont des créatures fabriquées par Cyprien de parties de corps de cadavres. Tout comme le monstre de Frankenstein, les êtres de Cyprien se révoltent contre leur créateur et lui infligent une mort cruelle. Ils ne pardonnent pas non plus aux membres de sa famille : Jean aussi trouve la mort des mains de ces doubles maléfiques de l'homme.

Dans cette nouvelle, le thème du double s'apparente au thème des morts-vivants : les créatures vivent d'une vie artificielle, mais elles ne sont pas des machines. Elles doivent leur vie à l'activité du savant fou, qui rivalisant avec Dieu, les crée des débris de cadavres : elles demeurent donc à la lisière de la vie et de la mort. Leurs corps fabriqués de cette façon sont laids et repoussants. Par exemple, quand l'une

des créatures ôte son gant, sa main est « fouillée par des artères bleues, aux muscles mis à nu, à la chair rouge et comme sanglante encore. Une main sans peau » (1977 : 78). Les doubles monstrueux sont conscients de ressembler plus à des caricatures odieuses qu'à des hommes. C'est pourquoi, au lieu de gratitude, ils éprouvent de la haine envers leur créateur et se vengent de lui.

Il faut également souligner que ces deux cas de doubles « hybrides » analysés ci-dessus, c'est-à-dire l'androïde et le mort-vivant, extériorisent le phénomène (néo) fantastique qui, dans les récits (néo)fantastiques plus canoniques, demeure toujours intériorisé. Par conséquent, la fonction du double change : ne s'inscrivant plus dans l'optique clinique, elle ne consiste plus à mettre en cause l'intégrité psychique de l'homme, mais plutôt à poser la question concernant les limites de l'humanité et le pouvoir démiurgique.

En parlant des doubles hybrides, il faut aussi mentionner le cas de la lycanthropie car elle est également la marque d'une nature double. Le terme en question désigne la métamorphose de l'homme en animal : le plus souvent en loup, parfois en ours, en chat, en panthère, en serpent, mais aussi en insecte (par exemple l'araignée). Dans le (néo)fantastique, la lycanthropie est liée à deux thèmes récurrents, à savoir ceux de la métamorphose et de l'animalité.

L'idée de la métamorphose est ancienne : de l'Antiquité jusqu'à présent, la littérature est parcourue par ce filon de la métamorphose, qui est profondément enraciné dans la psyché humaine, à toutes les époques et dans tous les espaces culturels. Le motif en question prend racine dans la religion et les mythes qui constituent des tentatives d'explication du monde et des phénomènes naturels, à travers l'enchaînement de nombreuses métamorphoses.

La mythologie gréco-romaine par exemple abonde en métamorphoses diverses<sup>55</sup>. Les êtres métamorphosés peuvent emprunter toutes les formes possibles : animales, végétales, minérales et humaines. La métamorphose est souvent liée, dans la mythologie gréco-romaine, à la passion amoureuse. Parfois, elle sert aux dieux comme instrument de séduction, comme dans le mythe de Léda séduite par Jupiter sous forme de cygne. Il arrive qu'un être change d'aspect afin de fuir à un amour qui n'est pas partagé : la nymphe Daphnée se transforme en laurier pour échapper au désir d'Apollon. La métamorphose peut également servir de moyen de punition des mortels par les dieux, ce qui est visible dans l'histoire d'Actéon. Il a vu la déesse Diane se baignant

---

<sup>55</sup> Parmi la multitude des personnages mythiques gréco-romains qui subissent des métamorphoses il y a, entre autres : Acanthe, Acanthis, Acis, Actéon, Adonis, Agrios et Orios, Alcyone et Céyx, Alcyonides, Antigone, Arachné, Aristée, Ascalaphe, Aura, Battos, Cadmos, Calamos, Callisto, Cénéé, Céphale et Procris, Cercopes, Charybde, Chélone, Coronis, Cycnos, Cyparisse, Daphné, Dédalion, Dirce, Dryope, Echo, Edon, Empousa, Esaque, Galanthis, Harmonie, Héliades, Hémos et Rhodope, Hermaphrodite, Hippomène, Hyacinthe, Io, Iphis et Ianthé, Itys, Iynx, Lamia, Lichas, Lotis, Marsyas, Memnon, Mestra, Métis, Midas, Myrrha, Narcisse, Niobe, Nisos, Ocyrnoé, Pandarée, Phaon, Philémon et Baucis, Philomèle et Procné, Philyra, Phyllis, Propétides, Pygmalion et Galatée, Pyrame et Thisbée, Scylla, Syrinx, Talos, Térée, Tithon, Zeus (cf. BONNEFOY, 1999).

nue ; pour le châtier, elle le transforme en cerf qui est plus tard dévoré par ses propres chiens de chasse. Enfin, la métamorphose peut constituer une sorte de jeu de miroir ou de double. Le mythe d'Ixion trompé par Junone en témoigne : Ixion désire Junone qui se moque de lui en se métamorphosant en une nuée fabriquée à son image. Ixion s'unit à la nuée et engendre Centaure. Dans la mythologie gréco-romaine, la métamorphose est, avant tout, l'expression de la puissance divine. Il existe même une divinité de la métamorphose – Protée – dieu en mutation permanente.

Au Moyen Âge, les récits de métamorphoses prennent, selon Ana PAIRET (2002 : 67), deux formes, à savoir celle du conte moral qui présente la métamorphose comme une illusion, un fruit de pratiques diaboliques, et la forme du conte féerique où la métamorphose est due à la magie. C'est dans ce deuxième type que s'inscrivent les enchantements de Merlin, la métamorphose de Muldumarec, le héros d'*Yonec*, en oiseau ou bien *Lai du Bisclavaret* parlant de la lycanthropie.

La Renaissance aborde le motif de la métamorphose amoureuse dans la poésie, entre autres, de Pierre Ronsard et Pontus de Tyard. Parallèlement, la métamorphose est l'objet d'études dans les traités (pseudo)scientifiques analysant les cas de la sorcellerie. La lycanthropie est à l'origine de la polémique<sup>56</sup> entre Johan Wier, l'auteur de *De prestigiis* (1563) ainsi que *De Lamiis* (1577), et Jean Bodin, l'auteur de *De Magorum Demonomania, seu detestando Lamiarum ac Magorum cum Satana commercio* (1580). Bodin prétend que la transformation de l'homme en un animal est une capacité propre aux sorciers et sorcières. Il évoque également les noms de prétendus lycanthropes : le sorcier allemand Stafo et ses confrères Hoppone et Staldino, Gilles Garnier de Lyon. Tous étaient, selon Bodin, capables de se métamorphoser en loups grâce à la magie noire. Bodin critique vivement Wier qu'il appelle le « défenseur des sorciers ». Wier explique la lycanthropie par une maladie mentale et il est contre les tortures et les exécutions des sorciers qui ne sont, d'après lui, que les victimes d'hallucinations provoquées par la folie. Bodin accuse Wier d'hérésie et d'incompétence professionnelle. Par crainte des persécutions, Wier publie une version censurée de son traité.

Le thème de la métamorphose à l'époque classique se développe surtout dans la poésie précieuse : la métamorphose devient un genre précieux psychologique et raconte la transformation d'une dame en un être ou un objet qui correspond le mieux à ses qualités. Ainsi, Voiture écrit *Métamorphose de Julie en diamant* destinée à Julie d'Angennes, une des filles de la marquise Catherine de Rambouillet.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le motif de la métamorphose apparaît au centre de la première nouvelle considérée comme fantastique, à savoir *Le diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte où le diable prend successivement d'aspect d'un chameau, d'un page élégant et d'une séduisante femme, Biondetta. Cazotte cite d'ailleurs à la fin du texte ses sources d'inspiration parmi lesquelles il y a Bodin et sa *Démonomanie*.

---

<sup>56</sup> Ernesto PETOIA en parle plus dans *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od Antyku do współczesności* (2004 : 283–285).

Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle aborde le thème de la métamorphose en l'unissant à d'autres motifs fantastiques : après son décès, l'homme se métamorphose en fantôme qui tourmente les vivants ; l'être humain se transforme en vampire ou en monstre ; suite à un mauvais sort, l'homme se change en un objet ; l'inanimé devient animé.

La lycanthropie déjà évoquée, qui est une forme particulière de la métamorphose, se développe dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles<sup>57</sup>, avec un accent fort sur l'animalité latente de l'homme. Ainsi, l'opposition traditionnelle entre l'homme et l'animal est remise en cause.

L'antinomie homme / animal a un fondement théologique et remonte à la Genèse. D'après la religion catholique, le quatrième jour Dieu a créé les animaux aquatiques et les oiseaux ; le cinquième les animaux terrestres ; le sixième l'homme forgé à l'image divine, être supérieur aux animaux. La philosophie stoïque renforce la différence entre l'homme doué de raison et l'animal guidé seulement par l'instinct. René Descartes, quant à lui, parle dans le *Discours de la méthode* (1637) de la suprématie de l'être humain ayant l'âme immortelle gouvernée par la volonté, l'animal conçu comme une machine en étant dépourvu. La philosophie d'Emmanuel Kant défend aussi l'idée de la séparation de l'homme dirigé par la moralité et de l'animal qui en est incapable (cf. *La critique de la raison pratique*, 1788).

Dans *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* (1871), Charles Darwin rejette cette optique anthropocentrique dominante. Il rattache l'homme à l'animal dans une démonstration scientifique basée sur les similitudes anatomiques entre les deux espèces. Pourtant, à l'époque fin de siècle, la théorie de Darwin provoque l'angoisse devant l'animalité intérieure de l'homme, dissimulée, l'animalité qui représente ce que l'homme veut refouler, ce dont l'homme a honte, ce que la civilisation, la culture, la religion rejettent.

L'idée en question est également développée dans *Malaise dans la culture* (1929) de Sigmund Freud. Selon FREUD, l'homme, « une chétive créature proche de l'animal » (1989 : 24), veut refouler son animalité et ses pulsions, sous l'influence de la culture et de la civilisation. La culture est édiflée sur du renoncement pulsionnel car la vie en société impose une restriction de la liberté individuelle : « [...] le terme civilisation désigne la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux » (1989 : 23). Ce processus de civilisation de l'homme, autrement dit de sa « désanimalisation », demeure pourtant inachevé et produit un nombre considérable de névroses et de dysfonctionnements psychiques. En effet, l'homme est, pour Freud, une créature ambiguë, double : il reste un animal mais avec des culpabilités et des névroses produites par le refoulement.

<sup>57</sup> Cf. *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée, *L'araignée* (1908) de Hans Ewers.

La dualité et l'animalité de la nature humaine, qui se manifestent à travers la lycanthropie, constituent un sujet central du récit néofantastique *La grosse bête* de Gaston COMPÈRE.

Le narrateur de la nouvelle sauve la vie d'un musicien, Dietrich Schluss, qui devient son ami. Dietrich est un personnage étrange et complexe : d'un côté, c'est un artiste très doué, délicat et sensible, de l'autre, son comportement semble à son ami parfois bizarre. Par exemple, il plaisante avec une serveuse dans un café de cette façon : « [...] je te mangerais crue mon enfant » (1980 : 19) et il rit en montrant sa denture aux canines longues et robustes dont sont habituellement dotés les animaux carnivores. Pourtant, le narrateur a l'impression qu'il ne s'agit pas d'une plaisanterie et que Dietrich, déchiré entre deux aspects contradictoires de sa personnalité, adore vraiment la viande crue de jeunes filles.

Rappelons qu'une telle dualité, physique et psychique, caractérise aussi le comte de Szémioth, le protagoniste de *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée, qui passe pour un récit classique de lycanthropie. La physionomie du comte est particulière : il est très grand et fort, son front est pourtant trop étroit, ses yeux trop rapprochés, comme chez un animal, et son regard a quelque chose d'étrange. Le comte est un érudit qui aime la lecture, qui parle plusieurs langues, qui possède des connaissances très vastes dans les domaines les plus diversifiées comme la littérature, l'histoire, la métaphysique, la physiologie. Mais, cet homme cultivé grimpe aux arbres, tel un ours, il rôde la nuit et il s'enferme quelquefois pendant plusieurs jours.

Le protagoniste de *Compère*, Dietrich Schluss, divague souvent sur ce qu'il appelle lui-même « la grosse bête » : « La grosse bête vient de partout, [...] elle court le monde, la grosse bête. Multiforme, inepte, adorante » (1980 : 21). Quand il mange, il laisse toujours quelques morceaux de viande pour la grosse bête : « Je ne mangerais que les meilleurs morceaux. Le restant serait pour la grosse bête » (1980 : 19). Tout d'abord, le narrateur ne prend pas au sérieux les propos de Schluss, mais, après un certain temps, la grosse bête hante ses rêves. Ces cauchemars provoquent chez le narrateur des pertes de conscience et des hallucinations de toutes sortes, suite de quoi il manque de périr dans un accident, et cette fois-ci c'est Schluss qui le sauve.

Un jour, Schluss tombe malade ; il demande au protagoniste d'être à ses côtés et de fermer toutes les fenêtres et les portes pour que la bête ne puisse pas entrer. Le comte de Szémioth déjà évoqué a également des problèmes de santé. Souffrant souvent de la migraine, Szémioth demeure seul, barricadé dans sa chambre.

Dietrich malade délire en répétant le nom de l'archevêque Wolf Dietrich ainsi que le nombre de 1612, date de la mort de l'archevêque. D'autres indications textuelles qui renvoient au mot allemand *wolf* (« loup » en français) sont multiples : Schluss adore la musique de Hugo Wolf, il va très souvent au café « Weisses Wolf », enfin il entend un concert de piano de Dietrich Wolf. Dietrich semble donc un lycanthrope, c'est-à-dire un homme capable de se transformer en loup. Le héros ne maîtrise pas ses métamorphoses, il en paraît effrayé car ce changement de l'homme – être civilisé en un animal sauvage peut être conçu comme une marque de régres-

sion et de dégradation. La lycanthropie se manifeste chez lui comme une maladie du corps, comme une lutte intérieure entre deux éléments constitutifs de sa nature à l'issue de laquelle le côté animal semble l'emporter, ce qui est aussi caractéristique du dénouement des récits canoniques de la lycanthropie.

Le narrateur, fatigué par sa veillée nocturne auprès de son ami malade, s'endort. Il songe à la grosse bête affamée qui rôde aux alentours de la maison, il croit entendre les hurlements de Schluss. Quand il se réveille, la chambre est inoccupée, toute la maison est vide et la police ne retrouve jamais aucune trace de Schluss. Probablement métamorphosé en loup, Dietrich disparaît mystérieusement. Le lecteur n'est pas certain qu'il réussisse à retrouver sa forme humaine. La fin de la nouvelle de Compère ressemble de beaucoup à *Lokis* qui se termine également par la victoire de la nature animale sur l'humaine et la disparition de Szémioth.

La lycanthropie est une forme de nature double. La problématique abordée dans les récits de doubles et la nouvelle analysée de Compère est semblable. En voici quelques analogies : la rivalité de deux parties contradictoires d'une même personnalité, le déchirement intérieur d'une personne dont le corps est soumis à cette lutte, la désagrégation de l'intégrité psychique du sujet, enfin le manque de contrôle de son corps, de son psychisme et de son comportement. Comme dans les récits de doubles « purs », la menace est d'autant plus effrayante qu'elle est intérieure.

\* \* \*

La fonction du double est d'une importance beaucoup plus considérable que les typologies du motif proposées par la critique littéraire. Annoncer la mort est son rôle le plus ancien qui subsiste aussi dans le néofantastique. Pourtant, la fonction du double se réduit rarement à la seule menace de mort.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le double revêt un aspect clinique : le phénomène du dédoublement devient intériorisé et est raconté en termes psychiatriques et psychanalytiques (la manifestation de l'« ombre »). Par conséquent, la fonction capitale du double consiste à révéler la désagrégation de la personnalité du héros. L'apparition du double annonce donc avant tout la dissolution de l'identité du personnage, la néantisation de son intégrité psychique, et finalement la mort.

C'est le miroir qui aide le héros dans cette découverte successive de sa propre dissociation visible à travers des séquences récurrentes, comme la perte du reflet, la perte de l'ombre, la dépossession de son propre corps en faveur de l'autre.

Le double – l'« ombre », rival hostile, incarne parfois des pulsions refoulées sous l'influence de la société, de la religion, des parents. Il représente cette partie obscure de la personnalité de l'homme dont il a peur, dont il a honte, qu'il renie.

La structure interne des récits de doubles, s'appuyant sur un jeu constant de miroirs, coïncide mieux avec leur thématique.

Le thème du double, tout universel qu'il soit, rencontre parfois d'autres motifs néofantastiques. Il est possible donc d'énumérer des doubles « hybrides » s'unissant aux thèmes des machines, des morts-vivants et des lycanthropes. Par conséquent, la

fonction du motif, surtout dans les deux premiers cas où le phénomène est extériorisé, change, en englobant des problèmes nouveaux, tels que les limites de la nature humaine et l'aspect prométhéen de la création.

## 2.6. Les objets anxigènes

En parlant des motifs néofantastiques, il est impossible de passer sous silence le rôle d'objets<sup>58</sup> dans la création des axes thématiques récurrents. Les thèmes tels que l'animation des objets, la relation fétichiste avec un objet, la vengeance exercée grâce à un objet, sont bien connus dans le fantastique traditionnel et dans le néofantastique.

Les objets apparaissent déjà dans le merveilleux, celui des fables, contes et légendes. Pourtant, leur fonction se réduit souvent à un accessoire magique qui aide le protagoniste dans sa quête, à un adjuvant du personnage, pour reprendre la terminologie actantielle d'Algirdas Greimas.

Dans le néofantastique, la situation est tout à fait différente. Tout d'abord, le statut des objets est plus important car ils sont équivalents au phénomène. Ce dernier peut révéler sa présence à travers des objets, en apparence insignifiants. C'est pourquoi, il semble légitime de parler d'**objet-phénomène** qui participe activement au déroulement de l'intrigue<sup>59</sup>. Ensuite, il faut souligner que dans le néofantastique, les objets sont toujours maléfiques envers le personnage, qu'ils sont ses opposants.

L'univers néofantastique est peuplé de trois types d'objets, à savoir des objets tout à fait ordinaires, banals, connus dans la vie quotidienne ainsi que par des objets dès le début étranges, insolites, et, finalement, par des objets d'art qui peuvent également revêtir un aspect soit plus familier, soit plus insolite<sup>60</sup>. Pourtant, tous ces groupes d'objets exercent une influence néfaste sur la vie humaine ce que montrent les analyses qui suivent.

Souvent le personnage ne prête aucune attention aux objets familiers d'usage quotidien qui l'entourent et lui servent depuis longtemps. Mais, tout d'un coup,

---

<sup>58</sup> Pour éviter des répétitions, dans ce paragraphe, nous omettons volontairement, le miroir, objet (néo)fantastique par excellence, dont nous avons analysé les caractéristiques et le rôle considérable pour le thème du double dans le paragraphe consacré au motif du double.

<sup>59</sup> En faisant allusion au terme de Joël MALRIEU (1992 : 81) : personnage-phénomène.

<sup>60</sup> Notons au passage une absence remarquable, dans les textes de langue française, des objets les plus modernes, caractéristiques de la civilisation développée du point de vue technique, tels ordinateurs, téléphones, télévision, voitures. Si ces objets apparaissent, ils sont réduits aux simples accessoires, sans un rôle important dans l'intrigue tandis que leur fonction dans le néofantastique de langue anglaise est considérable (cf. *Semence du démon* de Dean F. Koontz ; *Christine* de Stephen King ; *Apocalypse Dracula* de Kim Newman etc.).

leur présence peut devenir lourde, obsédante. Ces choses banales acquièrent, pour des raisons obscures, un aspect inquiétant et insolite. Leur « inquiétante familiarité », d'après le terme de Magdalena WANDZIOCH (2001 : 169), se transmue en « une inquiétante étrangeté » freudienne. Ils se changent d'instruments quotidiens en instruments de perte. Tel est le cas de la vieille montre en or, l'objet qui apparaît au centre de la nouvelle *La montre* de Jacques Sternberg. Le personnage est désolé de remarquer que sa montre s'est arrêtée. Il essaye lui-même de la réparer. Après avoir ouvert le boîtier, il constate ne pas y comprendre grand-chose. Il enlève les aiguilles de la montre et, au moment où le cadran affiche seulement les chiffres sur fond livide, l'homme tombe mort sur place. L'aventure est étrange, d'autant plus qu'elle est complètement inexplicable. La montre sert à mesurer le temps. Mesure-t-elle aussi le temps personnel de son propriétaire ? Est-ce bien la montre qui est responsable de la mort du personnage ? Son arrêt préfigure-t-il la perte du héros ? Ou n'est-ce qu'un concours de circonstances, un malencontreux hasard ? Sans répondre aux questions, le récit met en valeur le thème du pouvoir maléfique des objets : dans l'univers néofantastique, même les choses qui paraissent inoffensives peuvent être porteuses d'angoisse et de mort.

Il existe tout de même des objets néfastes dès leur origine, créés pour nuire à l'homme. Fréquemment, ils appartiennent au domaine de l'art, comme par exemple livres. Comme le remarque Louis VAX : « Peu d'objets de l'arsenal fantastique sont aussi prestigieux que le livre » (1965 : 219) et, plus loin, le même critique ajoute : « [...] le livre maudit horrifie délicieusement par son seul prestige [...] la plus frôle allusion au livre maudit est lourde de la toute-puissance ténébreuse du livre » (1965 : 219). Les connotations liées au livre sont tout d'abord d'ordre religieux : toutes les grandes religions reposent sur un texte sacré ; de plus, les prêtres les premiers savaient lire et écrire.

Pourtant, il faut également mentionner l'existence des textes liés aux cultes sataniques, des grimoires maudits, pleins d'incantations et de formules magiques dont les auteurs se recrutent parmi les personnages connaissant la magie noire, sorciers, mages, alchimistes, mais aussi parmi les charlatans et les fous. Le mot « grimoire » est une déformation péjorative de « grammaire ». Les grimoires sont des livres de sorcellerie, appelés aussi « alphabets du diable », ou des livres porteurs de secrets maléfiques. Claude LECOUTEUX caractérise le grimoire ainsi : c'est un « livre de magie qui se présente comme un mélange de recettes diverses [...] pour conjurer ou invoquer les démons, obtenir tel avantage, fabriquer des talismans et des amulettes, lever ou jeter les sorts etc. » (2002 : 9). LECOUTEUX souligne aussi que le grimoire est un « écrit anathémisé par l'Église » (2002 : 9). Parmi les grimoires anciens les plus célèbres, il faut noter : *Le véritable Dragon noir : les forces infernales soumises à l'homme* (texte anonyme du XV<sup>e</sup> siècle) et *Le Grand grimoire du Dragon rouge : l'art de commander les esprits célestes, aériens, infernaux, avec le vrai secret* (texte anonyme de 1521), *Le livre de la clavicule de Salomon Roy des Hébreux* (texte anonyme du XVII<sup>e</sup> siècle), *Le Grand Albert. Admirables secrets d'Albert le Grand*,

contenant plusieurs traités sur la conception des femmes et les vertus des herbes, de pierres précieuses et des animaux (du XIII<sup>e</sup> siècle) et *Secrets merveilleux de la magie naturelle et cabalistique du Petit Albert*, traduits exactement sur l'original latin qui a pour titre : *Alberti Parvi Lucii Libellus de mirabilibus naturae arcanis* (1706), des fragments des deux derniers grimoires sont attribués à Albert le Grand. *La Bible Noire* d'Anthony Sandor La Vey, destinée aux adeptes du satanisme, demeure un des grimoires modernes les plus connus. À côté des livres interdits qui existent réellement, il y a également des titres maléfiques inventés : des mystifications littéraires<sup>61</sup> très célèbres.

D'après Jacques FINNÉ, « le cas le plus fascinant de mystifications littéraires contemporaines est celui de *Necronomicon* de Lovecraft » (2010 : 403). À en croire Howard Phillips Lovecraft, cet effrayant et dégoûtant manuscrit est écrit avec du sang sur de la peau humaine. Son caractère maléfique est annoncé par le titre : *nécro*, du grec « le cadavre » renvoie à la mort. L'écrivain américain crée toute une mythologie du *Necronomicon*, en se servant aussi bien des mythes divers et de nombreuses religions que de sa propre imagination<sup>62</sup>. Le livre présente donc les dieux mystérieux et épouvantables nommés les Grands Anciens, leur histoire et diverses pratiques religieuses, souvent très odieuses, en leur honneur. Maurice LÉVY en parle en ses termes :

Il s'agit là d'une véritable bible, écrite par le poète arabe dément Abdul Alhazred qui vécut au Yémen vers l'an 700 de notre ère. [...] Alhazred aurait rapporté des ruines de Babylone et des souterrains de Memphis [...] des secrets hideux concernant les Grands Anciens, Yog-Sothoth et Cthulhu. La tradition veut qu'il ait consigné ces secrets dans un manuscrit [...] avant d'être dévoré par un monstre invisible.

1972 : 129

---

<sup>61</sup> Rappelons que la mystification littéraire « fait passer l'œuvre d'un auteur pour celle d'un autre, tantôt plus prestigieux, ou susceptible de l'être, tantôt inconnu et, pour cela même, apte à piquer la curiosité des lecteurs » (GROJNOWSKI, 2002 : 387). Parmi les mystifications littéraires les plus connues, il faut évoquer le cas des *Lettres portugaises traduites en français* (1669) de Guilleragues qui passèrent longtemps pour un document ; *La religieuse* (1760) de D. Diderot, le roman considéré, au début, comme un mémoire authentique rédigé par une religieuse ; les poèmes d'Ossian (1760, écrits par James Macpherson qui invente le personnage du barde Ossian) ; *le Théâtre de Clara Gazul* (1825) que P. Mérimée présente comme une traduction des ouvrages d'une jeune Espagnole ; *J'irai cracher sur vos tombes* (1956) le roman noir attribué à Vernon Sullivan, mais dont le véritable auteur est Boris Vian ; les ouvrages d'Émile Ajar (Romain Gary).

<sup>62</sup> *Necronomicon* suscite toujours un grand intérêt des critiques. Par exemple Roger Bozzetto se demande pourquoi Lovecraft a inventé ce livre maudit : « Sans doute pourra-t-on y percevoir des raisons personnelles en liaison avec ses rapports familiaux. Cependant cela ne demeure pas satisfaisant. L'impression demeure que pour lui [...] le recours à des dieux "inqualifiables" [...] est une façon de se confronter à une réalité à la fois inéluctable, inévitable mais si angoissante qu'elle ne peut qu'être pistée plus que figurée, et de façon impartageable par le langage commun » (BOZZETTO, 2005 : 117).

Le livre suscite pendant des siècles plusieurs catastrophes. Considéré comme maudit, il est mis à l'index et brûlé par ordre du patriarche Michel en 1050. Pourtant, on retrouve un exemplaire de *Necronomicon* deux siècles plus tard en Allemagne où il est imprimé au XV<sup>e</sup> siècle, ce qui contribue à sa plus vaste diffusion. Bien que le livre étrange soit plusieurs fois détruit, entre autres, par L'Inquisition, quelques exemplaires sont toujours accessibles, prétend Lovecraft, dans les grandes bibliothèques nationales, comme celle de l'Université de Miskatonic. Le pouvoir de l'imagination de Lovecraft est si grand que plusieurs lecteurs ont cru en l'existence réelle du livre : « [...] nombreux furent les lecteurs [...] qui écrivirent au British Museum pour en demander la référence » (LÉVY, 1972 : 130).

Le *Necronomicon* inspire également d'autres écrivains : à cette « source de mystifications » (FINNÉ, 2010 : 453), se sont « voluptueusement abreuvés une vingtaine d'assoiffées – sans parler des touristes de passage » (FINNÉ, 2010 : 450). Les disciples de Lovecraft, à savoir Algernon Blackwood, Robert Bloch, August Derleth, Robert E. Howard, Arthur Machen, Clark Ashton Smith, empruntent la mythologie du *Necronomicon* et contribuent largement, dans leurs propres ouvrages, à la développer. Qui plus est, les auteurs mentionnés plus haut inventent eux-mêmes d'autres textes s'inscrivant dans la même lignée des livres maléfiques et des mystifications littéraires, comme le *Necronomicon*, et abordant des mythes semblables aux mythes lovecraftiens. Citons, comme exemple, *Unassprechlichen Kulten* inventé par Robert E. Howard, *Le livre d'Eibon* créé par Clark Ashton Smith ou bien *De Vermis Mysteris* de Robert Bloch.

L'usage de ces livres épouvantables est très dangereux, surtout si le lecteur est un non-initié. Par exemple le héros du récit *Comme une odeur de loup* de Claude Seignolle lit à haute voix, sans la comprendre, une incantation provenant d'un vieux livre et se métamorphose en loup-garou.

Les conséquences de la lecture d'un livre interdit sont également néfastes pour les personnages de la nouvelle *Le diable à quatre* de Michel PAGEL. Quatre protagonistes, chacun pour une raison différente, appellent un démon, en profitant du livre étrange *Pacta Dæmoniorum*. À minuit, dans un bois, ils organisent une messe noire d'après la description du grimoire satanique. Tout d'abord, ils dessinent un pentacle sur le sol, avec une baguette de cyprès. Ensuite, réunis au milieu du pentacle, les héros entendent une sorte d'oraison en latin prononcée par Robert, propriétaire du livre et adepte de la magie noire. Après l'oraison, les participants à la messe s'adonnent à une orgie sexuelle. Le point culminant a lieu quand ils font un sacrifice humain avec l'un de leurs collègues, Guy, contre son gré. Grâce à ces pratiques magiques, ils réussissent à appeler Lucifuge, le premier ministre de Lucifer. Mais effrayés par l'apparition du démon, les héros s'enfuient. Le diable promet au cadavre de Guy la vengeance sur ses assassins : dans sept ans, Guy, mort-vivant, aura quarante-huit heures pour éliminer les corps et les âmes de ses anciens amis. Lucifuge tient la parole, Guy réussit à tuer cruellement trois de ses persécuteurs.

Le dernier survivant, Julien, essaye de se défendre en faisant encore une fois un mauvais usage du grimoire maudit *Pacta Dæmoniorum*. Pour vaincre Lucifuge, il veut appeler Lucifer, le plus puissant de tous les démons. Le héros est conscient de risquer, par ses pratiques occultes, une vraie Apocalypse : l'enfer peut se déchaîner sur l'humanité toute entière. Julien répète les mêmes rites sataniques qu'avant : le pentacle, l'oraison en latin. Mais, l'apparition du prince des ténèbres exige deux sacrifices humains au lieu d'un. C'est pourquoi, Julien immole tout d'abord son acolyte, expert en occultisme, François :

À l'intérieur, le corps brisé de François-Martin Delafroive était maintenant en position debout par une technique s'apparentant à l'épinglage des papillons : à demi ouvert, inondé d'un sang encore liquide, le *Pacta Dæmoniorum* disparaissait au milieu de sa poitrine et la traversait de part en part.

2003 : 149

Ensuite, Julien veut encore immoler Anne, la bien-aimée de Guy, qui est vierge, le sacrifice de la vierge étant la condition *sine qua non* de l'apparition de Lucifer en personne. Guy tente de la défendre : lors d'une bataille acharnée, Julien et Guy s'éliminent mutuellement. La maison de Julien, lieu de rites démoniaques, explose. La seule personne qui survit est Anne, mais elle croit être enceinte de Lucifer.

L'usage du grimoire n'apporte donc que la mort ou la folie. Comme dans les cas des autres textes maléfiques inventés que nous avons cités ci-dessus, le caractère insolite, démoniaque du *Pacta Dæmoniorum* est exprimé dans son titre, élément de l'aspect paratextuel qui captive au premier abord l'attention du lecteur. Bien que les personnages soient conscients de la puissance ténébreuse du livre, ils courent le risque, en usant et périssant. L'objet-phénomène les attire si fort qu'ils sont incapables de se soustraire à son charme obscur, même au prix de leur propre perte.

Dans le fantastique nouveau, le thème du livre maudit peut être également traité avec un humour noir. Mentionnons, à titre d'exemple, la nouvelle *Le texte* de Jacques STERNBERG où l'écrivain, assommé de fatigue, veut à tout prix finir son roman qui, du coup, devient un gouffre de papier emprisonnant à jamais son auteur « momifié dans la peau d'un personnage sans la moindre importance, coincé, inutile, au milieu d'une phrase banale et d'ailleurs assez mal écrite » (1980 : 81). De la même manière, à la fois amusante et absurde, le récit *Âme qui vive* d'André Ruellan raconte une animation mystérieuse de personnages littéraires qui quittent le monde fictif, sortent des livres et éliminent les auteurs paresseux qui les négligent depuis longtemps.

L'effet (néo)fantastique de la peur et de la tension est le plus fort, selon nous, quand il s'agit d'objets familiers qui, du coup, se changent en objets inquiétants et dangereux, susceptibles de se retourner contre leur propriétaire. Cette métamorphose inexplicable et mystérieuse des choses effraye et trouble aussi bien le personnage, dont les certitudes concernant la réalité s'écroulent, que le lecteur, dont le monde est peuplé des mêmes objets, portant en eux, peut-être, des germes de mys-

tères et d'horreur. Les objets qui, dès leurs origines, sont maléfiques ne surprennent aucunement le personnage qui accepte, sans hésiter, leur nature insolite comme telle.

Les objets d'art, la troisième catégorie reconnue des objets (néo)fantastiques, se situent au carrefour des deux autres groupes distingués car ils peuvent revêtir un aspect aussi bien familier qu'étrange. De plus, ils permettent d'aborder une problématique différente, absente précédemment, à savoir les rapports entre l'art et la réalité, la genèse de l'œuvre.

Un tableau ou un portrait peut être un objet d'art, mais il est aussi une chose ordinaire, un élément de décor que l'on peut trouver dans chaque maison. Le thème du tableau, de la représentation humaine n'est pas nouveau dans le fantastique et le merveilleux. Parmi ses variantes les plus connues, il faut tout d'abord mentionner le motif du portrait qui constitue une porte entre notre réalité et d'autres, qui est une sorte de fenêtre donnant sur un autre monde<sup>63</sup>; ensuite le thème du tableau peut également être une réflexion sur l'identité humaine, sur le passage du temps<sup>64</sup>; finalement, l'existence de l'homme et la toile peuvent être liées par de mystérieuses correspondances. Ce dernier motif est abordé dans le récit *Le coffret* de Thomas Owen où un portrait devient un instrument de vengeance et de mort. L'oncle du narrateur souffre du départ de sa sœur, qui se trouve être la mère du narrateur-enfant. Cet oncle, dans son testament, demande au narrateur de brûler son vieux coffret, sans l'ouvrir. L'enfant exécute la volonté de l'oncle : une fois le coffret consumé par le feu, le narrateur y découvre les débris du portrait de sa mère. La même nuit, la mère du garçon meurt dans un incendie.

Le portrait devient un accessoire du domaine de la magie noire, nuisible, il incarne et symbolise une personne. Sa destruction signifie la mort de la personne qu'il figure : « [...] en frappant le tableau, on détruit le lien unissant cette autre réalité à la nôtre, ce qui entraîne la mort du modèle » (MILLET, LABBÉ, 2003 : 442). Cet objet n'est pas maléfique dans sa nature, comme l'était le grimoire évoqué plus haut, son pouvoir d'annihilation découle de la mauvaise volonté humaine, d'un instinct nocif et d'un désir de vengeance. Le portrait « n'est qu'un prétexte, l'intermédiaire par lequel le destin s'exerce » (MILLET, LABBÉ, 2005 : 181).

C'est également le thème des rapports entre le modèle et son portrait qui se trouve au centre de la nouvelle *Mazin taïno* de Bertrand BERGERON. Le héros, un homme d'affaires, est obligé, pour des raisons professionnelles, de passer quelque temps dans une ville inconnue. Il prend l'habitude d'y passer chaque après-midi dans un musée. Bien qu'il ne s'intéresse pas beaucoup à l'art, le personnage est particulièrement attiré par l'un des tableaux du musée. La toile présente une femme aux yeux verts, à la lourde chevelure foncée, un peu distraite, regardant ailleurs, hors du cadre du tableau. En contemplant le portrait, chaque fois le protagoniste entend une

<sup>63</sup> Ce motif est particulièrement cher à Lovecraft et ses continuateurs. Cf. *Le modèle de Pickman* de Howard Phillips Lovecraft, *Le retour à Arkham* de Robert Bloch.

<sup>64</sup> *Le portrait de Dorian Grey* (1891) d'Oscar Wilde est la réalisation la plus connue du thème.

voix intérieure, une voix rauque, féminine chantant des paroles incompréhensibles : « I iéqué desderado mazin taïno péquiné puis iéqué iéqué del péquiné pichita mané » (1997 : 65). L'attrait inexplicable qu'exerce sur lui la toile étonne le héros : « [...] tout cela était insolite, absurde, un peu dérangeant » (1997 : 66).

Le personnage prend habituellement son déjeuner dans la cafétéria du musée. À chaque fois, une femme inconnue aux yeux verts s'assoit à sa table. Ils parlent un peu de la peinture, mais le héros ne lui avoue pas ses sensations bizarres près du portrait. Qui plus est, des phénomènes inquiétants liés à la toile se multiplient :

Tout d'abord, je n'ai plus aperçu qu'un seul sourcil. Puis le nez s'est progressivement estompé et, avec les jours, les yeux sont disparus tout à fait. Plus je perdais du visage, plus la voix intérieure, ce timbre rauque insistait. [...] Chaque jour, le désastre s'installait avec un sans-gêne croissant.

1997 : 69

De plus en plus inquiet, il conduit sa compagne devant le tableau et lui demande de décrire ce qu'elle voit : elle le fait dans les moindres détails tandis que le protagoniste ne voit que la chevelure de la femme du portrait, le reste étant invisible. Ensuite, il ne distingue rien sur le portrait. Le lendemain, il se rend devant le tableau et, à sa grande surprise, il le retrouve complet : aucun détail du visage ne manque. Pour la première fois, le protagoniste n'entend pas la voix féminine chantant dans une langue étrangère. Il remarque également que la femme du portrait porte son regard précisément sur la table dans la cafétéria où lui et sa compagne prenaient toujours le déjeuner. À ce moment, le protagoniste comprend qu'il doit quitter le musée le plus vite possible et qu'il ne peut pas faire de détour par la cafétéria pour éviter la rencontre avec la femme ou plutôt avec ce qui reste d'elle : « Je savais que je n'avais pas la trempe nécessaire pour faire face au désastre qu'inévitablement je trouverais à notre table » (1997 : 71).

Il semble impossible de résoudre l'énigme qui entoure le portrait : qui est la femme représentée sur le tableau ? Est-elle responsable de la catastrophe finale ? Peut-être oui, car les femmes aux yeux verts sont, d'après une tradition fantastique, toujours maléfiques. Qui est l'auteur du portrait ? La toile est-elle ensorcelée par lui ? Comment expliquer son pouvoir de destruction ? Qu'est-ce que signifie la chanson ? Est-elle le sort jeté par la femme du portrait ? Enfin, peut-on se fier au narrateur s'il semble être la seule personne qui perçoive des phénomènes inquiétants liés au tableau ? Les questions restent sans réponse, l'auteur ne suggère rien aux lecteurs qui peuvent interpréter le récit librement, soit comme un thème de portrait maléfique, soit comme une histoire clinique.

La nouvelle aborde également un problème lié aux rapports : vie / art. La réalité sert souvent d'inspiration pour l'artiste qui, soit l'imité fidèlement, soit la rejette ou la transforme de manière quelconque. Le récit en question parle d'une situation peu habituelle, étrange : un objet d'art modifie la réalité en détruisant un de ses élé-

ments – une visiteuse du musée. En prenant en considération cet aspect, la nouvelle peut être traitée comme une variante d'un thème fantastique connu, de la confusion entre le portrait et l'être. Les deux femmes, celle du portrait et la compagne du narrateur, révèlent un parallèle qui les unit de façon mystérieuse : les deux ont les yeux verts. Tout d'abord, la femme du portrait, telle que perçue par le héros, subit les modifications de son aspect physique : elle perd successivement des parties de son corps. Puis, la situation s'inverse : elle récupère ses membres tandis que la deuxième femme les perd, comme le suppose le protagoniste. D'ailleurs, *Mazin taino* semble répéter un schéma classique connu du *Portrait de Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde : au fur et à mesure que le portrait de Dorian vieillit, portant les marques de la débauche et de la malveillance, le visage de l'être représenté rajeunit et devient de plus en plus innocent.

Le thème des alternances secrètes entre la réalité et l'art symbolisées par un objet d'art apparaît aussi dans d'autres nouvelles, comme par exemple *La vraisemblance* de Bertrand Bergeron. Après avoir lu le récit d'une de ses étudiantes, le protagoniste – professeur de collègue – lui reproche son manque de vraisemblance. Suite à un phénomène insolite et inexplicable, tout le monde, sauf le professeur et son étudiante, disparaît. Étonnés, ils se décident à en profiter : ils prennent des repas dans des restaurants sans payer, ils entrent gratuitement en possession des objets qui leur plaisent, enfin ils passent une nuit d'amour dans un hôtel. Le lendemain matin, le professeur relit la nouvelle de l'étudiante et constate avec contentement qu'elle a beaucoup gagné en vraisemblance, surtout... dans les scènes érotiques.

La nouvelle de l'étudiante, objet appartenant au domaine de la fiction littéraire, change au fur et à mesure que l'expérience pratique de son auteur grandit. L'œuvre reflète la réalité, sa genèse devient l'événement central de l'intrigue. Tout de même, le problème est signalé de façon légère : seules les scènes érotiques, inspirées par la vie de l'étudiante, semblent plus vraisemblables.

Dans son récit *Noce Transie*, Anne Duguël aborde le même motif des rapports ambigus, des correspondances mystérieuses que nouent la création littéraire et la réalité. L'héroïne lit un roman qui, semble-t-il, reproduit sa vie dans les détails les plus intimes. Elle rencontre l'auteur du roman qui, à sa grande surprise, prétend avoir tout inventé. La vie de cette femme lui a-t-elle servi d'inspiration, ou bien l'écrivaine a-t-elle imaginé toute l'intrigue ? Enfin, la question la plus troublante : si on avait la possibilité de connaître le futur, y compris le jour de sa mort, à la lecture d'un roman, n'aurait-on pas peur de le lire ?

\* \* \*

À la lumière des analyses qui précèdent, il semble que le rôle des objets dans le néofantastique dépasse de beaucoup la fonction de simples accessoires, caractéristique des objets dans le merveilleux. Les objets néofantastiques gagnent, à notre avis, un statut équivalent à celui des personnages anxigènes. C'est pourquoi, il est préférable de parler des objets-phénomènes, en transformant le terme

« personnage-phénomène » de Joël Malrieu. Les objets-phénomènes ne se réduisent pas à une toile de fond, à un cadre pour l'action : souvent ils déclenchent l'intrigue et engendrent des axes thématiques caractéristiques du genre en question. Familiers, étranges, objets d'art, les objets néofantastiques demeurent toujours maléfiques, hostiles envers le personnage et ne l'amènent qu'à la déchéance finale.

\* \* \*

Les thèmes néofantastiques (la femme, le fantôme, le vampire, le psychopathe, le double, les objets), équivalents au phénomène, se distinguent par une certaine récurrence : la plupart d'eux sont repris du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi les six motifs analysés, uniquement deux, celui de la femme et celui des objets, semblent échapper à toute modification plus moderne. Dans ces deux cas, le néofantastique suit l'optique fantastique traditionnelle : la femme est toujours une créature maléfique, les objets s'avèrent toujours néfastes. Leur fonction anxigène est primordiale, comme dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les deux thèmes suivants, celui du fantôme et du vampire, ont dominé le fantastique traditionnel. Dans le néofantastique, s'ils ne sont plus de prime importance, ils subsistent tout de même toujours. Ils évoluent systématiquement, surtout dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Influencés soit par certains genres populaires, comme par exemple la science-fiction, soit, dans une certaine mesure, par le *mainstream* littéraire, les deux thèmes se distinguent par un renversement, ou bien rejet de tous les codes et clichés usés. Même leur fonction anxigène n'est plus une condition *sine qua non* du néofantastique, elle peut être remplacée par exemple par une fonction séductrice qui attire les lecteurs et captive leur attention. C'est pourquoi, renouvelés, surprenants dans leur contenu et dans leur forme, ils sont capables d'éveiller un constant intérêt de la part des amateurs avisés du genre.

Le thème du psychopathe devient l'un des poncifs du néofantastique. Il marque une étape importante dans l'évolution du genre : le néofantastique tend à rejeter un surnaturel facile et se déplace vers l'intériorisation du danger. L'homme lui-même devient le phénomène néofantastique le plus important et le plus effrayant. Outre cette source intérieure de la peur, c'est la cruauté extrême et poussée aux dernières limites qui choque et attire à la fois.

Le thème du double s'inscrit dans la lignée du néofantastique clinique : l'effet néofantastique provient de l'hésitation entre l'existence objective du double et sa réduction au produit d'un désordre mental du personnage.

Parmi ces tentatives de renouvellement, fréquemment, les thèmes néofantastiques s'anastomosent et, par cela, deviennent polyvalents, plus complexes, plus riches en interprétations, comme par exemple la fusion du motif du fantôme et celui des altérations temporelles ou l'hybride du thème du vampire et du mutant, et beaucoup d'autres.

Le néofantastique profite pleinement de son héritage fantastique : il emprunte certains thèmes du fantastique traditionnel, parfois les transforme grâce à la lit-

térature et au cinéma populaires, enfin fait naître des thèmes tout à fait nouveaux – d'où la richesse particulière du champ thématique du genre en question. Une conséquence différente qui en découle est la caractéristique dynamique du phénomène : il ne peut plus être décrit en termes fixes, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, son rôle ne se réduit pas non plus à effrayer, il dépasse de beaucoup la fonction anxiogène. Sa conception se modifie d'un texte à l'autre : conformément à la volonté de l'écrivain, le phénomène peut incarner une tradition fantastique, mais, beaucoup plus souvent, il représente une vision tout à fait nouvelle.

## Champ des valeurs (champ sémantique, affectif et esthétique)

D'après Vincent JOUVE (2001 : 10–11), chaque texte littéraire possède un système de valeurs inhérent qui s'en dégage et s'impose à tout lecteur. JOUVE appelle ces valeurs inscrites dans l'œuvre « effet-valeur » (2001 : 11) ou bien « effet-idéologie » (2001 : 10). Le néofantastique, en tant que genre de masses, englobe une multitude de textes. La question est de savoir si ces ouvrages, si différents soient-ils, dégagent l'effet-valeur qui pourrait être décrit en termes communs, ou, au moins, semblables ?

Comme le remarque Louis VAX, « les sentiments sur lesquels joue l'émotion fantastique sont des sentiments esthétiquement négatifs : peur, horreur, dégoût » (1965 : 244). De même, l'esthétique du fantastique est, d'après le critique, « l'esthétique du faux, du mal, du laid » (1965 : 46). En partageant l'opinion de Vax, nous consacrons la présente partie à une réflexion sur les valeurs, sentiments et esthétique du nouveau fantastique. Nous sommes d'avis que, tout comme le fantastique traditionnel, le néofantastique véhicule des valeurs négatives, produit des sentiments négatifs et s'appuie sur l'esthétique du laid et du dégoûtant. L'horreur esthétique, la répulsion éthique, la laideur physique et morale du néofantastique contribuent à créer, pour reprendre le terme de Jean FABRE, « la sémantique du maléfique et de l'abominable » (1992 : 113). Ce sont bien les aspects spécifiques du néofantastique qui attirent et fascinent les lecteurs. À ce propos, VAX constate : « Un plaisir positif est cherché dans l'expérience d'un sentiment négatif. Ce caractère particulier du goût de l'étrange s'appelle ambivalence » (1965 : 46). Par la suite, nous proposons de montrer quelques pôles sur lesquels l'ambivalence néofantastique, « la séduction de l'étrange » (VAX, 1965), se manifeste de préférence.

C'est, entre autres, l'érotisme qui augmente l'intérêt des lecteurs pour le néofantastique : le genre en question « offre [...] un espace de réalisation des fantasmes érotiques, qui s'oppose aux frustrations imposées par la morale religieuse et sociale » (MELLIER, 2000 : 55). En fait, le néofantastique décrit un érotisme morbide, frôlant parfois la pornographie. Fréquemment, le déroulement des actes sexuels abonde en détails choquants. Le néofantastique manifeste une prédilection pour des perversions et déviations sexuelles de toutes sortes : pédophilie, viols, voyeurisme,

zoophilie et nécrophilie... En véhiculant cette axiologie provocatrice, le néofantastique semble donc transgresser toutes les normes possibles, morales, sociales et religieuses.

George W. BARLOW dans son récit *Retour* présente un érotisme pathologique et scandaleux, à travers l'histoire d'un fétichiste particulier. Gérard, le protagoniste, semble amoureux de la maison louée. Son évocation de la demeure ressemble plutôt à celle de la femme aimée – une belle femme à la chevelure blonde aux reflets roux, habillée en bleu :

Elle était là, parmi les branches et les buissons qui verdissaient. Au soleil printanier, ses planches prenaient des reflets blonds, ses vieilles tuiles moussues des nuances rousses. Les ombres légères des feuillages jouaient sur le bois, qui palpait comme une chair vivante. Le ruisseau ne grondait plus, il murmurait. Les myosotis qui avaient pris la place des orties à grand-peine arrachées faisaient une parure d'un bleu frais comme la robe coquette d'une jeune fille timide. La maison me souriait.

1980 : 163

Le héros soigne la maison comme s'il soignait sa bien-aimée et il le fait de telle façon que les plus simples travaux de réparation ressemblent aux caresses subtiles d'un amant :

[...] je fis [...] la toilette de la maison [...] m'approchant peu à peu tout en donnant ces preuves de mes bonnes intentions, comme lorsque l'on tente d'apprivoiser un oiseau fugace ou un bel animal farouche ; m'enhardissant enfin à toucher les pierres de la base, et puis le bois. Il était chaud et doux sous mes mains dont il se fit caresser, sous mes lèvres dont il appelait le baiser. Je suivais d'un doigt léger le tracé harmonieux des veines, je posais ma joue sur la peau bronzée pour sentir la chaleur de cette autre vie [...].

1980 : 163

L'homme a l'impression que la maison frémit sous ses tendres caresses et le remercie pour ses soins « en offrant à mes yeux [les yeux de Gérard – K.G.] émerveillés un teint plus frais, une chevelure plus lustrée encore » (1980 : 166). Dans ses pensées les plus intimes, le héros personnalise toujours la demeure, l'appelle Sylvia et admire les mêmes attributs physiques qui, chez une femme, attirent généralement les hommes : les yeux, la peau, la chevelure, les jambes. Pourtant, le personnage est conscient que ce type d'amour est hors normes, qu'il est une pathologie, une aberration étrange :

Allais-je vraiment renoncer pour une passion insensée à des yeux où les miens liraient un même désir, à des bras et des jambes qui se liraient aux miens, à des

cuisses et des seins qui s'offriraient à mes caresses, à une chair palpitante où pénétrerait ma chair ? Pouvais-je vraiment désirer pour toute étreinte des planches plates et des pierres rugueuses ?

1980 : 164

Cette passion malsaine du protagoniste paraît être partagée : la maison – Sylvia se comporte comme une femme amoureuse, un peu coquette, mais possessive et jalouse. Elle traite la fiancée du héros comme sa rivale. C'est pourquoi la demeure persécute la jeune femme : la maison réussit non seulement à empêcher les rapports sexuels entre les deux amants, par exemple en créant trop de chaleur ou trop de froid dans leur chambre de nuit, mais aussi elle devient un lieu dangereux pour la femme qui s'y blesse constamment. Enfin, vaincue par son insolite rivale, la femme quitte la demeure. Dès lors, une période d'un bonheur parfait, une période de fiançailles d'après les mots du héros, commence pour lui et sa maison : il lui apporte toujours un cadeau, elle lui offre en revanche des fruits de son verger ainsi que l'eau de son ruisseau.

Bien que le héros désire Sylvia au sens physique et qu'il brûle d'impatience pour consommer cet amour – il envisage même le viol – elle lui résiste longtemps :

Mais nos amours en restèrent cette fois à ces fiançailles : celle pour qui mon aversion avait si rapidement fait place à l'attachement le plus absolu ne m'accueillit pas pour la nuit. Quand vint la fraîcheur, j'eus beau peser sur la porte en frissonnant, elle ne s'ouvrit pas. Je fus un instant tenté de la forcer, mais cette brutalité me fit honte.

1980 : 164

Enfin, la patience de l'amoureux est récompensée, la porte s'ouvre devant lui, Sylvia devient un vrai nid d'amour : l'air à l'intérieur est doux et parfumé, le lit est confortable, les couvertures tièdes. La nuit apporte à Gérard ce qu'il désirait le plus : il accomplit son amour sur le plan physique. Grâce aux indications de Sylvia, il retrouve un passage secret menant dans une cave où coule un ruisseau intérieur. La symbolique du lieu ne laisse aucun doute au lecteur, d'autant plus que Gérard le désigne comme « le plus bas de son [de Sylvia – K.G.] ventre » (1980 : 168). Nu, il se jette par terre pour sentir de tout son corps cette partie la plus intime de sa bien-aimée et

[...] parce qu'elle s'offrait à moi sans la moindre réserve, mon sexe de lui-même s'enfonça en elle. Au fond de l'âpre ouverture qu'il avait trouvée, je sentais [...] une fraîcheur liquide qui baignait ma chair en feu. La souffrance se mêlait [...] à une jouissance qui exigeait d'être portée à son comble. Soudain, l'eau qui surgissait plus loin sous mes yeux se chargea de gouttes sombres et de gouttes nacrées.

1980 : 168

De cet acte monstrueux, fini d'ailleurs par une satisfaction commune, découle la conséquence : Sylvia est enceinte, le lecteur reste dans le doute quant à la nature de la progéniture hybride en gestation.

Le motif choquant de liens intimes entre l'homme et l'objet est récurrent dans le néofantastique. On le retrouve, avec quelques modifications, dans la nouvelle *Histoire d'A* de Jean-Pierre BOURS. Que le récit soit plongé dans une ambiance érotique et perverse, cela n'est pas étonnant car même son titre fait allusion au roman pornographique *Histoire d'O* (1945) de Pauline Réage. Les relations intertextuelles entre le roman et le récit dépassent tout de même l'aspect paratextuel. Comme dans l'hypotexte, l'action de la nouvelle de Bours se déroule dans un couvent gouverné par des règles inverses par rapport à la religion catholique. Les moines habitent le Fort, lieu très confortable et luxueux. Leurs repas sont excellents et copieux, leurs boissons, uniquement de l'alcool de qualité supérieure. Il semble que le but suprême des membres de l'Ordre soit une accumulation de plaisirs de toutes sortes, y compris les charnels. C'est pourquoi, parmi les habitants du Fort se trouvent des filles « toutes exceptionnellement belles : minces, les cheveux souvent longs, les lèvres discrètement soulignées » (1977 : 50). Elles sont toutes habillées dans des uniformes particuliers qui indiquent clairement leur fonction dans l'Ordre : elles portent des boléros très courts, leurs ventres sont dénudés, et des jupes, dont une moitié est toujours relevée et tenue par une épingle d'or afin de montrer leurs fesses. Comme l'explique l'un des moines à un nouvel initié :

Elles sont toutes pour toi comme elles sont pour nous. Nulle d'entre elles ne peut donner l'impression de repousser même une seconde tes désirs. Elles ne peuvent ignorer qu'un seul refus, un seul soupir, une seule réticence, et c'est une mort sur l'heure. Tu peux – tu dois – en user selon ton gré. Nous ne t'imposerons pour limites que celles de ton bon vouloir. Rien qu'une chose : il est interdit de les mutiler.

1977 : 50

Il semble que Bours, comme Réage dans *Histoire d'O*, fait revivre dans son texte la conception du marquis de Sade, celle de femme-objet, femme-poupée qui, chosifiée, ne sert qu'à satisfaire les besoins très diversifiés de ses maîtres – les hommes. Afin d'illustrer cette théorie, l'auteur accumule dans la nouvelle des scènes érotiques pleines de brutalité et de cruauté où la femme, « l'objet d'une sobre violence » (1977 : 56), est exposée aux pratiques sexuelles de toutes sortes : entre autres, elle est flagellée, elle est collectivement violée, elle est sodomisée. Nous citons quelques-unes de ces images scandaleuses. Tout d'abord, comme dans plusieurs textes sadiens, la femme est fouettée par l'homme :

– Tourne-toi... Encore... Ne bouge plus. [...] – Je veux que tu pleures – m'entends-tu ? – Je veux que tu me supplies de cesser. [...] Pour commencer, je

fouette les reins, puis en dessous, ce qui dessine des zébrures irrégulières. Elle frémit. Elle mord les lèvres. Elle crie. Les coups portés lui zèbrent le ventre, le cou, les seins.

1977 : 51

Pour causer encore plus de douleur aux filles, les moines utilisent parfois des appareils de tortures sophistiqués :

Nous enfermons ses membres et son cou sous les brodequins. Un dispositif ingénieux permet de modifier leur position, de sorte qu'il m'est loisible de lui donner le fouet de dos comme de front. Ses hurlements deviennent un gémissement continu, puis elle perd conscience.

1977 : 52

Mais, les moines sadiques ne terminent pas leurs jeux pervers et continuent à torturer et humilier la femme :

Enfin, comme elle est tenue serrée en cette position, que des pleurs continuent de noyer ses yeux, qu'elle est immobile et nous tend les reins, le précieux ciboire que nous offrent ses cuisses reçoit l'offertoire de nos désirs d'hommes.

1977 : 52

Tout sentiment est banni de cet univers corrompu. C'est pourquoi, lorsque l'un des moines montre plus d'attachement à une fille, elle est punie de façon perverse par d'autres membres de l'Ordre et lui, il doit regarder :

Ils sont trois qui l'investissent : l'un pénètre le temple discret que le ventre propose, celui-ci s'est réservé le chemin plus étroit qui se dessine entre les reins, le troisième enfin, entre les lèvres roses et les dents d'ivoire, explore éperdu les mêmes territoires qui furent si longtemps mon unique éden. [...] Vincent exige d'une fille nouvelle venue qu'elle vienne vers eux ; et [...] je comprends qu'ils souillent les lèvres d'A, obligée de boire des liqueurs intimes sur le corps immolé qu'on lui tend.

1977 : 57

L'humiliation et la chosification de la femme par les hommes-maîtres atteignent un comble.

Pourtant, la fin du récit jette une nouvelle et encore plus étrange lumière sur les rapports entre les femmes et les hommes : la chosification de la femme ne revêt pas uniquement un aspect symbolique. Un des moines transgresse la seule interdiction régnant dans le Fort. Pendant l'acte sexuel, il mutile le corps d'A, ce qui lui permet de découvrir le secret portant sur la véritable nature de la fille. Elle s'avère être un androïde, une poupée électronique construite uniquement pour apporter tous les plaisirs sensuels possibles à ses maîtres humains. Notons que la dépersonnalisation

de la femme-objet correspond à la vision générale de la femme dans le genre en question, toujours misogyne, dégradée et dépréciative<sup>1</sup>.

Il semble que le néofantastique, grâce à sa dimension insolite, transgresse tous les tabous sexuels, entre autres ceux qui passent dans chaque culture pour les pires : la nécrophilie et la pédophilie. La nouvelle *Morte d'avance* de Marcel BÉALU ne paraît être au début qu'une simple description de voyeurisme. De sa chambre d'hôtel, un homme espionne une femme. Il pense qu'elle en est consciente et veut le séduire en se promenant nue devant la fenêtre. Un jeu pervers se noue entre les personnages. Enfin, l'homme de plus en plus excité décide de passer à l'acte. Croyant que l'inconnue l'attend, il entre chez elle et la trouvant nue sur le lit, la possède. Son inhabituelle docilité et sa soumission totale à tous ses caprices lui font penser à une poupée et constituent pour lui une source d'excitation de plus en plus grande. Cependant, au moment de plaisirs suprêmes, il observe le visage de sa partenaire et devine la vérité :

Le visage renversé et plongé dans l'ombre me parut animé des convulsions du plaisir, mais quand, satisfait, je la regardai plus attentivement, je m'aperçus que moi seul avait imprimé ce mouvement à cette figure inerte, ainsi qu'à tout son corps d'ailleurs, et que je venais de forniquer avec une morte.

1941 : 55

Selon Tzvetan TODOROV, le schéma selon lequel « le corps désirable se trouve rapproché du cadavre » (1970 : 143) et « la femme désirable se transforme en cadavre » (1970 : 143) demeure, dans le fantastique, la variante la plus récurrente du thème de la nécrophilie.

De même, le protagoniste du récit *La mort du juste* de Jean-Pierre BOURS laisse libre cours à ses déviances, cette fois-ci incarnées par un enfant. Des Rieux, le président des juges, connu pour sa sévérité de mœurs et pour ses œuvres de charité, invite dans son manoir un garçon de six ans, Bruno Agnelli, orphelin d'une beauté extraordinaire et d'un caractère si doux qu'il est appelé « Ange ». Après deux semaines, le magistrat remarque que la présence de l'enfant devient pour lui une source constante de tortures bizarres dont la nature n'est pourtant pas précisée par le protagoniste : « À chaque apparition de l'enfant, le magistrat sentait un inconcevable sentiment lui mordre le cœur. [...] Il s'épouvantait de constater qu'au fond de son âme naissait d'inavouables pensées, il y avait de la boue quelque part en lui » (1977 : 144). Bruno, ce garçon si pur et si innocent en apparence, semble chercher lui-même la compagnie du juge : il se promène nu en sa présence, s'assoit toujours très près de lui, pour que leurs corps puissent se frôler, caresse ses cheveux, et ne manque aucune occasion d'un contact physique. Est-il vraiment innocent et dénué de fausse pudeur ou bien, déjà corrompu, malgré son jeune âge, se propose-t-il de

<sup>1</sup> Nous en parlons davantage dans le paragraphe consacré à la femme.

séduire tout à fait consciemment le juge, en se doutant de ses mauvaises inclinations ? L'auteur accumule de pareilles questions, d'ailleurs purement rhétoriques, fait plusieurs allusions à un mystère obscur du juge, à une plaie honteuse qui le brûle, à l'inconcevable qui ronge et dévore son cœur.

Mais, ce qui est le plus choquant pour les lecteurs ce n'est pas ce sentiment malsain qu'éprouve des Rieux pour Bruno, c'est le comportement de l'enfant qui fait penser plutôt à un séducteur raffiné et cynique, à un libertin, à un tentateur diabolique se réjouissant de façon perverse des souffrances morales et de la chute finale de sa victime. L'écrivain non seulement aborde le thème de la pédophilie, mais, pour le rendre plus inquiétant, il renverse la distribution traditionnelle des rôles : l'enfant, habituellement victime, devient un persécuteur corrompu, responsable du final tragique de son jeu pervers, tandis que le pédophile, conventionnellement une canaille, est présenté comme un homme pieux, strict du point de vue de la morale qui ne succombe à la tentation qu'après une lutte intérieure acharnée et qui le paye au prix suprême : celui de sa vie.

Il est possible de lire le récit de Bours comme une sorte de réécriture néofantastique de la célèbre nouvelle de Thomas Mann *Mort à Venise* de 1912. Le président des Rieux ressemble à Gustave von Aschenbach, le protagoniste de Mann. Tous deux proviennent des couches les plus élevées de la société, sont extrêmement respectables et ont toujours mené une vie rangée, caractérisée par un sens très fort de l'autodiscipline basée sur le travail. Dans les deux cas, la rencontre d'un jeune éphèbe, pourvu d'une extraordinaire beauté classique, relâche la règle de conduite sévère qu'ils s'étaient imposée tout au long de leur vie. L'histoire du président des Rieux et de Gustave von Aschenbach est celle de la déchéance d'un homme respecté qui s'est laissé envahir pour la première fois par ses émotions, par un amour impossible car interdit. Les deux protagonistes sont également déchirés entre deux aspects contradictoires de l'existence humaine. À savoir, entre l'aspect « dionysiaque » qui renvoie à la passion, à la sensualité, à l'excitation et l'aspect « apollinien » qui évoque davantage l'ordre, la convention et la mesure. Le choix du sentiment contre nature, à la fois homosexuel<sup>2</sup> et pédophile, finit pour les deux protagonistes d'une même et néfaste manière. Les deux garçons, Tadzio et Bruno, incarnations de la perfection esthétique, s'avèrent être également des messagers de mort.

L'anormal, le pervers, le bizarre, le hors-norme tout simplement serait donc une norme de l'érotisme néofantastique : « [...] la littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement les formes excessives du désir sexuel ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut, perversions » (TODOROV, 1970 : 146). Dans l'univers néofantastique personne ne peut se dérober au charme obscur de l'érotisme. On retrouve, parmi les figures de protagonistes, les représentants de toutes

---

<sup>2</sup> Le plus célèbre biographe et critique de Mann, Anthony HEILBUT, analyse, dans l'étude *Thomas Mann : Eros and literature* (1997) les rapports entre les penchants bisexuels de l'écrivain et l'aspect érotique présent dans son œuvre.

les professions, même les plus honorables, et de toutes les classes sociales, même les plus élevées : les hommes d'églises<sup>3</sup>, les juges<sup>4</sup>, les savants<sup>5</sup>. Rappelons d'ailleurs que les mêmes personnages apparaissent déjà dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle comme « les figures ambiguës de la folie » (PONNAU, 1987 : 94)<sup>6</sup>.

Tous ces personnages, quelle que soit leur profession ou origine sociale, ne sont que des « personnages-prétextes » (ou des « lus »), d'après les termes de Vincent JOUVE (1992 : 150 et suiv.), à l'apparition de telle ou telle scène érotique. Ils font figures d'alibi autorisant le lecteur à se plonger sans honte dans le monde pervers et corrompu du néofantastique, ils lui permettent de satisfaire des pulsions inconscientes, de vivre fictivement des désirs interdits par la vie sociale, par la religion, par l'autocensure et de jouer, par procuration, des scénarios fantasmatiques. Le néofantastique s'appuie donc sur une sorte de voyeurisme inhérent : sans remords et sans scrupules, le lecteur peut regarder furtivement les personnages s'adonnant aux pratiques sexuelles jugées les plus bizarres et dégoûtantes. À ce propos JOUVE remarque : « Le lecteur est un voyeur, mais un voyeur légitime. En raison de l'alibi littéraire [...], la censure est déjouée » (1992 : 91). La lecture du néofantastique serait donc toujours une lecture « effet-prétexte » (JOUVE, 1992 : 150-168) qui, sollicitant l'inconscient, autorise au lecteur un investissement fantasmatique.

Par l'effet de choc qu'il provoque et par les moyens forts qu'il utilise pour le faire naître, le nouveau fantastique est un genre, au premier abord, progressiste. Pourtant, rappelons que l'ambiguïté est ce trait qui caractérise par excellence le genre en question : si le personnage et, par son entremise, le lecteur peuvent vivre librement l'interdit, cela ne veut pas dire qu'ils n'en seront pas finalement punis. En fait, dans le néofantastique chaque transgression de règles finit par la mort de celui qui ose le faire. Éros et Thanatos nouent des relations ambivalentes : « [...] ces sortes d'amours extrêmes, qui sont une variante des amours fantastiques, aboutissent à un au-delà du pensable, à la jouissance indicible et à la mort » (BOZZETTO, 2001 : 88). L'érotisme néofantastique morbide alterne donc toujours avec la chute du personnage, d'où la conviction du lecteur que l'on ne peut pas accomplir ses rêves interdits en restant impuni. Plusieurs cas analysés ci-dessus en témoignent : le protagoniste de Barlow (*Retour G.W. Barlow*) est retrouvé mort dans les ruines de sa maison bien-

<sup>3</sup> Cf. *Aujourd'hui l'abîme* de J.-P. Bours, *La nuit de Frankenstein* de J.-C. Carrière, *Histoire d'A* de Bours.

<sup>4</sup> Cf. *Rumeur programmée* de J.-P. Bastid, *La mort du juste* de Bours.

<sup>5</sup> Cf. *La tour de Frankenstein*, *Les pas de Frankenstein* de Carrière.

<sup>6</sup> Cf. le représentant de la justice est par exemple le protagoniste du *Convive de dernières fêtes* (1883) d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, d'*Un fou* (1885) de Guy de Maupassant ; l'homme d'église se trouve au centre de *La morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier ; le savant fou apparaît, entre autres, dans *Avatar* (1833) de Théophile Gautier, dans *Le Docteur Héraclius Gloss* (1875-1877) de Guy de Maupassant et dans *Les Contes Cruels* (1883) d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam (*L'affichage céleste*, *La machine à gloire*, *Le traitement du docteur Tristan* et *L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*).

aimée ; le cadavre du juge des Rieux (*La mort du juste* J.-P. Bours) à la gorge coupée est découvert dans sa chambre ; A est mutilée par son amant qui, après, devient fou (*Histoire d'A* de J.-P. Bours). Il est possible de multiplier de tels exemples, ce qui nous amène à constater que cet aspect progressiste du nouveau fantastique ne peut être qu'un leurre s'il est toujours accompagné de son aspect conservateur, réactionnaire. En transmuant Éros en Thanatos, l'accomplissement du désir en la mort, le néofantastique manifeste sans aucun doute une ambiguïté troublante qui fascine, mais qui avant tout déconcerte le lecteur.

Une autre surface de valeurs sur laquelle se manifeste l'ambivalence néofantastique est constituée par la cruauté, la violence, le sadisme, bref le mal gratuit, le mal pour le mal, le mal pur. Précisons que cette fois-ci, ces phénomènes ne sont pas liés à l'érotisme. Le personnage néofantastique est un individu voué au mal qui lui semble inné, qui semble être un trait distinctif de l'espèce humaine car les animaux sont incapables de faire du mal gratuitement. L'homme, au contraire, apte à chaque acte de violence, même jugé le plus odieux, le fait dans l'univers néofantastique sans cause logique, sans raison apparente, sans profit quelconque. De ce mal à l'état pur, il tire une jouissance suprême. Nombreux sont les récits néofantastiques qui décrivent les actes gratuits du mal.

Parmi les écrivains néofantastiques de la première génération, c'est Jean RAY qui aborde, sous différents angles, la bestialité de l'homme. Dans la nouvelle *M. Gallagher went home*, sans aucun motif, toute une famille est assassinée de façon atroce par un de ses membres. La description du lieu du crime fait penser à un véritable carnage :

[...] Jane me tirait une langue d'un pied et pendait à côté du lustre. Elfrida, tassée dans un fauteuil de velours, ricanait à ma vue et plongeait ses deux mains dans son ventre débridé d'où s'échappait une fumante tripaille. Au milieu de la table, baignant dans une sauce sanglante, la tête de Barnaby hurlait et me lançait d'effroyables injures. Mycroft, atrocement blême, tournait vers moi des yeux de loup luisant de fureur ; de ses mains rougies, il achevait d'écarteler la dépouille pantelante de Grimalkin. Je me jetai en arrière en meuglant d'horreur, juste à temps pour éviter un abominable spectre rose, un écorché vif, qui s'élançait vers moi. Je reconnus pourtant Dighton...

1963 : 83

Le meurtrier, le jeune garçon, est caractérisé au début du texte par les termes suivants : « [...] le jeune Mycroft, doux et beau comme un des enfants d'Édouard, tels qu'ils furent peints par Hildebrandt de Düsseldorf [...] » (1963 : 77). Le contraste entre cette image initiale de l'assassin et l'atrocité du crime commis est frappant : dans l'univers néofantastique même les jeunes, beaux, traditionnellement purs et innocents, s'avèrent être capables du mal.

De plus, il n'y a personne dans le monde néofantastique qui soit totalement dépourvu de mauvaises inclinations. Chacun peut s'avérer corrompu, y compris

les personnes plus âgées et, en apparence, méritant une vénération. La nouvelle *Le chat assassiné* de Ray en apporte une preuve convaincante. Les héroïnes du récit, les quatre demoiselles Puss, semblent être de vieilles dames pieuses qui mènent une existence exemplaire. Elles habitent le village Hildesheim où, comme le remarque le narrateur, on pratique une charité et une hospitalité exceptionnelles. Un jour, un chat affamé s'introduit dans la maison des demoiselles Puss. Ce qu'elles font à l'animal dépasse l'imagination : les demoiselles tuent le chat sans pitié à coups de bâtons. Ensuite, elles l'écorchent pour vendre sa peau, elles lui arrachent les griffes afin d'en faire un collier et l'offrir à la vente, comme un remède contre la migraine, au droguiste. Enfin, elles mangent les restes de la bête, agrémentés de tranches d'oignon, de thym et de laurier. Le plat est tellement délicieux que les demoiselles lèchent leurs assiettes. Elles semblent monstrueuses dans leur cruauté, faisant plutôt penser à des bêtes féroces qu'à des êtres humains.

Le néofantastique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle va encore plus loin dans l'extrapolation du mal et des cruautés de toutes sortes. Comme le remarquent judicieusement MILLET et LABBÉ, le genre en question « profite de chaque tragédie de l'humanité pour se régénérer » (2005 : 279). Il n'épargne même pas l'un des plus grands drames du XX<sup>e</sup> siècle : la seconde guerre mondiale. Marianne ANDRAU (2002) dans son recueil de nouvelles *Lumière d'épouvante* approche le mal pur né pendant la guerre et préparé par l'homme à son prochain.

Le protagoniste du récit *L'homme aux mains jointes* se réveille dans un hôpital après une intervention chirurgicale consistant à lui unir ses deux mains. Il ne sait pas quel était le but de cette opération qui a si étrangement changé son corps et l'a réduit à un être infirme pour qui chaque activité, jadis la plus simple, devient impossible à exécuter. Il perd complètement le contrôle de son corps devenu à la fois étrange et étranger. Il considère les médecins qui s'occupent de lui comme des démons, ou des bourreaux. Après quelques jours de convalescence, l'homme aux mains jointes revient dans un camp où il vivait avec ses camarades avant l'opération. En tant qu'« expérience réussie » (2002 : 23), il est observé par les médecins qui s'intéressent avant tout à son comportement et à ses relations avec les autres habitants du camp. Ses compagnons le regardent tout d'abord : « [...] l'horreur montée sur leurs visages fut, pour ce martyr, la pire souffrance » (2002 : 21). Il n'est plus un homme pour eux, il est devenu une innommable chose, un témoignage vivant de la puissance de leurs bourreaux : « L'ennemi venait de prendre les proportions du démiurge. Quelle lutte reste donc possible lorsque les moyens de l'adversaire redeviennent envoûtements, sortilèges, transmutations ? » (2002 : 22). Les habitants du camp sont la proie d'une véritable panique augmentée par le récit d'un camp voisin : un des hommes était transformé par les médecins en chien. L'homme aux mains jointes, incarnation d'une horreur impensable, est rejeté par ses camarades effrayés. Libéré de travaux quotidiens, il se cache dans un coin du camp où il souffre de soif et de faim : il ne peut pas lui-même prendre la soupe ou quelque chose à boire, mais personne ne veut l'aider. Dominés par la peur, ses camarades semblent dépourvus

de pitié et de compassion. De plus en plus exténué, il essaye de se débrouiller avec sa seule monstrueuse main. Observé par les médecins, les gardiens et ses co-détenus, il renverse plusieurs fois sa soupe. Bien qu'il soit terriblement humilié, il est au début incapable de lécher, tel un animal, la soupe versée par terre : « Il était un homme. Il ne ferait pas l'abominable geste. Sa tête ne se pencherait pas, animale, vers le sol » (2002 : 24). Mais, avec l'écoulement du temps, de plus en plus affamé, souffrant de tortures de Tantale en face d'une assiette pleine de légumes, il oublie sa dignité d'homme : « Sous les quolibets des gardiens, dites, ce n'était pas lui qui lampait, lampait, lampait, les yeux exorbités, avec d'inhumains claquements de langue ? » (2002 : 25).

La notion d'humanité est plusieurs fois mise en cause dans la nouvelle : l'auteur s'attaque à l'inimaginable en montrant le mal gratuit incarné par l'homme. Tout d'abord, les médecins sont des figures du mal utilisant leur savoir contrairement à la première règle du code d'Hypocrates *Primum non nocere*. Ensuite, les camarades de l'homme aux mains jointes ne méritent pas non plus l'appellation d'hommes car ils l'évitent lâchement au lieu de montrer une solidarité humaine. Enfin, le protagoniste lui-même n'est pas un héros avec un « h » majuscule : après une lutte intérieure acharnée, il perd la bataille de son humanité et se réduit au rang des animaux, pensant avant tout à l'assouvissement de ses besoins physiologiques. Qui plus est, le lecteur se demande quel serait son choix personnel dans une situation semblable. La cruauté, sujet central du récit, s'y manifeste sur deux plans : la cruauté physique englobant les souffrances du héros après l'opération et, avant tout, celle psychique, mentale car l'humiliation, l'aliénation et le rejet de la communauté s'avèrent être des tortures pires encore que la douleur physique.

Le XX<sup>e</sup> siècle, fertile en horreurs de toutes sortes, constitue pour Andrau une source puissante d'inspiration. L'auteur se penche de préférence sur l'objet de ces horreurs – l'homme, en se posant les questions suivantes : comment (sur)vit-on en souffrant, comment et jusqu'où peut résister l'âme humaine ? La nouvelle parle des tabous de l'humanité et elle les transgresse tous, d'autant plus qu'une brève information supplémentaire en italiques, donnée après le texte proprement dit du récit, bouleverse encore plus le lecteur et change toute l'optique d'interprétation : « Juin 1945 : "À B..., petite ville du Nord, il vient d'en rentrer un à qui ils avaient greffé les deux mains ensemble." » (2002 : 27). Soulignons que sans cette indication, rien ne pousse le lecteur à croire qu'il s'agit d'un récit de camp : l'histoire fait penser plutôt à un récit de science-fiction exploitant le motif du savant fou ; d'ailleurs, Andrau est l'auteur de quelques romans et nouvelles de science-fiction<sup>7</sup>. On peut également interpréter le texte comme un récit clinique, étant donné la narration incertaine du héros effrayé, se croyant persécuté par des démons. L'aspect paratextuel éditorial contribue aussi à lire le texte comme néofantastique : le recueil *Lumière d'épouvante* fait partie d'une collection de textes fantastiques, d'épouvante et d'horreur du XX<sup>e</sup> siècle. Les

---

<sup>7</sup> Cf. *L'architecte fou* ; *Le prophète* ; *Doom city* ; *La ville de notre apocalypse*.

critiques et les journalistes dont les opinions sont évoquées sur la couverture comparent l'auteur aux maîtres du fantastique, tels qu'Edgar Allan Poe ou Lautréamont et reconnaissent que son œuvre communique aux lecteurs un vrai frisson d'angoisse. Citons quelques-unes à titre d'exemple : « Nous lisons [son livre – K.G.] avec cette émotion que nous procurent les poèmes de Lautréamont ou les contes de Poe » (« Le Pèlerin », 12.01.1956) ; « L'art de Marianne Andrau est d'avoir en quelque sorte apprivoisé l'épouvante » (« France-Observateur », 19.04.1956). L'image qui se trouve sur la couverture, *Demain l'aurore* de Marguerite Bordet, présente un univers cauchemardesque, effrayant, bizarre et renvoie également au (néo)fantastique et non à un récit de camp revêtant souvent un aspect plus réaliste, plus crédible.

Les récits d'Andrau appartiennent à un sous-genre de néofantastique que nous proposons d'appeler « le néofantastique de cruauté ». S'inscrivant dans la tradition du conte cruel pratiqué au XIX<sup>e</sup>, entre autres, par Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, le néofantastique de cruauté ne représente pas le surnaturel pur, il aime à présenter l'homme dans une situation limite, devant le choix entre la vie et la mort, l'homme qui hésite, conscient du fait que chaque solution est mauvaise. Ses tortures intérieures, accompagnées parfois de tortures physiques, les relations victime – bourreau auxquelles l'auteur s'intéresse souvent, la cruauté et le mal inné de l'homme constituent la source principale de peur. « Une place à part doit être faite à la cruauté et à la violence [...] qui ne quittent généralement pas les limites du possible et nous n'avons affaire qu'à, disons, du socialement étrange et improbable » ajoute à ce propos Tzvetan TODOROV (1970 : 146).

Le récit *Tête-à-tête* du même recueil d'ANDRAU illustre parfaitement un autre exemple de néofantastique de cruauté. Deux prisonniers sont enfermés ensemble dans une cellule. Le gardien leur annonce : « Vous êtes deux. S'il n'en reste qu'un vivant, à l'aube celui-là sera libéré. Sinon... vous serez fusillés tous deux » (2002 : 55). L'observation des deux hommes devant un tel dilemme est pour les gardiens un divertissement monstrueux. Tout d'abord, les deux héros envisagent toutes les possibilités : l'un peut tuer l'autre dans un duel, le survivant sera libre ; l'un peut se sacrifier pour sauver l'autre ; ils peuvent attendre l'aube ensemble et être tués tous les deux par leurs persécuteurs ; ils peuvent attendre, peut-être quelqu'un leur viendra-t-il en aide. Le choix est impossible, chacun de prisonniers essaye donc d'éveiller la pitié chez l'autre en se présentant comme celui qui est le plus digne de survivre. Le premier prétend mériter davantage de vivre car il est marié et il a des enfants. Le second, plus jeune, argumente qu'il voudrait bien avoir l'occasion de fonder une famille. Par tous les moyens possibles, les plus recherchés et les plus cruels, ils essayent de manipuler, d'influencer l'adversaire. Évidemment, personne n'est convaincu par les arguments de l'autre. La peur, avec tous ses symptômes physiques, les envahit tous les deux : ils suent, ils ont froid, ils ont mal au ventre, ils ne peuvent plus penser de façon logique. Ils commencent à se battre mais cela n'apporte pas non plus de solution : ils restent vivants tous les deux. Ils ne font donc rien de plus, ils attendent ensemble l'aube et leurs bourreaux.

L'auteur communique une vision, foncièrement pessimiste, de l'homme et du monde : tous les personnages sont mauvais. Les bourreaux sont effrayants dans leur monstruosité quand ils s'inventent une distraction semblable. Ils ne ressemblent plus aux hommes : leur comportement est tellement étranger aux valeurs propagées par la culture et la civilisation humaines qu'ils font penser plutôt à des démons. Leur monstruosité psychique apporte au récit une certaine dimension surnaturelle. Cependant, les victimes ne semblent pas meilleures : mis dans une situation sans issue, les personnages luttent sans scrupules pour sauver leur vie. La fin est ambiguë : le fait qu'ils cessent de se battre et attendent tout simplement la mort signifie-t-elle une victoire ou une défaite ?

La nouvelle analysée aborde aussi des questions posées par le courant philosophique de l'existentialisme. Bien que les deux personnages soient emprisonnés, ils sont en même temps libres car la liberté humaine est inaliénable, l'homme étant condamné à être libre. Pourtant, la liberté implique la nécessité du choix. Les protagonistes sont obligés de choisir, mais chaque choix leur semble mauvais. Conformément à la philosophie existentielle, ils sont seuls face à un choix. Finalement, ils attendent ce que la destinée leur apportera, même si une attente passive constitue déjà un choix : ils choisissent de ne pas choisir. Il est possible d'interpréter leur attitude comme une manifestation de la « mauvaise foi » qui consiste à fuir devant la liberté, à faire semblant de croire que l'on n'est pas libre. Par leur passivité, par leur manque de choix, les personnages se chosifient eux-mêmes. Selon les principes de l'existentialisme, l'homme, à travers ses choix, à travers ses actes définit lui-même le sens de sa vie. D'« êtres pour-soi », les personnages se transforment donc, par leurs choix passifs, en « êtres en-soi ». Cette situation-limite dans laquelle ils se trouvent, peut être conçue comme une métaphore de la vie humaine en général, la vie qui est absurde, qui impose des choix compliqués et, où il est difficile de manifester une dignité humaine.

Marianne Andrau n'est pas la seule à s'intéresser à ces côtés obscurs de la nature humaine. Dans le récit *L'âge de pierre*, Stéphanie BENSON (2002) décortique les mécanismes de la cruauté, physique et psychique, sans bornes. Comme les nouvelles précédentes, le texte de Benson est dépourvu de surnaturel pur, mais les situations, les actes, les états de conscience anormaux et pathologiques qu'il décèle, le font inscrire dans le néofantastique de cruauté. Située à une époque barbare qui ressemble au Moyen Âge mais est dotée d'Internet et de télévision, l'action se passe dans une ville gouvernée par la peur<sup>8</sup> : chaque jour, au nom d'un dieu et de la vertu, les hommes lapident les femmes, tuent les enfants et les vieillards, les plus faibles et sans défense. De crainte d'être tuées, les femmes veulent devenir invisibles : « [...] les femmes doivent se montrer invisibles, [...] devenir fantômes, se retirer de la vie [...] » (2002 : 49). Elles sont souvent comparées aux « fantômes d'avenues dans une ville longtemps morte de peur » (2002 : 47). Ces deux mots – femme et fantôme –

---

<sup>8</sup> *In medias res*, le lecteur apprendra qu'il s'agit de Kaboul au XX<sup>e</sup> siècle et du règne des talibans.

sont utilisés par l'auteur presque comme synonymes, ce qui renvoie directement à la dimension fantastique du texte.

Aïcha, l'héroïne de la nouvelle, vit avec son mari Malik et ses beaux-parents dans cette ville sur laquelle « s'étaient ouvertes les portes d'Enfer » (2002 : 50). Elle est enceinte mais elle garde le secret devant son mari. Elle s'abstient de manger et de boire pour que le bébé meure. Aïcha est consciente de ce que, si elle mettait au monde un fils, il deviendrait plus tard son persécuteur ; si elle accouchait d'une fille, elle serait une victime comme sa mère.

Les relations entre la femme et le mari sont des rapports victime – bourreau : elle a peur de lui, il a droit de la battre, de la tuer et de faire tout ce qu'il veut d'elle car elle lui appartient comme un objet. De même, les parents de Malik craignent leur fils à ce point qu'ils demandent un jour à Aïcha de les tuer. Elle accepte par amour des vieillards. Dénoncée par son mari, elle est soumise en sa présence à diverses tortures : la femme est fouettée, puis tirée par les cheveux dans la ville, elle sera probablement lapidée.

Le néofantastique n'épargne aucune tragédie de l'humanité pour se régénérer. Toujours à la recherche des thèmes nouveaux et de plus en plus choquants, il explore le mal, semble-t-il inné à l'homme, et transgresse tous les tabous pour le montrer, même en profitant des événements historiques très douloureux et honteux pour l'homme, comme par exemple les atrocités de la seconde guerre mondiale et la terreur des talibans en Afghanistan. Ce nouveau type de conte cruel, dépourvu d'insolite pur, se fonde, afin d'effrayer, sur les descriptions de cruauté physique et psychique, sur la violence, le sadisme et la bestialité de l'être humain.

Un autre pôle de valeurs dont nous voudrions parler est lié avant tout à la réaction du lecteur, aux sentiments qu'il éprouve en lisant des textes néofantastiques. Selon nous, le néofantastique vise à produire chez le lecteur, à côté de la peur, le dégoût. C'est pourquoi dans le texte néofantastique domine une esthétique toujours négative : les monstruosité de toutes sortes, la laideur, les transgressions de certains tabous n'apparaissent que pour provoquer chez les lecteurs une réaction complexe de répulsion et de fascination de ce qui est odieux. Nous montrons ce procédé par les exemples ci-dessous.

La nouvelle de Jean-Pierre BOURS *Celui qui pourrissait* appartient à ces textes néofantastiques qui semblent extrêmement répugnants : l'auteur y énumère de façon la plus détaillée les symptômes de diverses maladies de l'épiderme, telles que par exemple l'eczéma, l'herpès, le pemphigus, l'érysipèle, la syphilis, la variole, enfin la lèpre. Ajoutons que toutes ces maladies touchent un seul personnage et elles sont décrites avec une telle précision que le lecteur a parfois l'impression de lire un manuel de dermatologie. En voici un exemple :

[...] il avait la figure violacée, tuméfiée, les joues bouffies, les oreilles gonflées, cependant que ses paupières alourdies acceptaient à peine de s'ouvrir encore. Une épouvante, vous dis-je ! Au fil des heures, cela se craquela, se gonfla en croûtes ; les

vésicules en formation sur son derme, petites et serrées comme des grains de sable, commencèrent à suinter puis se rompirent. Il eut des squames, ses oreilles sécrétèrent un liquide blanchâtre, il constata que ses cheveux s'agglutinaient en mèches [...] il découvrit [...] la formation d'élévations légères sous l'épiderme, lesquelles devinrent des vésicules remplies d'un liquide clair comme de l'eau et disposées en groupes. [...] elles atteignirent la grosseur d'un pain de millet, parfois même d'un pois ; leur contenu devient purulent, certaines se desséchaient en formant des croûtes brunes.

1977 : 11-13

L'auteur accumule dans le récit en question des exemples semblables de symptômes de chaque maladie évoquée plus haut et c'est l'accumulation et la précision des descriptions qui choquent et dégoûtent le plus. Le « lecteur modèle »<sup>9</sup> (ECO, 1979) du néofantastique se distingue tout de même par « une perversité cérébrale » (VAX, 1965 : 244) et il recherche avec une complaisance morbide une horreur d'ordre esthétique, une horreur tranquille, vécue sans remords et en sécurité car née de la fiction. Charles GRIVEL l'explique ainsi : le livre fait « *imaginairement participer* [le lecteur – K.G.] à la *négativité* : [...] alors que toute activité scandaleuse est dans le réel aussitôt pénalisé, la mise en scène romanesque permet la participation (fictive) à la transgression, “gratuitement”, sans que compromission et contamination s'en suivent » (1973 : 283). L'esthétique du laid devient donc un élément de jeu avec la peur, un élément de pacte fictionnel de lecture admis et accepté consciemment par l'auteur et le lecteur. Ce dernier peut, en lisant un texte pareil, satisfaire ses besoins spécifiques comme une curiosité malsaine du laid, une avidité morbide du dégoût, de façon acceptée par la société, le néofantastique accomplissant de cette façon une sorte de rôle thérapeutique ou cathartique. Plusieurs ouvrages autres que le néofantastique, situés aussi bien dans le courant populaire que principal de la littérature, préfèrent parler plutôt du bien et du beau que du laid. FREUD souligne cette tendance du fantastique<sup>10</sup> s'intéressant au contraire<sup>11</sup> : « [...] on ne trouve presque rien là-dessus, ceux-ci [les textes qui n'appartiennent pas au fantastique – K.G.] s'occupant plus volontiers de sentiments positifs, sublimes, attrayants, de leurs conditions et des objets qui les éveillent que des sentiments contraires, repoussants et pénibles » (1976 : 164).

<sup>9</sup> Eco comprend par « lecteur modèle » celui qui, excepté l'auteur, est capable d'interpréter un texte d'une façon semblable à l'auteur qui l'a produit : chaque texte, étant un « tissu de non-dit » (Eco, 1979 : 62), fait référence à un code et, par cela-même, demande d'être actualisé pendant la lecture. Pour ce faire, le « lecteur modèle » doit posséder une compétence.

<sup>10</sup> Freud parle du fantastique traditionnel mais sa constatation demeure aussi valable pour le nouveau fantastique.

<sup>11</sup> D'ailleurs, il faut signaler que cette esthétique du laid s'insinue de plus en plus dans certains textes *mainstream* du XX<sup>e</sup> siècle. Certains auteurs, tels Philippe Roth, Catherine Millet, Elfride Jelinek, semblent particulièrement attirés par l'esthétique négative.

Un autre aspect à signaler, présent dans la nouvelle analysée et dans le néofantastique en général, consiste à briser les tabous liés au corps humain : le corps conçu comme beau, harmonieux, créé à l'image de Dieu et qui distingue l'homme des autres créatures. Il n'est pas étonnant que le néofantastique, faisant fi des normes, présente une image différente, dépréciative du corps humain.

Dans la nouvelle de BOURS citée ci-dessus, la chair de Jack change, suite à toute une série mystérieuse de maladies : d'un jeune homme bien fait, il devient un monstre horrible qui, rejeté par ses proches épouvantés par sa laideur, ne se reconnaît plus lui-même dans la glace. Perdant son ancien corps, il perd son identité d'homme :

Lorsqu'il abordait un miroir, l'individu qui venait à sa rencontre du fond des eaux troubles de sa chambre l'épouvantait. Où était le Jack Davidson d'autrefois, au teint rose, à l'œil clair, sur lequel la fatigue même n'avait pas prise ?

1977 : 13

Cent fois il avait songé à occulter ses miroirs, cent fois il se retrouva devant eux, étourdi par sa propre laideur, attaché à se remémorer ce qu'il était autrefois à l'époque où Mary l'aimait. Le jeune médecin brillant, que ses clients adulaient, qui portait sur le visage l'élégance et la distinction de sa classe, était-il réellement devenu ce fantôme hideux, cet être à la figure creusée de cratères et soulevée d'anthrax, gonflée de tumescences et d'indurations, qui eut épouvanté le dernier des mendiants de Whitechapel ?

1977 : 17

La transformation énigmatique du corps implique comme conséquence une transformation mentale. Comme dans les contes, Jack qui était beau était également bon, devenant laid, il se métamorphose en méchant. La monstruosité physique y est accompagnée de la monstruosité psychique, ou bien cette deuxième naît de la première : Jack s'avère être à la fin du texte un tueur en série.

Une autre monstruosité du corps, cette fois-ci féminin, est présentée par Alain DORÉMIEUX (1996) dans le récit *Aurora*. Le personnage principal, le jeune Wilfried, fait la connaissance d'une femme mystérieuse, Aurora, qui devient sa vraie obsession. Elle collectionne les amants, uniquement les jeunes garçons, mais elle en change souvent ne passant qu'une seule nuit amoureuse avec son actuel amant. Aurora attire ses adorateurs par son aspect physique, elle passe pour une véritable beauté, tout de même certains détails de son physique inquiètent : elle a des ongles longs et acérés comme les griffes d'une bête sauvage, elle est également dotée d'une denture impressionnante. Wilfried pense à Aurora le jour et rêve d'elle la nuit ; dans un de ses songes, il en fait même des cauchemars :

Au cours de son sommeil il rêva d'Aurora venant, nue et blanche dans la pénombre de la chambre qu'elle baignait d'une clarté née de son corps, et s'allon-

geant auprès de lui. Alors il rapetissait, devenait minuscule, et réduit à la taille d'un moucheron il était englobé par des montagnes de chair, roulait entre les seins, glissait le long du ventre, rampait à travers une forêt triangulaire et fauve, jusqu'à la caverne sombre qui béait, entrouvrant des parois rouge sang, pour le happer.

1996 : 199

La scène en question fait penser à certains tableaux<sup>12</sup> de Salvatore Dali (cf. AMARAL, DO, 2010 : 34–48) qui représente souvent l'acte amoureux entre l'homme, être d'une petite taille, dévoré par la femme, beaucoup plus grande que lui, véritable mante religieuse. Rappelons que la femelle de cet insecte, de couleur brune ou verte et d'une taille énorme, se nourrit exclusivement de proies vivantes, comme papillons ou sauterelles, et qu'elle dévore le mâle pendant ou après la copulation – on y voit une forme de cannibalisme. Aurora, tout comme la mante religieuse, brune et d'une taille plus grande que ses amants, s'avère être une prédatrice cruelle et dangereuse, une mangeuse d'hommes au sens propre de l'expression.

Une nuit, tous les rêves de Wilfried, y compris le cauchemar évoqué ci-dessus, se réalisent. Aurora l'invite dans sa chambre, en lui avouant qu'elle n'a chassé aucun garçon. Elle prie Wilfried de se déshabiller, ensuite elle se déshabille elle-même. En la contemplant nue, le protagoniste réussit à comprendre tous les mystères d'Aurora, il sait déjà, hélas trop tard, pourquoi elle choisit toujours un amant pour une nuit seulement. En vain, il essaye de fuir Aurora qui s'approche vers lui triomphante et dangereuse :

Il recula, trébucha contre les ossements humains, à demi dissous comme par un acide, qui parsemaient la chambre ; et il voyait palpiter, se contracter, comme sous l'action d'une vie autonome, la cavité rose cyclamen, aux parois minuscules et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. Avant que la déglutition commence, Wilfried comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore.

1996 : 205

Aurora n'est un être humain qu'en apparence. En réalité, elle, que l'on croit nymphomane, est un monstre hybride d'une belle femme, d'un animal sauvage et d'une plante carnivore. Son ventre accomplit la fonction d'une bouche par laquelle elle dévore ses amants dont les os non digérés sont ensuite expulsés en dehors.

La nouvelle de Dorémieux semble également aborder le mythe folklorique et littéraire du *vagina dentata* qui se retrouve dans presque toutes les cultures : américaine (du Sud et du Nord), eurasiatique, africaine. Selon le mythe, le vagin de

<sup>12</sup> Par exemple : *Le visage du grand masturbateur*, *Ces derniers jours du printemps*, *La mémoire de la femme enfant*, *Plaisirs illuminés*, *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques*.

certaines femmes serait pourvu de dents, le thème de la dévoration étant souvent lié à la sexualité : les hommes qui font l'amour avec ces femmes risquent d'avoir le sexe tranché. Eric NEUMANN en cite une des versions anciennes liée au culte d'une déesse de la fertilité et de la fécondité appelée la Grande Mère<sup>13</sup> : « [...] a fish inhabits the vagina of the Terrible Mother ; The hero is a man who overcomes the Terrible Mother, breaks the teeth at of her vagina, and so makes her into a woman » (1955 : 168). François DELPECH, quant à lui, évoque les ingrédients traditionnels du mythe répandu en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, à savoir : « [...] la désagréable particularité physique des femmes (la présence de dents dans leurs vagins), le fait qu'elles se nourrissent avec leur sexe et non avec leur bouche, et leur mauvaise habitude de consommer les membres virils des amants qui les approchent [...] » (1999 : 13). *Aurora* de Dorémieux comporte tous ces éléments, avec une modification : Aurora dévore non seulement les membres virils de ses amants mais elle se nourrit aussi de leurs corps tout entiers.

Le mythe du *vagina dentata* est probablement véhiculé pour mettre en évidence le risque des rapports sexuels avec des personnes inconnues et donc, potentiellement, porteuses de maladie. Maria LEACH mentionne un des derniers avatars du mythe : en Afrique du Sud, les femmes se servent du *rape-axe*, c'est-à-dire du préservatif féminin pourvu de piques microscopiques qui, en cas de viol, pénètrent dans le pénis et causent des douleurs extrêmes à l'homme. Pour s'en débarrasser, le violeur doit subir une opération chirurgicale (1972 : 1152). La psychanalyse s'intéresse aussi au *vagina dentata* : le mythe « repose sur l'universalité du fantasme gynophobique » (LEDERER, 1970 : 44) et exprime soit la peur de castration, soit l'angoisse devant les organes génitaux féminins, ces deux phobies étant, selon Freud, récurrentes chez les hommes. Le motif du vagin denté est, entre autres, abordé en littérature par Edgar Allan Poe (*Bérenice*, 1835), Upton Sinclair (*Dragon's Teeth*, 1942), Neal Stephenson (*Snow crash*, 1992) ; au cinéma par Mitchell Lichtenstein (*Teeth*, 2007) ; en photographie par Andres Serrano.

*Aurora* de Dorémieux, la nouvelle particulièrement riche en interprétations, transgresse non seulement les tabous esthétiques liés à une image déformée et monstrueuse du corps humain, elle annonce également un sujet dégoûtant présent dans le nouveau fantastique, à savoir celui du cannibalisme.

Rappelons brièvement que le cannibalisme est une pratique consistant à manger les représentants de sa propre espèce. Il est fréquent dans la nature, par exemple parmi insectes, poissons, oiseaux, reptiles et certains mammifères, y compris l'homme. Chez ce dernier, le cannibalisme est aussi appelé l'anthropophagie : le terme provient du grec, « *anthropos* » veut dire l'homme tandis que *phagein* signifie dévorer.

<sup>13</sup> La Grande Mère (la Grande Déesse, la Déesse Mère, la Terrible Déesse) est souvent identifiée en Égypte avec Isis ; dans la culture du bassin méditerranéen avec Cybèle, Déméter, Perséphone, Diane, Gaia, Vénus ; chez les peuples germaniques et nordiques avec Terra Mater, Frigg.

Le phénomène en question est connu depuis la nuit des temps car on retrouve ses traces dans les cultures très primitives, dont celle de l'homme de Néandertal. Pourtant, le cannibalisme n'est pas étranger aux époques plus civilisées : durant la Renaissance italienne, afin de se venger, on mange le foie de son ennemi et on boit son sang. Au XIX<sup>e</sup> siècle, en Lesotho, il existe, ce que l'on appelle « des garde-manger vivants » constitués par les membres d'une tribu ennemie. Pour leur empêcher toute fuite, on leur casse les jambes. Même le XX<sup>e</sup> siècle connaît des cas de cannibalisme, pour n'en citer qu'un qui a eu lieu dans les années trente en Ukraine où les gens mangent leurs compagnons de famine. Parfois, à notre époque, le cannibalisme constitue le seul moyen de survivre à une catastrophe maritime ou aérienne. Citons, comme preuve, la catastrophe aérienne dans les Andes en 1972 : les survivants mangèrent les corps de leurs compagnons morts, et ceux qui ont refusé ont péri de faim (cf. NATHAN, 2006).

Il est possible de distinguer quatre formes principales de cannibalisme : le cannibalisme sexuel, le cannibalisme en tant que forme suprême d'agression, l'anthropophagie religieuse ou rituelle, enfin le cannibalisme épicurien (cf. DIEHL, DONNELLY, 2009 ; ARAMESCU, 2011).

Le cannibalisme sexuel concerne avant tout les pratiques de déviants sexuels, de psychopathes, souvent de tueurs en série hétéro et homosexuels qui, en mangeant leurs victimes aussi bien vivantes que mortes, éprouvent un immense plaisir. Au XX<sup>e</sup> siècle, on note des meurtres semblables, entre autres, en Allemagne (l'affaire d'Armin Meiwes), en Russie (le cas d'Anriej Czikatilo) et aux États-Unis (les meurtres d'Albert Fish et de Jeffrey Dahmer).

À l'origine du cannibalisme lié à l'agression est la haine. Le cannibale déteste à ce point la victime qu'il ne lui suffit pas de la tuer, il mange son corps pour l'annihiler définitivement.

Le cannibalisme religieux apparaît fréquemment chez les tribus sauvages d'Afrique, d'Océanie, dans la région de la Mer des Caraïbes. Il prend le plus souvent la forme de nécrophagie, c'est-à-dire qu'il consiste à manger les corps des cadavres. Fréquemment, les corps mangés appartiennent aux parents proches de ceux qui les dévorent. Ce type de cannibalisme, constituant, chez les peuples primitifs, l'expression de respect envers ceux qui sont mangés, s'explique par des croyances religieuses d'après lesquelles des traits et des capacités de la personne dévorée envahissent la personne qui la mange.

Le dernier type de cannibalisme, épicurien, lié aux plaisirs gastronomiques, permet de se délecter du goût de la viande humaine, perçue comme la friandise suprême.

Il n'est pas étonnant que le néofantastique, cherchant toujours un scandale, aborde souvent la problématique en question. Les écrivains de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle décrivent les pratiques odieuses des cannibales, comme par exemple Jean RAY dans un récit, au titre annonçant ironiquement la thématique culinaire, *Irish stew*. Le protagoniste, Dave Lumley, prend traditionnellement ses repas dans

un restaurant de Scotty Belle où la cuisine est bonne et les prix, modérés. Un jour, il y rencontre une jeune femme qui lui plaît et il quitte le restaurant en sa compagnie. Soudainement, Dave ressent un coup sur la nuque et perd conscience. Il se réveille après quelques heures entouré de la police et voit « le cadavre de la petite bouquetière, la gorge large ouverte » (1963 : 40). Le protagoniste, de plus en plus effrayé, aperçoit les agents de police qui déposent sur un étal d'affreuses choses : « des mains, des jambes, de flasques seins de femmes, et une tête humaine grimaçant hideusement [...] » (1963 : 40). L'horreur atteint son comble quand la police lui explique que Scotty Belle « donnait de la viande humaine à manger » (1963 : 40) dans son restaurant. Avec une dose d'humour noir, caractéristique de la prose de Jean Ray, un des clients du restaurant constate : « Nous n'aurons plus jamais autant à manger pour 10 pence » (1963 : 41). La nouvelle de Ray ne se réfère à aucun type de cannibalisme évoqué plus haut. Étant donné que l'action se passe en Irlande dans les années vingt quand la situation économique est très difficile, on peut supposer que le cannibalisme est une réponse donnée à la faim. Il est possible donc de l'appeler « un cannibalisme pragmatique ».

Les écrivains néofantastiques de la deuxième génération s'intéressent plutôt à un cannibalisme gratuit et pur. Par exemple *Aurora* d'Alain Dorémieux, commentée ci-dessus, s'inscrit dans une tendance très moderne d'unir le cannibalisme et la sexualité. Le fait de manger le corps de l'amant signifie un degré suprême de sa possession, comme le montre dans la nature le cas de la mante religieuse. De même, Léonora, héroïne du récit *La veuve* de Jean-Pierre Andrevon constitue un cas intéressant de femme-cannibale : depuis toujours elle est veuve car tous ses maris, dont le nombre peut être infini, constituent pour elle une source préférée de nourriture. Chaque nuit de noces, Léo dévore son époux en déchirant son corps à l'aide de ses ongles tranchants. La fusion du cannibalisme, du sexe et de la violence apparaît aussi dans d'autres récits déjà mentionnés. Pour ne pas nous répéter, rappelons seulement que Jack l'Éventreur, le protagoniste de *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours, pratique une forme particulière du cannibalisme, à savoir boit le sang de ses victimes. Un cas semblable de psychopathe buvant le sang de ses victimes et mordant leur chair pendant le viol est aussi présenté dans *La rumeur programmée* de Jean-Pierre Bastid.

En parlant du cannibalisme, il est impossible de passer sous silence sa résonance très particulière dans la littérature de langue anglaise. Vu qu'elle ne constitue pas notre centre d'intérêt, nous voudrions seulement évoquer quelques écrivains et leurs œuvres.

Graham Masterton place le cannibalisme au centre de plusieurs de ses textes, pour ne citer que le recueil *Feelings of Fear* (2000), ou bien *Festival of Fear* (2004). Comme Dorémieux, Masterton raconte des histoires où le sexe et le cannibalisme alternent. Dorémieux invente une femme, hybride d'être humain et de plante carnivore, ses organes génitaux lui servant comme une bouche gigantesque. Tandis que Masterton n'invente pas de monstres et préfère chercher le monstrueux dans

l'âme humaine. Tel est par exemple le cas de l'héroïne de la nouvelle *Sepsis* (2004) qui dévore son amant d'amour. Car, après cet acte, ils deviennent enfin un seul être. Soulignons aussi que Masterton n'épargne pas aux lecteurs, conformément à l'esthétique du laid du nouveau fantastique, des descriptions très détaillées de cette fusion du sexe et du cannibalisme.

Stephen King présente le sujet en question de façon encore plus effrayante et plus horrible, surtout dans le récit *Survivor Type* (1986) narrant un cas choquant d'autocannibalisme. Le héros, un jeune chirurgien, devient naufragé sur une petite île déserte, à la suite d'une catastrophe. Pour survivre, il mange successivement tout ce qu'il est possible de trouver sur l'île. Pourtant, après un certain temps, quand l'île est déjà dépourvue de ses plantes et animaux, le héros se rend compte que ce qui lui reste à manger est son propre corps. Il se fait lui-même plusieurs amputations de membres dont il peut, à la rigueur, se passer. Le protagoniste commence par se couper les pieds, ensuite il les lave soigneusement et les mange. Vers la fin de son aventure, il n'a que la tête dépourvue d'oreilles, le tronc et ses deux bras. Ajoutons qu'au début il mange les membres de son corps avec dégoût, mais, avec le temps, il change d'avis et constate qu'une bonne viande n'est qu'une bonne viande, il n'y a aucune différence. Le récit se termine lorsque le héros se prépare à l'amputation de sa main gauche. Le texte de King constitue une transgression absolue de tous les tabous possibles, il serait difficile d'imaginer quelque chose de plus dégoûtant et de plus choquant. L'auteur présente l'individu dans une situation-limite, sans issue, où chaque choix est mauvais car il doit choisir : mourir de faim ou bien profiter de son corps comme source unique de nourriture.

Il faut également évoquer le cannibale probablement le plus fameux dans la littérature de langue anglaise et mondiale, à savoir Hannibal Lecter, le héros de la trilogie de Thomas Harris<sup>14</sup>. Ce personnage intéressant, à la fois fascinant et repoussant, se présente lui-même comme un gourmet raffiné pour qui le goût de la viande humaine est le plus parfait. Il représente donc un type de cannibale-épicurien recherchant avant tout un plaisir gastronomique. Mais cet érudit et philosophe explique également ses goûts particuliers par une doctrine semblable à celle de Nietzsche : les êtres supérieurs, comme lui-même, sont au-dessus de la morale et de la religion et peuvent manger ceux, appelés par lui les agneaux, qui sont plus faibles et inoffensifs.

En réfléchissant sur ces côtés obscurs du nouveau fantastique, il est impossible de passer sous silence la philosophie que l'on peut en dégager : une vision plus générale du monde, de l'individu, de la société, toujours foncièrement pessimiste. Le monde néofantastique, peuplé par des créatures vouées au mal, dépourvu de valeurs sur lesquelles la civilisation de l'homme est traditionnellement fondée – telles par exemple solidarité, égalité, liberté – constitue une des plus sombres dystopies.

---

<sup>14</sup> *Le dragon rouge* (1981) ; *Le silence des agneaux* (1988) ; *Hannibal, de l'autre côté du masque* (1999).

Un certain esprit réactionnaire règne dans cet univers dominé, entre autres, par le racisme et l'antisémitisme, d'autant plus que certains écrivains pratiquant le genre en question manifestent dans leurs textes des convictions semblables, tel Jean RAY connu pour les propos antisémites maintes fois prononcés. Ses nouvelles abondent en figures maléfiques de Juifs, souvent décrits en tant qu'usuriers impitoyables. Tel est le cas d'Isaac Pfeil de *La plus belle petite fille du monde*, usurier et « méchant homme » (1963 : 184) qui incite le héros à une entreprise très dangereuse et lui promet de s'occuper de sa petite fille en cas de malheur. Le Juif ne tient pas la promesse et la fille meurt de faim.

Signalons une semblable situation dans la littérature de langue anglaise. Par exemple Howard Phillips Lovecraft<sup>15</sup>, écrivain américain et précurseur du néofantastique, en inventant ses fameux monstres, leur confère toujours un aspect physique caractéristique d'une autre race, noire ou jaune. Il ne cache pas non plus une véritable répulsion que lui inspirent les minorités nationales vivant aux États-Unis, comme par exemple les Espagnols et les Italiens. Lovecraft est partisan d'une idée purement raciste, celle de la pureté de la race blanche. C'est pourquoi il décrit toujours, comme quelque chose d'horrible et de dégoûtant, un accouplement avec les monstres. Un des disciples de Lovecraft, Robert E. Howard, fondateur du mythe de Conan le Barbare, partage les convictions racistes de son maître : dans ses textes, seuls les représentants de la race blanche, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, d'une grande taille, tel Conan lui-même, sont les figures du Bien tandis que les jaunes, les noirs, enfin les métis sont toujours liés avec les forces de Ténèbres. Il est difficile de ne pas remarquer que l'idéal incarné par Conan ressemble à un idéal nazi.

Pourtant, si les écrivains néofantastiques de la deuxième génération exposent des cas semblables, il s'agit plutôt d'une sorte de racisme social et non racial. Le protagoniste de *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre BOURS par exemple, Jack Davidson, connu en tant que Jack l'Éventreur, ne tue que les prostituées des plus bas quartiers de Soho : « Il n'assassina pas de jeunes filles fraîches à l'épiderme nacré, mais de pauvres créatures perdues, sans un sou, celles-là mêmes qu'il croisait pendant ses périples à Spitalfields, et que leur indigence poussait à s'approcher de lui malgré l'horreur inscrite sur son visage » (1977 : 26). Il juge ces êtres situés en bas de l'échelle sociale comme complètement inutiles pour la société.

Une pareille attitude est manifestée par un autre tueur en série, Saint-Just, protagoniste de la nouvelle *Rumeur programmée* de Jean-Pierre BASTID. Le héros se

<sup>15</sup> La fascination du racisme visible chez Lovecraft fait l'objet de l'intérêt des critiques. William Schnabel constate que dans ses récits, Lovecraft sublime ses peurs sur l'immigration et dresse un réquisitoire contre la politique du *melting pot* qui s'avère une apologie voilée du racisme (cf. SCHNABEL, 2003). Wilfried Grimwald remarque que les écrits de Lovecraft font écho à son environnement social et intellectuel : Lovecraft vit à un moment où l'eugénisme, l'anticatholicisme, le nativisme, la ségrégation raciale et les lois sur les métissages sont répandues aux États-Unis et dans les pays protestants d'Europe. C'est pourquoi, l'écrivain associe, dans ses textes, la vertu, l'intelligence, la civilisation et la rationalité à la classe dominante WASP (cf. GRIMWALD, 2007).

propose lui-même une mission qu'il appelle « l'opération de salubrité publique » (2002 : 44). Pour épurer la société, selon lui décadente, il choisit ses victimes : enfants attardés mentalement, infirmes, filles immorales, adultes abusant de la drogue et de l'alcool, vieillards, gens professant des idées différentes des siennes et il les élimine tous : « Chaque fois, [...] mes victimes furent soigneusement choisies, j'ai débarrassé la société d'inévitables scories » (2002 : 44). Saint-Just ne se sent pas coupable bien qu'il expose ses victimes à d'étranges tortures avant de les tuer. Tout au contraire, lui, un élu, peut s'attribuer le droit divin de donner la mort. Qui plus est, les conséquences de ses crimes sont, d'après lui, positives : en éliminant ces êtres inférieurs, il assure un renouveau moral et la pureté à la société qui, libérée d'un poids inutile, peut enfin bien fonctionner : « Des dévoyés ne peuvent engendrer que de la graine de déviants. Il fallait faire le ménage, je l'ai fait. Je ne regrette rien » (2002 : 45). Le héros croit que ces « opérations » donneront naissance à un nouveau monde peuplé par une race de seigneurs – êtres supérieurs physiquement, mentalement et moralement.

Le nouveau fantastique se présente comme un lieu d'accueil pour toutes les idées réactionnaires : intolérance, antisémitisme, racisme. Il est encore possible d'y ajouter ce que l'on pourrait appeler « l'obscurantisme scientifique ». La science est un outil de Satan, elle est d'essence diabolique puisqu'elle s'attaque aux tabous fixés par la religion et, conformément à l'optique pessimiste du néofantastique, elle n'apporte à l'homme que du mal, de la régression au lieu de progrès. De même, le savant moderne, obsédé par la science, incarne souvent la figure du mal : « La science est souvent décrite comme dangereuse. Le personnage du savant fou en est l'illustration » (MILLET, LABBÉ, 2003 : 414).

La trilogie *Les Frankenstein* de Jean-Claude CARRIÈRE (1995) peut en servir de preuve convaincante. La trilogie de Carrière, qui englobe *La Tour de Frankenstein*, *Les Pas de Frankenstein*, *La nuit de Frankenstein*, se veut, d'après son auteur, la suite du roman fameux de Mary Shelley et, en fait, les relations intertextuelles entre l'hypotexte et ses trois hypertextes sont nombreuses. Elles permettent, entre autres, de combler les lacunes du roman de Shelley et de jeter une lumière nouvelle sur l'histoire du docteur Frankenstein et de son monstre<sup>16</sup>. Dans chaque partie du cycle, le personnage central est le savant fou animé de sinistres intentions et prêt à tous les sacrifices au nom de la science dont les fruits s'avèrent pourtant néfastes.

Dans *La Tour de Frankenstein* le professeur d'anatomie, Archibald Barrows, se propose comme but de réveiller de l'état cataleptique le monstre, l'œuvre manquée de Victor Frankenstein. Déjà la physionomie étrange de Barrows avertit de sa nature méchante : dans ses yeux, qui sont d'après une opinion courante le miroir de l'âme, on peut lire une expression insolite, un certain malaise. En transportant le corps de la créature endormie dans le laboratoire du professeur, les héros positifs, Helen et

<sup>16</sup> Nous en parlons davantage dans notre étude *Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelley et le cinéma de James Whale* in : *Quelques aspects de la réécriture* (2008).

Mallorej, ont l'impression de commettre un sacrilège. En fait, les expériences que fait le savant sur le monstre inoffensif sont étranges et montrent la nature sadique du professeur. Barrows veut, par des chocs électriques, exciter des centres nerveux de la créature ce qui lui cause une douleur énorme, puis il plonge le corps du monstre dans un bain de vapeur brûlante, enfin il lui tranche la première phalange du petit doigt et l'examine au microscope. Le professeur, partisan de la thèse que « la science n'avance pas sans marcher sur des cadavres » (1995 : 86), veut continuer ses expériences, sans se préoccuper des souffrances qu'il cause à la créature. Les conséquences en sont dangereuses pour tout le monde : aussi bien pour le savant fou que pour la société du petit village irlandais où se passe l'action du roman. Le monstre, ramené à la vie, ne peut pas oublier les tortures infligées par le professeur, il s'enfuit du laboratoire et tue le savant. Ensuite, par toute une série de crimes, il terrorise le village. Il faut plusieurs victimes pour que le monstre soit chassé et que l'ordre revienne à Kanderley.

La partie suivante, *Les Pas de Frankenstein*, est aussi dominée par un savant fou, le docteur Pilljoy, qui utilise la science au service d'une idéologie raciste : il veut créer une race supérieure de monstres, tels que la créature de Victor Frankenstein. Tout comme son prédécesseur, le professeur Barrows, Pilljoy croit que le progrès scientifique est impossible sans victimes. C'est pourquoi, il n'hésite pas une seconde devant le meurtre d'une jeune fille dont il a besoin du sang pour ses expériences, qui finissent tout de même mal : le savant fou et son acolyte sont assassinés par une de leurs créatures. Le retour de l'harmonie coûte à cette petite communauté plusieurs morts.

*La Nuit de Frankenstein*, la dernière partie de la saga, reprend l'histoire du savant fou et de ses expériences étranges. Cette fois-ci, le savant est à la fois un homme d'église et un philosophe. Le pasteur Schleger, lui-même infirme et stérile, est obsédé par l'idée de créer un surhomme, un être supérieur sur le plan physique et moral, indépendant des lois religieuses et sociales. Passionné par l'histoire du docteur Victor Frankenstein et de son monstre, le pasteur entreprend de retrouver la créature en Suisse et de lui donner une femme humaine qui pourrait mettre au monde une progéniture hybride, un représentant parfait de la race nouvelle. Il veut conférer le rôle de la mère à sa propre femme, la jeune et belle Ingrid, tout à fait inconsciente de la folie de son mari. Comme dans les cas précédents, le projet s'avère manqué et le savant trouve la mort de la main du monstre.

En récapitulant, la science néofantastique est toujours diabolique, ses conséquences étant habituellement néfastes aussi bien pour la société que pour le savant lui-même. La science est souvent au service d'une idéologie maléfique, son progrès est impossible sans victimes. Le savant fou, figure démoniaque par excellence, croit orgueilleusement aussi bien en la toute-puissance de la science qu'en sa propre supériorité. Poussé par une jalousie prométhéenne, il veut transgresser tous les tabous, mais il échoue toujours. Inféodé complètement à la science, il y trouve sa chute : « Cette catastrophe finale est incluse dès le début d'une expérience qui, dans son principe même, attende aux lois divines et naturelles, tout comme elle

constitue, sur le plan psychopathologique, un défi aux lois de la raison » (PONNAU, 1987 : 122).

C'est l'idée de la négation du progrès du monde qui naît comme conséquence directe d'une vision tellement obscure de la science. Cette tendance réactionnaire nie la possibilité du progrès par la raison : la science humaine, quoique pleine d'orgueil, s'avère impuissante devant les mystères du monde. Chaque entreprise d'ordre scientifique finit par une catastrophe individuelle du savant, ce que nous avons montré plus haut, et collective du monde, ce dont il sera question. Le nouveau fantastique, genre hybride, emprunte cette fois-ci à la science-fiction qui abonde, quant à elle, en visions apocalyptiques de civilisations.

L'agonie du monde est fréquemment au centre de très courts récits de Jacques Sternberg. L'auteur montre que le progrès scientifique n'est qu'un leurre, qu'il mène paradoxalement aux catastrophes et non à un niveau supérieur de vie. Par exemple dans *La mémoire*, l'auteur aborde le thème en question sous un angle écologique : suite aux expériences scientifiques que l'on peine à comprendre, le monde est détruit, la nature dépérit. En contemplant ces dégâts, sans pouvoir les expliquer ou les excuser, le monde entier perd la mémoire et se suicide en masse. *Le carburant* raconte une autre catastrophe, à savoir la fin des réserves de pétrole et, comme sa conséquence probable, une régression du monde voué dès lors à l'aide, non gratuite, des extraterrestres. Enfin, dans *Le nucléaire* la Belgique déclare la guerre à la France et à l'Allemagne. On asperge de bombes les centrales nucléaires des pays ennemis, ce qui coûte la vie à cinquante millions de victimes.

La nouvelle *La Terre tremble* de Jean-Pierre ANDREVON présente une vision très intéressante, quoique sombre, de la fin du monde et de la chute de l'individu. Le protagoniste et sa femme Béatrix survivent à un tremblement de terre. Ils se réfugient dans un petit hôtel qui s'avère être pourtant un enfer : « [...] J'avais atteint le dernier degré de la déchéance hôtelière, l'enfer Sofitel [...] » (1980 : 137). De nombreuses personnes y ont trouvé leur abri et l'hôtel devient vite surchargé : on sent partout « l'odeur écœurante des corps sales et entassés [...] percée par la fumée des cigarettes, celle du hasch et puis des relents de vomi, et d'urine, et de merde » (1980 : 138). En cherchant sa femme, le héros traverse toutes les pièces de l'hôtel. Quand il est tout seul dans une petite chambre close, la lumière s'éteint. Dans les ténèbres, il ne peut pas trouver d'issue, tousse, ne peut pas respirer, de temps en temps il crie pour savoir s'il y a quelqu'un, mais personne ne lui répond. La vision apocalyptique du monde, la société décadente qui périclète, l'individu voué à une souffrance solitaire et ininterrompue, tout cela contribue à créer une image pessimiste, accablante de l'univers néofantastique régi toujours par une morale négative : aussi bien l'individu que la société sont finalement punis par des forces obscures et impitoyables.

\* \* \*

L'« effet-valeur » (JOUVE, 2001 : 11) du néofantastique est d'une homogénéité particulière : le genre en question, tout comme jadis le fantastique traditionnel,

véhicule toujours le négatif se manifestant par ce que fait le personnage, par ce qu'il dit et par ce qu'il pense.

Il faut également noter que le nouveau fantastique est un genre ambivalent par excellence au niveau sémantique et affectif : en présentant les sentiments négatifs, l'horreur esthétique, la laideur physique et morale, le néofantastique satisfait « l'horizon d'attente » (JAUSS, 1978) de lecteurs et produit des sentiments positifs, un plaisir de lecture.

Qui plus est, le néofantastique possède une fonction cathartique. Grâce à sa dimension insolite, le genre en question transgresse tous les tabous, en abordant par exemple la pornographie, les cruautés et les monstruosité de toutes sortes etc. La lecture du nouveau fantastique, de type « effet-prétexte » (JOUVE, 1992 : 150), permet donc aux lecteurs de vivre impunis et sans honte des désirs barrés par la vie sociale ou la religion. Le néofantastique se présente avant tout comme un jeu, un pacte librement consenti, entre l'auteur et le lecteur : si ce dernier trouve dans le nouveau fantastique des sujets tabous, dégoûtants et scandaleux, c'est parce qu'il les recherche lui-même afin de vivre une réaction complexe de répulsion et de fascination à la fois.

La philosophie du nouveau fantastique est foncièrement pessimiste. L'homme est une créature maléfique vivant dans l'univers où le mal règne. Le monde néofantastique constitue une des plus sombres dystopies : il est dépourvu de valeurs positives, fondé uniquement sur le négatif, tels le racisme, l'intolérance, l'obscurantisme scientifique. Conformément à la morale pessimiste du nouveau fantastique, aussi bien l'individu que toute la société connaissent la chute finale mettant un terme à l'existence absurde et sans espérance.

# 4

---

## Champ formel

Chaque lecture du texte néofantastique est une sorte de pacte conclus consciemment entre l'auteur et le lecteur. En lisant un ouvrage appartenant au domaine du nouveau fantastique, le lecteur a des attentes bien précises, à savoir, veut sentir un frisson de peur, cherche une évasion de la réalité, se plonge avec plaisir dans l'insolite, est attiré par le surnaturel et l'extraordinaire, parfois le bizarre. À l'aide de procédés très divers, entre autres formels, l'écrivain répond à ces attentes du lecteur en organisant le texte de telle façon qu'il ne déçoive pas « l'horizon d'attente » (JAUSS, 1978) de celui qui lit. Le but du présent chapitre est de commenter ces moyens formels qui servent à l'écrivain pour séduire le lecteur.

### 4.1. Le paratexte : le titre, la préface

Le premier des procédés responsables de la forme et de l'organisation du texte est le paratexte qui peut, dès le début, attirer à la lecture ou au contraire décourager le lecteur. Selon GENETTE, le terme désigne le discours d'escorte accompagnant le texte proprement dit (1987 : 7). Parmi plusieurs éléments qui forment le paratexte, nous voudrions nous concentrer sur deux les plus importants, à savoir le titre et la préface.

Le titre permet, avant la lecture, de nouer le contrat de lecture et d'aviser le lecteur quel type d'histoire il lira. Le titre néofantastique est d'une importance capitale : contrairement au fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, souvent créé par les écrivains *mainstream* fameux, comme par exemple Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Henry James, Nicolas Gogol et beaucoup d'autres, le nouveau fantastique est fréquemment produit par des auteurs inconnus à un public plus vaste. C'est pourquoi, en l'absence d'une connaissance précise de l'auteur, c'est souvent en fonction du titre qu'on choisira de lire, ou non, un texte néofantastique. Il y a donc des titres

néofantastiques qui séduisent et attirent, mais aussi ceux qui inquiètent, choquent et surprennent.

Gérard GENETTE (1987 : 54–97), en parlant du paratexte, distingue quatre fonctions essentielles du titre, élément paratextuel de prime importance : il s'agit de la fonction d'identification, descriptive, séductive et connotative.

La fonction d'identification consiste à ce que le titre désigne et nomme le texte. Dans le cas des chefs-d'œuvre *mainstream*, il est possible que le titre soit un critère suffisant d'identification. Par exemple, lorsqu'on parle du cycle romanesque célèbre *À la recherche du temps perdu*, il n'est pas nécessaire de préciser que son auteur est Marcel Proust. De même pour le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle : la majorité des lecteurs français cultivés savent quel est l'auteur de *Vénus d'Ille* ou bien du *Horla*. Pourtant, il semble peu probable que même un lecteur cultivé sache indiquer l'auteur du roman néofantastique *Les Brouillards*<sup>1</sup>, ou bien qu'il soit capable de préciser le nom de l'auteur du récit *Allons au cinéma*. Cet état de choses est explicable tout d'abord par le fait que le nouveau fantastique demeure un peu en marge de la production littéraire du XX<sup>e</sup> et de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècles, qu'il est un genre mineur réservé à un nombre limité d'admirateurs, tandis que le XIX<sup>e</sup> siècle était l'âge d'or du fantastique, genre très en vogue aussi bien auprès des lecteurs que des écrivains. Ensuite, les auteurs du néofantastique ne se recrutent pas, comme leurs prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle, parmi les auteurs les plus grands et les plus connus de l'époque. En prenant en considération ces arguments, il semble justifié de dire que le titre néofantastique ne peut pas être l'unique critère d'identification.

La fonction descriptive du titre, selon Gérard GENETTE (1987 : 54–97), sert à donner des renseignements sur le contenu et / ou la forme de l'ouvrage. Si le titre évoque que le contenu du livre, il est thématique. S'il désigne seulement la forme du texte, il est rhématique. Sont également possibles des cas de titres mixtes contenant aussi bien un élément thématique que rhématique. Genette reconnaît quatre types de titres thématiques : littéraires renvoyant au sujet central du texte, métonymiques se référant à un élément ou un personnage secondaire de l'histoire, métaphoriques se rapportant au contenu du texte de façon symbolique et antiphrastiques renvoyant au contenu du texte de manière ironique.

Beaucoup de textes analysés, même leur majorité, portent des titres littéraires. Citons à titre d'exemple : *Celui qui pourrissait* dont le sujet principal est la pourriture progressive du corps du protagoniste, *La terre tremble* racontant des conséquences étranges d'un tremblement de terre, *Entropie* qui parle de l'entropie spatio-temporelle, *Faïlles* relatant de mystérieuses failles dans l'espace et dans la conscience du héros, *Pacotille* se référant à l'objet central de l'histoire, un faux collier de perles. Cette popularité des titres littéraires s'explique, à notre avis, par le fait qu'ils mettent

<sup>1</sup> Pour voir les noms des auteurs de textes mentionnés dans la présente partie, consulter la bibliographie. Nous les omettons ici consciemment afin d'attirer l'attention du lecteur uniquement sur les titres.

en valeur le phénomène néofantastique, un élément de prime importance dans le genre en question.

Le deuxième groupe de titres thématiques, c'est-à-dire les titres métonymiques, sont, au contraire, assez rares. Par exemple *Marie l'Égyptienne* est un titre métonymique car l'héroïne éponyme n'est pourtant pas le personnage principal du récit, elle est un personnage de second plan. Ce manque de résonance des titres métonymiques dans le néofantastique est tout à fait justifié : le récit néofantastique, se concentrant uniquement sur les rapports entre le personnage et le phénomène, réduit au minimum le nombre et l'importance des personnages ou des éléments secondaires.

Quant aux titres métaphoriques, ils abondent dans le nouveau fantastique. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à lire le récit *Entre Charybde et Scylla* qui, ayant recours à la mythologie grecque, montre de façon symbolique deux dangers entre lesquels le héros doit choisir, *Le château des réminiscences* racontant un voyage intérieur et symbolique vers un passé, *Roses de sable*, une histoire allégorique du désert, incarnant la Nature qui vainc la civilisation de l'homme, *Aujourd'hui l'abîme* se référant à la chute morale et physique du personnage. Ces titres, parfois ambigus, attirent et inquiètent. Au début souvent incompréhensibles, ils deviennent clairs après la lecture du texte avec lequel ils forment un tout. Ils ont aussi à remplir une fonction très importante dans le nouveau fantastique, à savoir une fonction séductive dont nous parlerons plus loin.

Le dernier groupe de titres thématiques, les titres antiphrastiques, sont également nombreux dans le néofantastique. Par exemple le récit intitulé *La mort du juste* parle en réalité de la mort d'un pédophile, *Le colombo d'agneau* se réfère à un tueur en série et, en même temps un mari complètement dominé par sa femme, *Allons au cinéma* est une invitation ironique car, au lieu d'un divertissement, on y trouve la mort. Dans ces titres, l'ironie devient le moyen privilégié d'exprimer l'ambiguïté propre au néofantastique.

Les titres rhématiques se divisent, d'après GENETTE (1987 : 54-97), en deux types : génériques désignant une appartenance précise à un genre littéraire et paragénériques renvoyant à un trait formel beaucoup plus général. *Contes froids* ou bien *Les derniers contes de Canterbury*, se référant explicitement au genre de conte, constituent un exemple de titre générique. Cependant, après avoir analysé plusieurs titres néofantastiques, nous n'avons trouvé aucun exemple de titre paragénérique. En général, il semble juste de constater que le néofantastique, genre populaire favorisant le contenu, préfère plutôt les titres thématiques que rhématiques.

Il est possible toutefois de trouver des formes mixtes de titres contenant aussi bien un élément thématique que rhématique, par exemple *Subway, éléments pour une mythologie du métro* renvoie à la fois au sujet de l'histoire, dont le métro et ses mystères, qu'à un élément (para)générique, c'est-à-dire la mythologie.

Une valeur connotative, qui peut être véhiculée par le titre, est la fonction suivante du titre reconnue par GENETTE (1987 : 54-97). Les connotations du titre sont

d'ordre très divers, le titre peut évoquer une manière d'écrire propre à un auteur, à une époque littéraire ou bien à un genre particulier. C'est surtout l'appartenance au néofantastique qui influence les significations annexes du titre. Par exemple plusieurs titres néofantastiques, tout comme les titres fantastiques traditionnels<sup>2</sup>, sont d'une brièveté mystérieuse et séduisante à la fois. Citons en pour preuve quelques-uns : *Le garage*, *La convocation*, *Le retour*, *Empreintes*, *Failles*, *Le pourvoyeur*, *Le sacrifice*, *La veuve*, *Entropie*. Les titres sont fréquemment ambigus, l'ambiguïté étant un trait inhérent du genre, c'est souvent la lecture du texte qui facilite, complète ou bien modifie l'interprétation d'un titre. Par exemple dans le récit *Le sacrifice* l'ambiguïté porte sur l'identité de la victime, la nouvelle *Le retour* raconte une histoire du retour, du héros, au lieu de naissance, à son berceau qui deviendra à la fin son tombeau.

La dernière fonction du titre, selon GENETTE (1987 : 54–97), est séductive. Séduire le lecteur, l'amener à la lecture par un titre extraordinaire et attirant est très important dans le nouveau fantastique. Le titre peut séduire aussi bien par sa forme, en utilisant par exemple une extrême longueur (cf. *Les premiers jours, on ne sut même pas à quoi ils ressemblaient*, *Subway, éléments pour une mythologie du métro*), ou bien au contraire, par son extrême concision (cf. *Pacotille*, *Sacrifice*, *Aurora*), que par son contenu en ayant recours à des images insolites ou des thèmes choquants (cf. *Celui qui pourrissait*).

Le deuxième élément constitutif du paratexte est la préface. Située avant le texte qu'elle présente et commente, elle a pour but d'en orienter la réception. Gérard GENETTE (1987 : 150–181) distingue cinq types de préfaces : le premier et le plus fréquent type est la préface auctoriale originale écrite par l'auteur au moment de la première parution du livre (1987 : 182–218). Ensuite, GENETTE (1987 : 219–270) reconnaît la préface ultérieure dont la fonction est de répondre aux critiques. Le type suivant constitue la préface tardive qui propose une sorte de bilan. Genette distingue aussi la préface allographe, écrite par un tiers, recommandant et présentant le texte, enfin, comme dernier type, la préface fictionnelle qui, simulant la préface sérieuse, attribue le texte à un auteur fictif. Il semble que le néofantastique préfère deux types de préfaces : l'auctoriale originale et l'allographe. Les textes néofantastiques, aussi bien les récits que les romans, sont fréquemment publiés dans des recueils, contenant par exemple quelques romans ou récits du même auteur, ou bien plusieurs nouvelles de divers auteurs. Ces collections ou anthologies sont donc précédées soit par la préface écrite par un critique du nouveau fantastique (la préface allographe), soit par la préface préparée par l'auteur ou par un des auteurs de textes (la préface auctoriale originale). Certaines des préfaces allographes sont d'une importance considérable pour la théorie de la littérature (néo)fantastique.

Mentionnons comme un exemple probant la préface de Roger CAILLOIS pour l'anthologie *Fantastique. Soixante récits de terreur* (1958). Bien que l'anthologie

<sup>2</sup> Cf. les titres de récits fantastiques de Guy de Maupassant : *Apparition* (1883), *Un fou* (1885), *Horla* (1886 ; 1887).

contienne la plupart des textes du XIX<sup>e</sup> siècle et que nous nous intéressions à la littérature du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècles, il est impossible de la passer sous silence, la préface de Caillois abordant des problèmes communs au fantastique traditionnel et au nouveau. Afin de définir le fantastique, Roger Caillois fait tout d'abord délimiter son domaine, c'est pourquoi il le fait distinguer des notions voisines et, de plus, souvent confondues, tels que le merveilleux, l'étrange, la science-fiction. En énumérant les ressemblances et les différences entre les genres en question, il réussit à caractériser le fantastique, et, il faut souligner que certaines de ses observations sont valables aussi pour le néofantastique. Qui plus est, Caillois, un des premiers critiques, dresse dans cette préface la liste<sup>3</sup> des motifs fantastiques les plus récurrents, à laquelle se réfèrent habituellement d'autres spécialistes du genre en question, soit pour la critiquer, soit pour l'approuver. La préface de Caillois devient donc un des piliers théoriques de la littérature (néo)fantastique.

Une autre préface allographe (ou plus exactement une série de préfaces), dont la valeur critique est très précieuse, est rédigée par Jacques GOIMARD pour *La grande anthologie du fantastique* (1996). Cette vaste collection en trois volumes englobe aussi bien les textes canoniques du XIX<sup>e</sup> siècle que ceux néofantastiques du XX<sup>e</sup> siècle. Ils sont divisés en histoires de délires, de cauchemars, d'aberrations, de doubles, de monstres, de présences, de choses, de fantômes, de morts-vivants, d'occultisme et de sorcellerie, de maléfices et de démons. Chaque groupe de textes est précédé par une préface différente présentant l'histoire, les interprétations, connotations et réalisations du motif central. Les préfaces de Goimard non seulement contribuent à enrichir considérablement la réflexion sur les thèmes (néo) fantastiques, mais elles demeurent un point de références pour les chercheurs du domaine en question.

La préface suivante dont nous voudrions parler constitue un cas de préface auctoriale originale : elle est rédigée par Jean-Pierre ANDREYON pour une anthologie de nouvelles néofantastiques de divers auteurs, entre autres d'Andreyon lui-même, intitulée *L'oreille contre les murs* (1980). Tout d'abord, Andreyon distingue le fantastique traditionnel du XIX<sup>e</sup> siècle du nouveau fantastique, ensuite retrace brièvement l'histoire du genre au XX<sup>e</sup> siècle. L'écrivain présente, par la suite, les maîtres du nouveau fantastique, y inclus les auteurs des textes publiés dans *L'oreille contre les murs*. Il faut souligner l'importance capitale de la préface d'Andreyon qui est une des premières, et jusqu'à présent, rares tentatives, pour distinguer, définir et décrire le nouveau fantastique.

Le rôle des préfaces dans le néofantastique consiste avant tout à orienter la lecture et la réception des textes. Toutes les préfaces citées ci-dessus ont pour but principal de guider le lecteur dans l'exploration du domaine très vaste, et relativement peu connu, du fantastique et du néofantastique. Elles donnent des informations théoriques indispensables pour la compréhension du genre, comme par exemple

---

<sup>3</sup> À ce propos, voir la partie *Champ thématique (phénomène néofantastique)*, pp. 66–67.

les tentatives de définition des genres, la caractéristique de leurs thèmes récurrents, la description des éléments principaux de leur poétique.

Pour récapituler : le titre ainsi que la préface néofantastiques attirant, informant, préparant le lecteur à sa rencontre avec le texte, sont des éléments paratextuels de première importance.

## 4.2. L'incipit, l'excipit

L'incipit, c'est-à-dire les premières lignes du texte, est cet élément dans la structure de l'ouvrage qui est également responsable du pacte de lecture et de la communication avec le lecteur. Si le paratexte ne suffit pas à attirer ou bien à informer le lecteur, c'est le début du texte qui peut par exemple encourager à la lecture en séduisant ou en inquiétant celui qui lit. C'est toujours l'incipit qui permet d'identifier le genre auquel le texte appartient et, par cela, indique la position de lecture à adopter. Enfin, ce sont ces phrases initiales qui annoncent, plus ou moins explicitement, l'excipit, à savoir le dénouement du récit ou du roman, ou encore c'est toujours le début du texte qui trompe le lecteur en déjouant consciemment ses prévisions quant à la fin.

Plusieurs textes néofantastiques procèdent, tout comme le fantastique traditionnel, à l'aide d'incipits génériques, c'est-à-dire ceux qui avertissent le lecteur du type de l'histoire qu'il va lire. Par cela, est créé « l'horizon d'attente » du lecteur satisfait, ou non, par la suite de l'histoire. Par exemple le début de la nouvelle *Celui qui pourrissait* de BOURS nous informe qu'il s'agit d'une histoire étrange : « Bien sûr, mon histoire est abominable, mon bon monsieur, mais vous avez des épaules à supporter cela sans frémir, pas vrai ? » (1977 : 5). Il semble que la suite de l'histoire ne déçoive pas le lecteur car le récit en question est, en fait, très effrayant et s'inscrit dans la poétique du mal, du laid et de la peur.

Il arrive fréquemment que l'incipit soit un témoignage de foi du narrateur en la véracité de l'histoire relatée. Celui qui raconte veut, dès le début, convaincre le lecteur qu'il s'agit d'un récit vrai, crédible, malgré son aspect insolite, et que c'est lui, le narrateur, qui se porte garant de l'authenticité des faits racontés. Ce type d'incipit apparaît souvent déjà dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour preuve, nous pouvons citer le début de la nouvelle néofantastique *La mort du juste* de Jean-Pierre BOURS :

Pierre commença : Je ne sais si le plus beau de l'histoire est qu'elle soit véridique, dit-il, ou s'il faut admirer d'emblée la surprenante figure qu'elle éclaire – ou encore, si ce qu'elle peut avoir d'édifiant (car il est évident qu'elle a sa morale) ne tient pas tant à l'exacerbation des sentiments qu'elle met en scène qu'à la part de mystère qu'elle se réserve. Sachez d'abord que les témoignages recueillis ont été passés au crible de

mon esprit critique. Et Jacques, qui a mené sa propre enquête [...] débouche sur d'identiques conclusions.

1977 : 132

Non seulement l'incipit accentue le caractère véridique du récit, appuyé par l'autorité du narrateur, par l'enquête indépendante d'un de ses amis ainsi que par les opinions d'autres témoins, mais aussi il signale le caractère édifiant de cette histoire toujours mystérieuse.

Ce dernier aspect, assez rare d'ailleurs, est mis en valeur au début de l'histoire racontée. Il semble que les auteurs de récits étranges veulent souligner de cette façon le caractère purement utilitaire, c'est-à-dire moral, du (néo)fantastique. Le genre s'en trouve, par là, anobli et ne sert qu'au pur divertissement. Voici l'incipit édifiant de la nouvelle *Aujourd'hui l'abîme*, du même auteur :

Ma cruelle histoire tient en peu de mots. Je ne regrette ni ce que j'étais, ni ce que je suis devenu. Et le seul désespoir qui m'atteigne est de ne plus pouvoir approcher de mes lèvres la coupe du poison qui m'a rongé. À celui qui a débarqué comme moi aux confins de l'univers où me voici, que le récit qui suit ne soit autre chose qu'une brassée de souvenirs communs. Et qu'il édifie les autres, pour autant que cela se puisse. Mais si tout était à reprendre, je ne changerais pas d'un iota ce que j'ai fait.

1977 : 164

Les premières phrases du texte informent de façon concise du caractère de l'histoire : elle est « cruelle »<sup>4</sup>, elle est courte, elle veut donner une leçon morale au lecteur. Enfin, elle finit de façon néfaste pour le protagoniste qui, pourtant, ne regrette rien. L'incipit y « prend valeur de prolepse » (GROJNOWSKI, 1998 : 35) et programme la fin, phénomène assez fréquent dans le (néo)fantastique.

Examinons d'autres types d'incipit néofantastiques et leurs rapports possibles avec les fins de textes analysés.

L'incipit de la nouvelle de Jean-Pierre Andrevon *Six étages à monter* ressemble beaucoup au début du récit canonique du genre fantastique, c'est-à-dire *Le Horla* (deuxième version, 1887) de Guy de Maupassant. Comparons les premières lignes des deux nouvelles. ANDREVON commence son texte de la manière suivante : « C'est toujours si bon de se retrouver en terrain familier, dans sa maison, de se retrouver chez soi » (1997 : 15). L'ambiance du bonheur qui règne au début du *Horla* de MAUPASSANT est identique : « Quelle journée admirable ! [...] J'aime ce pays et j'aime y vivre [...] J'aime ma maison où j'ai grandi » (1995 : 37). Dans les deux cas, les incipit programment une ambiance très sereine, idyllique même.

Toutefois, si les auteurs introduisent au début les personnages dans des lieux sécurisants, c'est pour mieux ravager par la suite l'atmosphère de calme et de bon-

<sup>4</sup> On peut y voir une allusion au conte cruel, un des sous-genres du fantastique traditionnel.

heur, ce qui est d'ailleurs un des moyens récurrents du (néo)fantastique. À ce propos Magdalena WANDZIOCH constate : « Il faut noter [...] un procédé fort souvent employé dans la littérature fantastique, qui consiste à situer un personnage heureux dans un *locus amœnus* qui, au cours de la lecture se transforme en *locus terribilis* pour mieux correspondre à l'état psychique du protagoniste angoissé » (2001 : 33). En fait, dans les deux textes, celui de Maupassant et celui d'Andrevon, l'idylle du début se transforme finalement en un véritable cauchemar.

Le protagoniste de Maupassant, se croyant persécuté par un être invisible et supérieur à lui et à toute la race humaine, met le feu à sa maison, son asile de jadis, où il pense avoir enfermé le Horla. Loin de s'être débarrassé par ce moyen de son invisible adversaire, le héros provoque la mort de tous ses domestiques. Qui plus est, il remarque de nouveau des signes inquiétants de la présence du Horla. Ne pouvant pas supprimer cet être tout-puissant, le héros annonce sa volonté de se suicider.

Le personnage d'ANDREYON, en revenant chez lui, constate la disparition de tous ses proches. Sur six étages, il les cherche, mais en vain. La dernière phrase du récit néclaircit pas l'énigme mais révèle l'état psychique du narrateur qui, incapable de supporter l'aliénation, se suicide : « J'ai escaladé le muret ceignant la terrasse, et j'ai fait en avant le pas qu'il fallait pour rentrer chez moi, pour toujours » (1997 : 17).

Dans les deux cas donc, l'incipit agréable et serein sert avant tout à tromper le lecteur et à mettre en valeur l'excipit tragique.

Parfois, le contraste entre le début et la fin du texte n'est pas aussi frappant : ils ne se distinguent que par un seul détail qui, toutefois, demeure décisif pour la réception de l'ouvrage. Un tel rapport très strict unit l'incipit et l'excipit de la nouvelle *Le cimetière de Rocheberne* de Jean-Pierre ANDREYON. L'incipit décrit le cadre spatial du récit, un lieu agréable et ensoleillé, à savoir le cimetière de Rocheberne. Le narrateur avoue, dès les premières phrases de la nouvelle, l'immense plaisir que lui causent ses promenades habituelles dans cet endroit :

Rien ne m'est plus agréable que les promenades solitaires dans les allées tranquilles du petit cimetière de Rocheberne. Rien ne m'est plus agréable, surtout à l'automne, quand l'air est tiède, quand les collines sont rousses à l'horizon, quand traînent dans l'atmosphère languide des bouffées de sel et d'iode qui dérivent depuis la mer pas trop lointaine, qu'il reste dans les pots de sépulture qui n'ont pas été oubliées quelques fleurs de l'été [...]

1997 : 83

Comparons la citation initiale avec la fin qui reprend le début presque littéralement, mise à part une information supplémentaire, qui modifie, pour ne pas dire bouleverse, l'interprétation du récit :

Moi, rien ne m'est plus agréable que ces promenades solitaires dans les allées tranquilles du cimetière de Rocheberne, surtout à l'automne, quand l'air est tiède,

quand les collines sont rousses à l'horizon, quand traînent dans l'atmosphère languide des bouffées de sel et d'iode qui viennent de la mer pas trop lointaine, quand le soleil rasant embrase en douceur ce monde quiet et coi, qu'invisible aux vivants je traverse encore et encore, libre prisonnier du cimetière de Rocheberne, ma demeure à jamais.

1997 : 87

La fin explique et change tout : le narrateur n'est pas un simple promeneur, il est un fantôme. Ce type d'excipit, particulièrement convenant aux règles du genre et constituant un choc pour le lecteur qui ne se doute de rien, peut être qualifié de « révélateur » ou bien d'« éclaircisseur ».

Les nouvelles fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle commencent souvent par une phrase qui indique, plus ou moins précisément, leur cadre spatio-temporel, présente les protagonistes ou signale une problématique : le lecteur est ainsi introduit graduellement dans l'univers du texte. Le nouveau fantastique se sert parfois d'un incipit différent, celui qui passe sous silence les informations importantes, n'explique rien et fait plonger le lecteur au milieu de l'action. Par exemple le récit *Sacrifice* d'ANDREVON commence *in medias res* :

Nous avons eu la chance de trouver un autocar. De loin j'avais vu que la gare était entourée de chevaux de frise, il y avait des automitrailleuses, des soldats. Et, bien sûr, tenue à distance par les baïonnettes, la foule de ceux qui, comme moi, s'étaient décidés à quitter la ville.

1997 : 17

Le lecteur n'est averti ni où, ni quand l'action se déroule, il ne sait non plus qui raconte l'histoire et de quoi il s'agit. Certains mots, comme « automitrailleuses », « soldats », « baïonnettes », suggèrent que probablement le narrateur quitte une ville où a lieu une guerre. Ce type d'incipit *in medias res* pique la curiosité de celui qui lit et l'invite à continuer la lecture afin de récupérer plus de détails permettant de suivre le contenu.

L'excipit du texte en question se réfère plus au titre *Sacrifice* que l'incipit de la nouvelle : « Le sacrifice qui se préparait n'était pas celui de Syrinthe. C'était le mien » (1997 : 39). C'est un exemple de phrase-choc, caractéristique de la nouvelle du XIX<sup>e</sup> siècle, car le lecteur a toujours l'impression que c'est Syrinthe, la fille du narrateur, qui sera immolée pendant une cérémonie barbare.

La nouvelle *Eau de boudin* de Jean-Pierre ANDREVON apporte un exemple intéressant d'un incipit, constituant un jeu intertextuel. Le texte andrevonien commence par la fameuse phrase : « La marquise sortit à cinq heures » (1997 : 89). De cette façon, l'auteur lance un défi : tout d'abord au lecteur qui doit disposer d'un savoir suffisant afin de reconnaître la relation intertextuelle, ensuite à Paul Valéry et André Breton qui prétendent qu'au XX<sup>e</sup> siècle il est impossible d'écrire un texte s'ouvrant par

la phrase en question, jugée par eux comme topique du roman balzacien, modèle romanesque dépassé. Pourtant, l'incipit ne constitue qu'un signe avertisseur d'un jeu avec les conventions littéraires et les habitudes du lecteur. Car le ton élevé de l'incipit contraste vivement avec le thème, d'ailleurs dégoûtant, de la nouvelle : elle raconte une catastrophe mondiale causée par des flots de vomissements couvrant la surface de notre planète et provoquant finalement la mort de tous ses habitants.

L'excipit ouvert annonce le début d'une nouvelle ère en parodiant un des sous-genres de la science-fiction, à savoir le récit apocalyptique :

La Terre était paisible, sereine, partout. Grossie de la liquéfaction de six milliards d'êtres humains et d'un nombre encore colossal de créatures terrestres inférieurs, les flots primordiaux avaient grossi jusqu'à atteindre à mi-pente les plus hautes montagnes. Dans la mer étale, joyeusement, nageaient les poissons, les baleines, les dauphins.

1997 : 97

Il est également possible de trouver un exemple d'incipit intertextuel qui renvoie au texte d'origine de façon plus sérieuse et qui programme l'ambiance de l'hypertexte (GENETTE, 1982). Le narrateur du récit *Empreintes* de Patrice DUVIC commence son histoire de la manière suivante : « Mon nom est Watson. Et, bien que j'aie cessé d'exercer pour me consacrer à la littérature, je suis docteur en médecine » (1980 : 243). Comme son célèbre prédécesseur, le héros d'Arthur Conan Doyle, le narrateur, médecin et ancien homme de lettres, a l'occasion de mener une sorte d'enquête, secondé par Jonas Doyle Rodin, qui est, comme l'annonce son double nom : détective amateur et sculpteur. En effet, la nouvelle qui aborde la thématique de l'occultisme, des tables tournantes et des ectoplasmes, ressemble par son climat à certains textes de Conan Doyle fasciné par le surnaturel, le spiritisme et les phénomènes inexplicables.

L'excipit ambigu, fréquent aussi bien dans le fantastique que dans le néofantastique, prend la forme d'une question et ne résout en rien l'enquête menée par les héros : « Croyez-vous, avait dit Jonas, que l'Art soit un exorcisme ? Ou bien les fantômes peuvent-ils aussi venir du futur ? » (1980 : 262).

Il est impossible de passer sous silence un cas exceptionnel, celui de récits tellement courts et concis qu'ils ne possèdent ni incipit, ni excipit proprement dits. Par exemple *Contes froids* de Jacques Sternberg apportent plusieurs exemples de ces formes extrêmement brèves : à partir de celles se composant d'une seule phrase, comme le récit *L'emploi*, jusqu'à celles en englobant quelques-unes, comme *La montre*, un texte de six phrases. L'absence de début et de dénouement traditionnels est visible du premier coup d'œil, avant même le commencement de la lecture : fréquemment, un texte de STERNBERG (1980) forme un tout du point de vue graphique car il n'utilise que rarement les alinéas. La nouvelle *Le tiercé*, composée de quatre phrases, est à ce titre révélatrice :

Le tiercé ne l'avait pas seulement passionné, il avait été la seule joie de son existence. Pourtant, il ne gagnait jamais, il ne jouait que pour le plaisir de jouer. Et, bien entendu, à part le tiercé, aucun autre jeu ne l'intéressait. Il mourut un soir, en quelques heures, assez inexplicablement, emporté par une fièvre de cheval.

1980 : 82

Ce récit, si bref qu'il soit, raconte comme la majorité des textes néofantastiques la quête du phénomène (le jeu) par le personnage ainsi que la mort de ce dernier causée, dans une certaine mesure, par sa passion. Toutefois, il est impossible de distinguer dans le corpus du texte des parties quelconques, y compris incipit ou excipit, les quatre phrases formant un tout condensé.

Pourtant, les textes aussi courts que ceux de Sternberg sont d'une absence remarquable dans le fantastique classique et d'une rareté exceptionnelle dans le nouveau fantastique. Ils constituent plutôt une sorte de jeu avec les conventions du genre, telle la concision poussée à la limite.

À la lumière de nos analyses qui précèdent, il semble légitime de constater que l'incipit, outre qu'il informe sur le genre littéraire, parfois programme, en tant que prolepse, toute la lecture du texte, dont la conclusion. Dans le nouveau fantastique, il intéresse toujours, il captive l'attention et invite à continuer la lecture. Parfois, il prend un aspect trompeur et induit consciemment le lecteur en erreur, en annonçant tout à fait autre chose que la fin du texte. Cette fois-ci, c'est à l'excipit particulièrement révélateur de déchiffrer l'énigme. Pourtant, fréquents sont aussi les cas où, en fait, les dénouements néofantastiques ne dénouent rien et laissent le lecteur dans le doute final. Enfin, il est possible de trouver des exemples, peu nombreux, de textes néofantastiques qui, malgré l'importance des deux éléments du texte analysés, le passent consciemment, dans un but ludique, sous silence.

### 4.3. Le schéma narratif

À la suite des travaux théoriques sur l'intrigue de Vladimir PROPP (1970), ensuite de ceux de Paul LARIVAILLE (1974), plusieurs chercheurs tentent de dégager un schéma universel, de la structure du texte littéraire. Rappelons que le modèle de Propp composé de trente et une fonctions, est destiné à examiner les contes, tandis que le schéma de Larivaille, comprenant cinq étapes, est plus universel et peut servir à l'analyse de textes plus différenciés.

Évidemment, les théoriciens du (néo)fantastique essayent, eux aussi, de créer un schéma général permettant de reconstruire la structure profonde du texte (néo)fantastique. C'est, entre autres, Valérie TRITTER (2001) qui propose un tel modèle en révélant les étapes principales de l'intrigue fantastique.

La première étape du schéma de TRITTER est la situation initiale, toujours banale, familière et rassurante. Cependant, le personnage est « alerté par toute une série de perceptions négatives qu'il ne pourra interpréter qu'à posteriori » (2001 : 40). La conséquence qui en découle est la narration au sein de laquelle s'insinuent d'imperceptibles failles.

La deuxième étape se réduit à l'intervention de l'élément perturbateur. L'univers normal et banal dans lequel vit le personnage est bouleversé par toute une série d'événements insolites, inexplicables, de plus en plus graves et inquiétants. Cette longue liste de manifestations du phénomène monte vers un point culminant et provoque le plus souvent la chute du personnage.

La situation finale peut prendre, d'après Triter, deux formes. Le récit fantastique de type progressif finit par le retour à l'ordre, ce qui est d'ailleurs rare. Dans le texte de type régressif, beaucoup plus récurrent dans le fantastique, l'ordre ne revient plus et le lecteur, grâce à la fin ouverte, non conclusive, a l'impression que le retour de l'élément perturbateur est possible.

En profitant de travaux théoriques des autres chercheurs, plus *mainstream* comme Larivaille ou bien lié au courant fantastique comme Malrieu, Triter distingue trois grandes étapes structurant le fantastique. Nous nous proposons de vérifier si le modèle de Triter est utile pour l'examen de la structure du nouveau fantastique et s'il mène à des conclusions intéressantes.

Prenons comme premier exemple le récit *Le garage* de Michel Lamart. La situation initiale est une existence morne et répétitive du personnage habitant un bâtiment moderne et confortable, dans une grande ville. Le lecteur adhère à l'illusion mimétique créée par tout un réseau de détails quotidiens et banals : le héros travaille beaucoup, il rentre chez lui très tard, il ne connaît pas ses voisins. Chaque jour, il descend en ascenseur dans un garage souterrain à plusieurs niveaux où il gare sa voiture. Au sein de cette réalité un peu accablante et monotone, s'insinuent les premières failles : un jour, le héros ne trouve pas sa voiture garée sur l'emplacement lui appartenant dans le garage.

L'étape suivante expose toute une série de manifestations de l'élément perturbateur. La porte électrique du garage ne marche plus et le héros se trouve emprisonné. Ensuite, sa montre s'arrête. Enfin, une eau sale envahit le garage. Le personnage découvre que dans chaque auto il y a un cadavre noyé. Chaque fois que l'eau monte, le personnage se réfugie au niveau supérieur.

Dans la situation finale l'ordre ne revient pas et il manque une conclusion : l'eau continue à monter et le personnage se trouve déjà au dernier niveau, sans issue. Le lecteur peut se douter qu'il y trouvera la mort.

Le récit de Lamart s'inscrit bien dans le schéma de Triter : il contient toutes les trois étapes reconnues par le critique, sans modifications quelconques. Sa structure ressemble de beaucoup aux structures classiques des récits du XIX<sup>e</sup> siècle.

La nouvelle de Pierre Pelot *Les premiers jours, on ne sut même pas à quoi ils ressemblaient* est le texte néofantastique suivant que nous voudrions examiner à l'aide

du modèle de Tritter. Dans la situation initiale, le lecteur assiste à la fête du quarante-deuxième anniversaire de Jean Merdegis, chef de rayon des produits d'entretien dans un supermarché qui organise un petit régal pour ses collègues du magasin. Les scènes du début de la nouvelle sont d'une banalité et d'une quotidienneté exceptionnelles. L'illusion référentielle est encore renforcée le jour suivant, lorsque Jean se réveille chez lui avec une mal de tête énorme, au moment où l'on pénètre dans son appartement « aéré, vaste, meublé en moderne » (PELOT, 1980 : 267), et où il prend son petit déjeuner, à savoir du poulet rôti froid à la mayonnaise. Tous ces détails créent un décor initial parfaitement quotidien. Toutefois, les premiers signes avertisseurs du phénomène sont déjà visibles lorsque le personnage, se sentant toujours mal, téléphone plusieurs fois à son médecin, mais, ce qui lui semble bizarre et inquiétant, sans résultat, personne ne répond : « Il téléphone encore à son médecin, sans obtenir davantage de succès. Ce n'était pas normal » (1980 : 269). Cet événement marque une transition à l'étape suivante où les manifestations de l'élément perturbateur deviennent de plus en plus envahissantes.

La deuxième phase du schéma en question abonde en présences les plus diversifiées du phénomène : la pharmacie du coin est fermée, presque tous les voisins du héros ainsi que la concierge du bâtiment disparaissent mystérieusement, les rues de la ville se désertifient, la radio, la télévision et le téléphone ne fonctionnent plus. Sauf Jean, il ne reste dans le bâtiment qu'un seul homme, le vieux Morgon. Celui-ci est convaincu que quelque chose d'anormal se passe et quitte le bâtiment afin de vérifier ce qui se passe à l'extérieur : « Il se passe quelque chose que je ne comprends pas. Dehors » (1980 : 274). Mais, il ne revient plus et Jean reste seul. Il se décide aussi à sortir pour élucider le mystère et pour comprendre la nature du phénomène. Il se promène à travers les rues vides et, du coup, voit un grand camion-benne avec deux éboueurs sur la plate-forme arrière.

La dernière étape apporte une solution habituelle pour le (néo)fantastique : les deux éboueurs jettent Jean dans la gueule du broyeur du camion qui l'écrase, comme tous ses prédécesseurs. Il réussit à connaître le mystère, mais au prix de sa mort. Le dénouement est traditionnellement ouvert : il est difficile de deviner si le camion monstrueux continue son activité, et s'il y a encore des survivants.

Le récit de Pelot modifie légèrement le modèle de Tritter car le point culminant, c'est-à-dire la solution du mystère du phénomène, sa vraie révélation n'a lieu que dans la dernière étape et non dans la phase seconde, comme cela était le cas auparavant. De cette façon, la tension est soutenue du début à la fin.

Certaines nouvelles néofantastiques s'inscrivent, plus ou moins fidèlement, dans le schéma proposé par Tritter et se distinguent par une structure interne plus traditionnelle, tripartite. Pourtant, on peut trouver des exemples de récits qui exploitent un schéma narratif différent.

La nouvelle *Un enfant solitaire* de Jean-Pierre ANDREVON illustre bien le phénomène en question. Le récit passe sous silence l'étape initiale du schéma de Tritter et commence *in medias res* par la manifestation de l'élément perturbateur déjà

dans la première phrase : « Ludovic Janvier prit conscience du phénomène devant la télévision » (1997 : 49). Ce qui habituellement constitue la seconde phase, c'est-à-dire divers reflets de présence de l'élément perturbateur, apparaît chez Andrevon dès le début, sans aucune introduction. Presque chaque alinéa de la nouvelle est une manifestation nouvelle et encore plus effrayante du phénomène, comme nous les voyons dans ces exemples : « La première manifestation perceptible du phénomène consista pour Ludovic en l'immobilisation de l'image sur l'écran » (1997 : 51), ensuite l'enfant remarque que « le chat ne bougea pas » (1997 : 52). Plus tard, il découvre que « sa maman [...] auréolée par le vif soleil du milieu d'après-midi, sa silhouette en ombre chinoise, inclinée sur le côté, était parfaitement immobile » (1997 : 52). Enfin, il voit de la fenêtre que « sur le boulevard, plus rien ne bougeait » (1997 : 54). Tous ces phénomènes incongrus, et beaucoup d'autres encore, témoignent d'un arrêt inexplicable du temps pour l'humanité toute entière, sauf Ludo, au début du texte, un garçon de sept ans, le seul être pour qui le temps accélère sa course. Le lecteur assiste aux aventures très diversifiées du héros, de plus en plus âgé, dans la ville immobilisée et pétrifiée par l'arrêt temporel.

La situation finale apporte un changement : le héros, déjà un vieillard, revient dans sa maison afin d'y mourir. Du coup, le temps reprend son flux « normal » et la mère de Ludo trouve dans le lit du garçon le corps d'un homme âgé. Le récit en question semble, grâce au dénouement, revêtir un aspect double, à la fois progressif car la situation rentre dans l'ordre pour l'humanité pétrifiée, et régressif, étant donné que l'ordre ne revient plus pour le protagoniste.

Le schéma narratif du récit analysé plus haut ne comporte que deux phases : celle où apparaît l'élément perturbateur et celle finale. C'est une structure atypique par rapport au schéma traditionnel comportant toujours trois phases. Pourtant, il existe d'autres schémas modifiant la structure classique de façon encore différente.

La nouvelle *Retour* de George W. Barlow commence *in ultimas res*, c'est-à-dire par sa fin, par la dernière phase du schéma narratif de Trittler. La police retrouve dans une maison en état de ruine un cadavre d'un homme nu, sans traces de violence, mort probablement par manque de nourriture et d'eau. Près du corps se trouve son journal intime où il explique les causes de sa mort mystérieuse. De la lecture du journal, le lecteur apprend que le décès du personnage est le fruit de sa passion insensée, érotique pour la vieille maison qu'il traite telle une femme et appelle Sylvia.

Dans le journal du héros, il est possible de retrouver la phase initiale, à savoir l'arrivée du personnage et de sa fiancée dans cette vieille demeure et le début de leur vie commune.

Ensuite, la seconde phase, se composant des manifestations du phénomène, est visible. La maison envoûte le protagoniste qui en tombe amoureux au point de rompre ses fiançailles. Le phénomène incarné par la demeure personnalisée manifeste toujours sa présence par des signes inquiétants et bizarres, tel l'acte sexuel entre les amants ainsi que ses conséquences, à savoir le fait que la maison est enceinte.

La dernière phase, en fait, ouvrant le récit comme nous l'avons déjà mentionné, relate la mort du protagoniste tellement amoureux de Sylvia qu'il oublie de manger et de boire et, totalement exténué, s'éteint.

La spécificité de la structure, englobant toutes les trois phases canoniques du schéma de Tritter, consiste donc en un renversement de l'ordre des parties. Le commencement par la fin tragique et la découverte du cadavre par la police ressemble un peu au roman policier à énigme où, par la suite, on essaye toujours d'éclaircir les causes de la mort de la victime.

Dans les nouvelles néofantastiques, on retrouve aussi bien les classiques structures tripartites avec un ordre précis de phases que les structures modifiées omettant une phase ou bien renversant leur ordre. La coexistence de divers types de schémas narratifs montre la complexité et la variété des récits néofantastiques, de ceux traditionnels à ceux plus modernes jouant avec les clichés fantastiques et empruntant certains procédés aux autres genres littéraires. Toutefois, le nouveau fantastique n'englobe pas seulement les formes courtes. Plus rarement, mais de tels cas existent, le néofantastique a également recours aux romans. Il serait intéressant d'examiner des cas de roman néofantastique : procède-t-il par un même schéma narratif que dans les formes brèves ?

*La tour de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière est un roman néofantastique se composant de douze brefs chapitres.

Les quatre premiers chapitres semblent accomplir le rôle de phase initiale. L'auteur précise le temps et le lieu où se déroule l'action, annonce la thématique, les relations intertextuelles et présente les personnages principaux de l'histoire : Helen, Vrollo, Blessed, Archibald Barrows et Gordon Mallorey. Dans le chapitre deuxième, Helen, grâce à un récit de Blessed, réussit à connaître l'histoire du docteur Frankenstein et de sa créature. Elle visite également la tour, c'est-à-dire le laboratoire du docteur, où se trouve le sarcophage avec le monstre endormi. L'arrivée du professeur Barrows, dans le quatrième chapitre, inaugure les premières tentatives, longtemps vaines, de réveiller la créature de Victor Frankenstein.

Le cinquième chapitre marque une transition vers l'étape suivante : l'élément perturbateur, incarné par l'activité maléfique du monstre, manifeste sa toute-puissance. La créature, du coup, se réveille et s'enfuit du laboratoire grâce à l'aide de Vrollo. Pendant sa fuite le monstre tue le professeur Barrows. Ce meurtre est le premier de toute une série de mystérieux crimes et d'inexplicables phénomènes qui commencent après la disparition du monstre et terrorisent le village de Kanderley. Les chapitres suivants relatent l'enlèvement d'Helen par la créature de Frankenstein et la bataille contre le monstre.

Les deux derniers chapitres, onzième et douzième, exposent la situation finale : Helen est sauvée par l'équipe de Mallorey. Ils poursuivent le monstre dans les marais afin de l'éliminer mais celui-ci tombe dans les sables mouvants et s'engloutit. On n'a jamais trouvé son corps. Helen ne croit pas en la mort du monstre, elle affirme le voir chaque nuit près de son lit. Il l'appelle et lui demande de le suivre. La situation

finale est donc en même temps progressive et régressive : l'ordre semble revenir à Kanderley, mais les visions d'Helen le mettent en doute. L'ambiguïté finale, tellement caractéristique du (néo)fantastique, concerne avant tout ce que voit Helen : le monstre vit-il réellement et rend-il visite à sa bien-aimée la nuit ? Ou bien Helen est-elle devenue folle après avoir vécu des événements si traumatisants ? Le doute subsiste.

Bien que le schéma proposé par Tritter soit destiné à examiner la structure de formes courtes, il semble que le roman procède de la même façon traditionnelle en utilisant toutes les trois phases afin d'introduire et de maintenir la tension graduellement. Ajoutons que deux autres romans de Carrière, *Le Pas de Frankenstein* et *La Nuit de Frankenstein*, comportent toujours un nombre assez voisin de chapitres (*Le Pas de Frankenstein* en comporte dix tandis que *La Nuit de Frankenstein* treize) et la distribution des trois étapes du schéma narratif n'apporte pas de modifications. Les trois ou quatre premiers chapitres exposent la situation initiale, les cinq ou six suivants s'intéressent aux manifestations de l'élément perturbateur. Les deux derniers chapitres à la fois ferment l'action : l'élément perturbateur semble détruit, et maintiennent l'hésitation finale : certains signes témoignent que peut-être le phénomène ne disparaît que temporairement.

Ce type de structure interne semble être caractéristique du roman néofantastique en général. Par exemple chacun des quatre romans de Pierre Pelot, à savoir *La Peau de l'orage*, *Duz*, *Je suis la brume*, *Les Brouillards*, se compose également d'un nombre fixe de chapitres (de dix jusqu'à treize au maximum, comme dans les romans carriériens), et la distribution des trois traditionnelles phases du schéma narratif est également semblable. Une telle composition du roman néofantastique qui dépasse rarement les dimensions de cent cinquante pages, qui se distingue par une concision et par un schéma narratif triparti et fixe, est capable d'éveiller et de soutenir jusqu'à la fin, telle la nouvelle, l'intérêt du lecteur.

Nous avons montré ci-dessus le fonctionnement du roman comme un tout narratif, il serait pourtant intéressant de réfléchir aussi sur la structure interne du chapitre en tant que séquence textuelle élémentaire du schéma. S'appuie-t-il également sur un schéma stable ?

La concision du roman néofantastique exige la brièveté et la logique de chaque chapitre. Sans se diviser en parties ou étapes séparées, il se concentre toujours sur un événement important qui pousse l'action. Par exemple dans *La Tour de Frankenstein* de CARRIÈRE, le chapitre premier raconte l'arrivée d'Helen à Kanderley et sa rencontre avec mystérieux Vrollo et Blessed, le chapitre second présente la visite d'Helen dans le laboratoire du docteur Frankenstein, le chapitre suivant relate la venue du professeur Barrows et les premières tentatives pour réanimer le monstre, etc. Chaque chapitre, tel un puzzle, apporte un élément nouveau et indispensable dans la construction très précise du roman.

À propos de la composition interne des chapitres, il faut également remarquer que chaque chapitre se termine, telle la nouvelle, par des phrases-chocs qui sur-

prennent le lecteur et qui l'incitent à continuer la lecture. Par exemple le chapitre second où Helen voit le sarcophage avec la créature en état de catalepsie, finit par l'évocation de pas lourds et mystérieux et d'un rire démoniaque dans le laboratoire, apparemment vide, de Victor Frankenstein :

Les pas, dans la pièce voisine, plus réguliers, mais toujours aussi lourds, s'éloignaient lentement, disparaissent dans les autres pièces du musée. Alors un éclat de rire, fou, strident, retentit autour d'eux, venu de partout et de nulle part, les enveloppant de tous côtés, se répercutant sur les voûtes irrégulières du laboratoire, cascadant dans le noir.

1995 : 33

En concluant nos remarques sur le schéma narratif dans le nouveau fantastique, nous soulignons que ce sont plutôt des formes courtes qui apportent des modifications au schéma examiné. Le roman néofantastique, forme relativement rare, reste fidèle au modèle classique triparti.

#### 4.4. La narration

Dans le présent paragraphe, nous voudrions nous concentrer sur le personnage du narrateur dans le texte néofantastique ainsi que sur ses fonctions. Par la suite, nous prendrons en considération les types principaux de narrateurs, à savoir le narrateur à la première et à la troisième personne, c'est-à-dire le narrateur homo et hétérodiégétique, ainsi que les conséquences éventuelles du choix entre ces deux types de narrateurs pour l'histoire racontée.

Dans un texte, le narrateur assume toujours un certain nombre de fonctions très diversifiées. Les deux premières fonctions reconnues par Gérard GENETTE (1972 : 261), celle narrative et celle de régie, sont consubstantielles à l'acte de raconter une histoire.

La fonction narrative consiste évidemment à relater une intrigue. Elle peut s'accomplir de façon implicite : le narrateur raconte sans annoncer l'acte de la narration. C'est le cas le plus fréquent. Pourtant, possibles sont les cas où le narrateur annonce l'acte de raconter par des formules explicites qui attirent l'attention du lecteur sur la figure du narrateur et qui informent sur la structure du récit. Par exemple le narrateur de *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre BOURS avise le lecteur dès le début de son statut important : « Sachez d'abord que ce récit, je suis le seul à pouvoir vous le conter » (1977 : 7). Il fait aussi des commentaires prenant le caractère d'une réflexion autothématique : « Vous avez eu l'introduction, passons à présent du général au particulier : tout récit bien conçu est ainsi construit » (1977 : 7). Le narrateur de *La*

*procédure contradictoire* de BOURS met en valeur le fait de raconter et invite à l'écouter de la manière suivante : « Alors, écoute... C'est une fort belle histoire » (1977 : 31). Ou encore la narratrice de *Désirs cruels* de Michel PAGEL inaugure son histoire par cette phrase soulignant l'acte de narration : « Ce soir, je pense que je vais vous raconter l'histoire d'une artiste comme vous » (2003 : 241). Dans le nouveau fantastique, ces annonces directes de l'acte de raconter servent à concentrer l'attention sur le narrateur, à commenter la charpente du récit, mais elles sont dépourvues d'une intention parodique souvent présente, quant à elle, dans le *mainstream* littéraire.

La deuxième fonction, celle de régie, permet au narrateur d'organiser son récit. Elle lui rend possibles les retours en arrière, les sauts en avant, les ellipses, les contrastes et les parallèles. C'est au narrateur de décider s'il raconte son histoire dans l'ordre, comme le fait le narrateur du *Garage* de Michel Lamart relatant une journée de sa vie dès le début jusqu'à la fin, ou bien s'il en brouille la succession événementielle, comme le narrateur de *La grosse bête* de Gaston Compère faisant parfois des retours en arrière, ou encore comme le narrateur de *La mort du juste* de Bours se servant volontiers de la technique elliptique et en passant sous silence plusieurs épisodes.

Ces deux fonctions essentielles du narrateur sont complétées, selon GENETTE (1972 : 261), par quatre fonctions facultatives, à savoir la fonction de communication, celle testimoniale, le rôle explicatif et celui idéologique.

La fonction de communication permet au narrateur d'établir un contact direct avec le lecteur par des adresses directes à celui qui lit. Cette fonction semble être assez réduite dans le nouveau fantastique. Lorsqu'elle apparaît, elle est souvent liée à la fonction narrative évoquée plus haut : le narrateur communique avec le lecteur avant tout pour l'intéresser par le texte et pour le pousser à continuer la lecture. En général, le néofantastique, s'appuyant fréquemment sur le non-dit, refuse une communication pure avec le lecteur. Le genre en question rejette également la communication à des fins de détournement parodique, souvent privilégié par « le courant principal » de la littérature.

Parfois, la fonction de communication se joint à la fonction testimoniale. Le narrateur s'adresse au lecteur, plus ou moins directement, afin de le renseigner par exemple sur les sentiments que tel épisode provoque en celui qui raconte, bref sur ses émotions. Grâce à la fonction testimoniale, le narrateur peut également émettre un jugement sur un personnage ou bien donner des informations sur les sources de son récit, attester sa véracité ou, au contraire, son caractère fictif. Par exemple le narrateur du *Divin marquis* de Jean-Pierre BOURS fait l'évaluation suivante de l'héroïne du texte : « Marie-Thérèse avait les quelques défauts et les nombreuses qualités des célibataires par nécessité. J'entends qu'elle n'était ni prude à l'excès, ni pieuse avec affectation, pas même aveuglée par des préjugés. Elle n'avait rien de ces créatures vêtues de noir que vous connaissez [...] » (1977 : 81). Le narrateur de *Celui qui pourrissait* de BOURS atteste que son histoire est un mélange de faits et de fictions : « Savez-vous que vous me mettez à rude épreuve en m'intimant de m'en

tenir aux faits ? C'est que j'ai besoin de fabuler un peu pour trousser une histoire, et quelle importance, mon Dieu, si des détails en sont imaginés ? L'art y gagne tant et la vérité y perd si peu... » (1977 : 12).

Le narrateur peut également accomplir la fonction explicative, à portée didactique, qui, très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, consiste à livrer aux lecteurs les informations utiles à la compréhension de l'histoire, dont par exemple des détails techniques ou des considérations d'ordre social. Cette fonction n'apparaît que rarement dans le nouveau fantastique, genre exploitant un univers, bien connu, familier au lecteur, le plus souvent n'exigeant pas d'explication supplémentaire. Toutefois, parmi les cas peu fréquents où le narrateur juge des commentaires explicatifs utiles, nous pouvons citer, à titre d'exemple, un fragment de *Celui qui pourrissait* de BOURS :

Vous vous intéressez à 1888 ? Ce fut pardi une fichtre année... Tous les mages et vaticinateurs [...] s'étaient concertés pour prédire qu'à la suite de je ne sais quelle configuration de planètes – Mars au terme de son ellipse devait éclipser Vénus [...], l'année drainerait la plus riche collection de démons, d'épouvantes et d'horreurs que la terre eut jamais connue. [...] Un fermier de Devonshire assista à la naissance d'un veau pourvu d'un troisième œil [...], on rapporte qu'à Londres même trois vierges accouchèrent en l'espace d'une semaine d'un petit monstre hirsute, [...] Il n'eut pas une catastrophe dont l'année ne nous gratifiât. Le rapide Londres – Southampton dérailla, provoquant la mort de cinquante personnes ; les inondations ravagèrent les récoltes, [...] des maladies nouvelles, affreuses, encore innommées [...] dévastèrent le pays entier ; il eut même une épidémie d'ichtyose, et des nouveau-nés couverts d'écaillés comme des poissons vinrent au monde dans toutes les cliniques d'Angleterre et d'Écosse, [...]

1977 : 6

L'action de la nouvelle de Bours ne se déroule pas dans un cadre moderne, mais à l'époque victorienne, assez éloignée historiquement, et méritant par-là une explication, longue et détaillée, du narrateur.

La dernière fonction du narrateur est son rôle idéologique. Elle se manifeste lorsque le narrateur interrompt son récit et émet des jugements généraux, dépassant le cadre de son récit, par exemple sur la condition humaine, la morale, la psychologie ou bien sur certains problèmes sociaux. Souvent, pour le faire, le narrateur a recours au présent à valeur intemporelle. Par exemple, le narrateur de *Six étages à monter* de Jean-Pierre ANDREVON émet plusieurs fois des constatations d'ordre général : « Les filles, nos filles grandissent et s'en vont, et quand on les voudrait elles ne sont plus là » (1997 : 15) ; ou bien « C'est toujours si bon de se retrouver en terrain familier, dans sa maison, de se retrouver chez soi » (1997 : 9). Une autre preuve du rôle idéologique du narrateur néofantastique est fournie par celui qui raconte et qui se plaît à généraliser dans le récit *Procédure contradictoire* de BOURS : « En le quittant, je me disais que les portraits d'autrui que l'on vous transmet sont bien trompeurs » (1977 : 30).

Le narrateur néofantastique accomplit, outre la fonction de communication, aussi bien les rôles (de narration et de régie) renvoyant au fonctionnement, à la structure interne de son récit, que les rôles (testimonial et idéologique, plus rarement explicatif) concernant l'interprétation de son histoire. Il ne privilégie pas les fonctions du premier ou bien du second groupe, puisqu'il a recours à tous les deux types. Cela montre que les visées de la narration néofantastique sont à la fois esthétiques et idéologiques<sup>5</sup>.

Le problème suivant lié à la narration dans le nouveau fantastique est le choix entre le narrateur qui s'exprime à la première et celui qui utilise la troisième personne, ainsi que des conséquences éventuelles découlant du premier et du second type de narrateur. Quantitativement dominant les récits néofantastiques à la première personne. Si l'on considère seulement trois recueils choisis de récits néofantastiques, à savoir *L'oreille contre les murs*, *Fins d'après-midi* et *Celui qui pourrissait*, les récits à la première personne sont trois fois plus nombreux que ceux à la troisième : vingt et un à la première contre sept à la troisième personne. Comment expliquer cette prédilection du nouveau fantastique pour la narration à la première personne ?

Soulignons que plusieurs chefs-d'œuvre du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle sont aussi écrits à la première personne, pour ne citer que les plus célèbres textes de Guy de Maupassant, tels qu'*Un fou* (1886), *Le Horla* (II<sup>ème</sup> version, 1887), *Qui sait ?* (1890), *La nuit* (1891). Le nouveau fantastique semble rester fidèle à la technique narrative consacrée par la tradition.

Cette narration à la première personne amène à faire une distinction importante entre le narrateur « homodiégétique » et le narrateur « autodiégétique » (GENETTE, 1972). Rappelons que le narrateur homodiégétique est, d'après Gérard Genette, présent dans la diégèse du texte. Il peut y jouer un rôle secondaire, n'être que le témoin des événements racontés, ainsi qu'il peut se présenter comme un vrai héros de l'histoire qu'il raconte. On parlera dans ce dernier cas du narrateur autodiégétique. Examinons ces deux types de narrateur à la première personne de manière plus détaillée dans les exemples qui suivent.

Le narrateur-personnage qui n'est pas le protagoniste, qui se situe un peu en recul de l'action comme observateur ou témoin apparaît par exemple dans *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre BOURS. Le récit en question comporte vingt-sept pages, et le lecteur n'apprend l'identité de celui qui raconte l'histoire qu'à la page vingt, vers la fin du texte. Il est donc lui-même une figure non moins mystérieuse que le véritable protagoniste de l'histoire, Jack Davidson. Le narrateur révèle enfin son identité de la façon suivante :

---

<sup>5</sup> Rappelons que certains textes du courant principal de la littérature accentuent soit les rôles narratifs de fonctionnement, afin de mettre à nu des procédés romanesques, soit, en s'engageant en faveur d'une idéologie ou d'une philosophie, privilégient les fonctions narratives d'interprétation.

Parlons de moi ! J'avais alors quinze ans, j'étais un bougre de gamin curieux, surtout j'aimais Davidson comme on aime un père. Il avait été mon patron, il m'avait tiré du sous-sol crasseux où je végétais sans famille, il m'avait trouvé à la clinique un emploi si bien rémunéré qu'il était objet d'envie.

1977 : 20

Seules ces informations dans le texte concernent le narrateur, le lecteur n'apprendra jamais son nom. Il faut aussi souligner que les rapports unissant Davidson et le narrateur sont bons : c'est de la reconnaissance, de la gratitude et de l'amour presque paternel qu'éprouve le narrateur envers Jack l'Éventreur. C'est pourquoi le narrateur essaye par son récit de comprendre et d'expliquer la personnalité double de Davidson. Comme il se trouve près du protagoniste, il connaît très bien tous les méandres de son histoire. Il avoue lui-même avoir épié Davidson dans ses flâneries mystérieuses à travers les quartiers les plus obscurs de Londres.

Tout de même, l'omniscience de ce narrateur à la première personne surprend et fait réfléchir : il n'est aucunement étonnant qu'il connaisse les faits, mais comment réussit-il à être au courant des pensées les plus intimes de tous les trois principaux personnages de l'histoire, à savoir Jack, Thanatus et Mary ? Pour justifier son savoir énorme, le narrateur s'explique d'une manière qui peut sembler peu convaincante :

Sachez d'abord que ce récit, je suis seul à pouvoir vous le conter ; et ce n'est pas seulement parce que j'ai la charpente assez solide pour réussir la prouesse d'avoir encore bon pied aujourd'hui, tout en ayant eu à l'époque un âge suffisant pour avoir pu ouvrir tout grands mes oreilles et mes yeux.

1977 : 5

Peut-être l'omniscience du narrateur-témoin peut-elle s'expliquer par certaines de ses interventions qui mettent en cause la véracité de son récit : « J'affabule ? Mais oui... » (1977 : 9) ; « Et n'est-il pas vrai qu'il importe peu que je fabule, que j'ajoute un rien de-ci de-là, si l'histoire que je vous sers a tant de brûlante saveur et de corrosive séduction ?... » (1977 : 17). Il présente lui-même son histoire comme un tissu de faits et de conjectures.

Le récit en question se déroule à deux niveaux : le premier, enchâssant, mettant en évidence le moment de la narration et le second, enchâssé, qui est une histoire elle-même<sup>6</sup>. Dans le niveau enchâssant, le narrateur extradiégétique<sup>7</sup> s'adresse toujours à un auditeur taciturne, à quelqu'un qui l'écoute, avec qui il boit du whisky. La narration prend donc la forme d'un monologue adressé à un personnage anonyme,

<sup>6</sup> C'est le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle qui se sert souvent des récits emboîtés. Cf. *La morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, *Lokis* (1869) de Prosper Mérimée, *Apparition* (1883) de Guy de Maupassant, *Le Horla* (première version, 1886) du même auteur.

<sup>7</sup> Rappelons qu'il n'est lui-même l'objet d'aucun récit, par contre le narrateur intradiégétique narre des récits seconds étant lui-même l'objet d'un récit premier. Cf. GENETTE (1972 ; 1983).

à un « narrataire » pour employer le terme de Tzvetan TODOROV (1968 : 67), qui n'intervient lui-même jamais dans le texte, qui ne pose pas de questions, qui existe seulement dans les formules du narrateur : « Bien sûr, mon histoire est abominable, mon bon monsieur, mais vous avez des épaules à supporter cela sans frémir, pas vrai ? » (BOURS, 1977 : 5).

Le discours du narrateur n'est aucunement libre, au contraire : il est bien organisé du point de vue structural, le narrateur annonçant sa partie introductive, son développement et son dénouement. Dans l'exposition, le narrateur introduit son auditeur dans l'ambiance de l'époque, en lui relatant ce qui se passe en 1888 – l'année où commence l'histoire. Le développement est une analyse détaillée de diverses maladies de Jack Davidson et de leurs conséquences néfastes, à savoir un changement de sa personnalité et les crimes horribles que son *alter ego* commet. Le dénouement, procédant par phrases-chocs, révèle le sobriquet sous lequel il est connu en tant que tueur en série. Chaque partie du récit est signalée par le discours autothématique du narrateur, par exemple en finissant l'introduction et en commençant le développement, le narrateur dit : « Vous avez eu l'introduction, passons à présent du général au particulier : tout récit bien conçu est ainsi construit » (1977 : 7). Il annonce le passage à la fin du texte par des mots suivants : « [...] nous approchons du point final » (1977 : 17). Ces types de commentaires, prenant le caractère d'une réflexion métatextuelle, soulignent encore le caractère fictif de la narration et augmentent l'hésitation (au sens du terme proposé par TODOROV, 1970 : 29) du lecteur devant les faits relatés.

À propos du narrateur homodiégétique de *La Vénus d'Ille* de Mérimée, TODOROV (1970 : 67) constate que le pronom « Je » appartient à tous, ce qui donnerait au récit une caution de véracité des faits supplémentaires, une valeur quasi testimoniale, le lecteur ayant tendance à s'identifier plus facilement avec ce type de narrateur. Sans aucun doute, le narrateur-personnage de *Celui qui pourrissait* supprime la distance séparant le lecteur de celui qui raconte : quand il se réfère à un auditeur muet, le lecteur peut avoir l'impression qu'il s'adresse directement à lui, son récit à la première personne ayant un caractère plus confidentiel.

Pourtant, les remarques autothématiques et les commentaires soulignant un caractère fictif de l'histoire racontée ne rendent pas la narration plus vraisemblable, mais font naître l'hésitation du lecteur. Le fait que le narrateur n'est qu'un observateur de l'histoire ne le rend pas plus objectif car il souligne souvent les liens de gratitude et d'amitié qui l'unissent avec le protagoniste.

Le cas du narrateur homodiégétique dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée est, à notre avis, différent : sa profession de savant, son scepticisme envers le surnaturel, son manque d'engagement émotionnel, une sorte d'indifférence envers les protagonistes apportent, en fait, une caution de véracité à son récit. Dans *Celui qui pourrissait*, cette caution manque, d'autant plus que le lecteur connaît très peu de détails concernant le narrateur engagé du point de vue émotionnel dans l'histoire. Les parallèles entre les deux narrateurs homodiégétiques ne sont donc que superficielles : selon

nous, le « Je » du narrateur homodiégétique, contrairement à ce que prétend Todorov, ne garantit pas toujours la véracité de la narration, il ne contribue pas non plus à augmenter la crédibilité que le lecteur a du texte.

La nouvelle *La procédure contradictoire* de Jean-Pierre BOURS apporte un autre exemple de narrateur homodiégétique racontant à la première personne une histoire qui n'est pas la sienne. La structure narrative du récit est complexe : deux discours à la première personne de deux narrateurs-observateurs alternent et se complètent à deux niveaux narratifs emboîtés.

Le premier narrateur, anonyme, arrive à la réception organisée en l'honneur du président Vonnegut – c'est le niveau enchâssant du récit. Il registre ses premières impressions concernant le fameux juge et les compare à une description du président qui lui a été léguée par son père. Le contraste est frappant entre le portrait de Vonnegut fait par le père du narrateur et entre ce que voit le narrateur lui-même pendant la réception :

L'homme que j'avais sous les yeux était un être heureux de vivre, disert et brillant, doté d'une volubilité interne : il avait la parfaite aisance des gens qui ont vécu et se trouvent satisfaits de l'avoir fait. Était-ce donc cela, le magistrat du siècle dernier, pincé comme une corde de Stradivarius ? L'ascète irascible et misanthrope décrit par mon père, dernier descendant d'une lignée d'aristocrates exsangues ? L'homme de loi pétri de sérieux, le janséniste impénitent qui avait passé des besicles à son esprit ?

1977 : 30

Surpris par ce décalage, le narrateur en parle à son ami Philippe rencontré pendant la réception.

Et c'est Philippe, remontant en arrière et ouvrant le niveau enchâssé, qui relate l'histoire de la métamorphose du président Vonnegut. Il inaugure son récit de cette façon :

Alors écoute... C'est fort belle histoire. Une histoire improbable et que je suis seul à connaître. Elle est hypothétique comme le sont les plus belles. J'aimerais certainement qu'elle soit vraie : n'est-ce pas le plus bel hommage qu'on puisse lui rendre ?... Elle explique en tout cas trop de choses pour ne pas être séduisante.

1977 : 31

Le narrateur souligne donc d'un côté son savoir unique concernant l'affaire Vonnegut, mais de l'autre, il met lui-même en doute la véracité de son récit, de quoi naît l'hésitation du lecteur envers la nature des événements racontés.

Philippe expose à son ami en détails la dernière session d'assises à laquelle préside Vonnegut et à laquelle participe le narrateur en tant que journaliste. Son savoir, réduit aux événements, est donc justifié par sa présence dans un lieu où Vonnegut

connaîtra son extraordinaire métamorphose. Accusé d'horribles crimes, Stirn, se distingue par une personnalité forte. Les preuves accumulées contre lui sont plutôt peu convaincantes. Le procès est un duel entre Vonnegut, à l'époque un juge très sévère, et Stirn. Philippe observe les deux protagonistes, il remarque que l'accusé scrute toujours du regard le juge. Enfin, le juge prononce le verdict : il condamne Stirn à mort. Du coup, Philippe est seul à saisir et à comprendre un étrange phénomène qui se produit pendant l'énoncé du verdict : par la force hypnotique de son regard, Stirn déclenche la métempsychose des âmes, son âme envahit le corps du juge, tandis que l'âme de Vonnegut habite dès lors, et pas pour longtemps, le corps du condamné à mort.

La narration de Philippe terminée, le premier narrateur reprend la parole et décrit la fin de la réception. Avant de sortir, les deux amis veulent faire leurs adieux auprès du président qui, comme le constate le premier narrateur, « nous répondit par un clin d'œil » (1977 : 46).

Dans le récit en question, l'auteur accumule trois différents points de vue concernant le protagoniste : l'opinion du premier narrateur anonyme, l'avis de son père défunt, enfin l'optique la plus importante, celle de Philippe. Comme les impressions du premier narrateur et la description du président faite par son père divergent, intervient le second narrateur, Philippe, qui, par son récit, essaye de combler les lacunes et d'expliquer la métamorphose du protagoniste. Pourtant, Philippe souligne plusieurs fois que son discours se compose de ce qu'il sait et de ce dont il se doute seulement. Ce type de narration, se présentant comme un mélange de faits et d'hypothèses, est caractéristique du (néo)fantastique, le lecteur hésitant sur la manière d'interpréter le récit. Dans le dénouement, un épisode bizarre qu'observe le premier narrateur, un clin d'œil d'intelligence du président, semble cependant apporter une caution à la narration de Philippe. Ces deux différents narrateurs homodiégétiques ne sont que des observateurs qui regardent et qui tirent des conclusions de ce qu'ils voient. Conformément à l'opinion de Valérie TRITTER (2001 : 41), regarder signifie, dans le cas de la narration homodiégétique, raconter.

Comme nous l'avons déjà signalé, le narrateur à la première personne peut être également le héros de l'action. On parle dans ce cas de la narration autodiégétique (GENETTE, 1972). Le narrateur-protagoniste a généralement deux manières de présenter les événements : par un journal ou bien dans un récit de type rétrospectif.

Les journaux, plus liés au fantastique traditionnel, n'abondent pas dans le nouveau fantastique. Par son journal, le protagoniste devient non seulement le narrateur, mais aussi le producteur du texte, l'écrivain, « ici, le narrateur est tout à la fois le héros et déjà quelqu'un d'autre » (GENETTE, 1972 : 52). Soit il enregistre ses impressions jour par jour, avec des dates précises, dans un récit presque immédiat qui abolit toute distance narrative, et réduit au maximum la distance rétrospective<sup>8</sup>. Soit la

---

<sup>8</sup> C'est surtout ce type de journal qui est plus caractéristique du fantastique traditionnel. Cf. *Le Horla*, II<sup>ème</sup> version, de Guy de Maupassant.

composition du journal s'appuie consciemment sur un mouvement rétrospectif : on retrouve par exemple ce journal après la mort de son auteur ou bien celui-ci le rédige au passé, sans dates, sans cette impression d'immédiateté, en décrivant des événements depuis longtemps révolus.

Il faut aussi noter que les motivations du « diariste » peuvent être très diverses. Par exemple le narrateur n'a plus d'interlocuteur, ou bien son aventure est tellement étrange qu'il est incapable d'en parler et préfère écrire, ou encore le journal devient son unique garde-fou. Examinons les deux cas : journal au présent et journal rétrospectif, de façon plus détaillée.

Le premier type de journal, rédigé au présent, est plus fréquent, en tant qu'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Par exemple Thomas Owen<sup>9</sup> appuie la majeure partie de sa nouvelle *Non-lieu* sur ce type de structure narrative : le protagoniste-narrateur fixe ses sentiments, ses pensées les plus intimes instant après instant. Pourtant, il ne marque pas de dates précises ce qui est récurrent dans le fantastique classique et donne à la réflexion un aspect plus prémédité, plus ordonné. Chez OWEN, le lecteur a l'impression de pénétrer dans le courant libre de la conscience du narrateur, une conscience bouleversée par l'inexplicable, par une fissure insolite dans le monde réel. Ses impressions sont notées spontanément, dans un chaos caractérisant une conscience angoissée : « Si je ne me retourne pas, je ne serai pas tranquille, et je continuerai à avoir envie de me retourner. Mais si je me retourne, je lui donnerai l'impression d'avoir remarqué qu'il me suit et peut-être croira-t-il que j'ai peur. Ai-je peur ? » (2005 : 265).

Les sentiments tels que la peur, l'angoisse, l'inquiétude qu'éprouve le narrateur autodiégétique du récit, sont mis en valeur par une utilisation consciente de marqueurs spécifiques de ponctuation, surtout de « trois points » et du « point d'interrogation » : « Il ne m'a pas dépassé... même quand j'ai ralenti. Je me retourne brusquement... Personne... » ; « Or, je n'ai rien vu... donc il n'y a rien à voir. Mais je suis suivi... par quoi ? » (2005 : 268). Ces marqueurs servent non seulement à exprimer l'hésitation du narrateur qui, participant à l'action, n'est pas capable d'expliquer rationnellement son aventure étrange : de peur d'en parler, il relate ce qui se passe afin d'éprouver du soulagement et afin de comprendre ces épisodes bizarres. Qui plus est, l'utilisation des marqueurs textuels en question permet d'imiter mieux les cheminements creux de la pensée humaine et souligne cette impression d'immédiateté.

D'ailleurs, cette narration est si spontanée et détaillée que le lecteur n'est pas, dès le début, conscient de lire un journal intime. Il semble que des incidents insolites se passent à présent, devant les yeux du lecteur qui les voit à travers la perception du

---

<sup>9</sup> Dans l'annexe, nous présentons Thomas Owen en tant qu'écrivain de la seconde génération néofantastique car il publie la plupart de ses textes dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Tout de même, nous voudrions préciser que la nouvelle *Non-lieu*, analysée ci-dessus, est publiée pour la première fois en 1933.

narrateur. Pourtant, au milieu de la nouvelle, ce type de narration est interrompu par la phrase suivante : « Le docteur s'arrêta d'écrire. Il piqueta du bout de sa plume, son buvard vert. Il referma le journal où il venait de consigner l'extraordinaire aventure qu'il avait vécue vraiment, et qu'il aurait préféré avoir rêvée seulement » (2005 : 275). Le lecteur apprend qu'il vient de lire un journal lorsque le narrateur finit sa rédaction. Dès lors, la narration à la première personne et le journal intime font place à la narration, traditionnelle et omnisciente, à la troisième personne. Ce type de la narration hybride, unissant le journal à la première personne et la narration à la troisième personne, sont plus caractéristiques du nouveau fantastique que le journal dans sa forme pure.

Dans le journal, où l'auteur-protagoniste narre les événements au présent, la distance séparant celui qui raconte de celui qui lit disparaît. Cependant, il existe également des journaux s'appuyant sur un vaste mouvement en arrière, comme par exemple le journal dans la nouvelle *Le retour* de George W. BARLOW (1980). Sauf une courte information ouvrant le récit, il se réduit à un journal présenté au lecteur *in extenso*. Le début de la nouvelle, un fragment d'article de presse, révèle les coulisses de la découverte du journal, tenu par un jeune soldat Gérard B., et trouvé près du corps de son auteur dans une vieille maison. Le rôle considérable du journal est souligné par le journaliste : « [...] il permettra sans doute d'éclaircir les circonstances d'une mort qui ne paraît due à aucune violence [...] » (1980 : 157). En fait, la lecture du journal de Gérard apporte une explication étrange de sa mort : le protagoniste-narrateur se souvient du passé et raconte les jours précédant son décès. Et il faut souligner qu'en commençant la rédaction de son journal, le narrateur est déjà conscient qu'il va mourir. Comme il connaît le dénouement tragique de son aventure, sa narration rétrospective est semée des commentaires avertissant le lecteur des conséquences néfastes qui découlent des événements présentés : « Ce qu'elle m'avait fait ? Tout ! Je l'accusais de m'avoir tout pris, d'avoir tout détruit autour de moi, en moi : tout ce que je croyais aimer, tout ce à quoi je croyais tenir. Tout ce que je croyais être moi. [...] Je suis mort [...] » (1980 : 158).

Cette narration au passé augmente la distance entre le lecteur et le narrateur. Il semble que ce dernier est presque omniscient quand il avoue « Je n'avais pas compris... » (1980 : 158) et, à présent c'est-à-dire au moment de l'écriture (et non de la lecture pour le lecteur), il comprend enfin. Écrire signifie donc comprendre pour le narrateur sa propre histoire, au moins la comprendre temporairement.

Pourtant avec le temps, l'aventure du héros devient incompréhensible même pour lui. C'est pourquoi il note les difficultés grandissantes que lui cause l'écriture : « Mais je n'ai plus grand-chose à y noter, car ce qu'elle me dit ne peut se transcrire dans le langage commun [...] » (1980 : 169). La fin de son journal désigne sa mort : « Il est fini, ce témoignage si imparfait : les mots, faits pour traduire des conventions banales, ne peuvent plus exprimer ce que je ressens ni ce que murmure Sylvia. Si j'essaie, ce ne sont que banalités et contradictions » (1980 : 170). La mort du langage annonce la mort de l'individu.

Le mode suivant, déjà évoqué, par lequel le protagoniste-narrateur peut rendre compte de son expérience est, à côté du journal, un récit rétrospectif particulièrement populaire dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Souvent la prise de parole devient pour le narrateur une prise de conscience : en racontant ce qu'il a vécu, il retrace une montée progressive à la conscience, l'incompréhensible est dit et, par là, parvient à être compris par le héros et par le lecteur. Le récit rétrospectif est parfois, surtout dans le fantastique plus classique, une entreprise cathartique permettant de revivre l'horreur et de s'en libérer, de s'en délecter même, déjà en sécurité.

Le néofantastique se plaît rarement à utiliser le récit de type rétrospectif comme seul moyen narratif. Plus récurrents sont les cas où le récit au passé alterne avec le récit au présent. Fréquemment, le récit rétrospectif du narrateur autodiégétique annonce seulement un phénomène insolite, bizarre, inquiétant dont le pouvoir nocif touche le protagoniste au présent. Ainsi, le héros-narrateur de la nouvelle de Jean-Pierre BOURS *Le peuple nu*, docteur en médecine, avoue dans un long récit au passé son attachement pour son oncle Cyprien ainsi que sa passion, héritée de Cyprien, pour l'anatomie :

Aux heures où les autres enfants de mon âge se retrouvent en groupes dans les terrains vagues pour d'interminables parties de football, l'oncle Cyprien déroulait ses trésors sous mes yeux éblouis. J'éprouvais pour ses planches anatomiques, ses écrans fluorescents, ses squelettes et ses moulages, la ferveur religieuse et la passion [...] J'écoutais des heures durant la voix tranquille du docte professeur qu'était mon oncle énumérer longuement les mystères du corps humain, étendre et décrire pour moi seul le réseau des vaisseaux sanguins travaillant dans les profondeurs lumineuses de la chair au départ de la pompe du cœur...

1977 : 65

Cette longue rétrospection n'est qu'un prologue : il fait pressentir au lecteur que les conséquences de la visite (racontée au présent) que le narrateur rend à son parent, seront maléfiques pour eux, tous deux étant passionnés d'anatomie. Cyprien et son neveu, de leur vivant, seront eux-mêmes soumis à une dissection faite par les cadavres de ceux qui furent jadis l'objet de leurs expériences médicales.

Pourtant, il est possible que le récit rétrospectif trompe consciemment le lecteur dont les prévisions concernant le sort du narrateur autodiégétique seront déjouées par le récit au présent. Telle est par exemple la structure narrative de la nouvelle *La terre tremble* de Jean-Pierre ANDREVON. Le protagoniste-narrateur explique de la façon suivante les motifs de son voyage dans le Midi : « Qu'avait dit Béatrix la veille, en me proposant ce voyage en avance sur la saison ? Cette ville est pleine de lourdeurs obscures, quittons-la avant qu'elles nous écrasent » (1980 : 124). Le narrateur et sa femme décident donc de quitter la ville et partir pour la campagne. Ils ont l'impres-

---

<sup>10</sup> Cf. *La peur* (1882), *Apparition* (1883), *Un fou ?* (1884) de Guy de Maupassant.

sion de fuir un danger indéterminé mais lié, dans l'esprit du narrateur, à la ville. Il évoque, toujours dans un monologue intérieur au passé, leur voyage à la gare, à travers la cité, matrice du mal, siège de mœurs corrompues et de luxure. Ses sombres prévisions semblent être confirmées par un phénomène extraordinaire qui a lieu avant qu'ils ne quittent la ville, à savoir un tremblement de terre. Après la catastrophe, le narrateur, Béatrix et plusieurs autres personnes se retrouvent à la campagne où ils ont été rejetés par les secousses du tremblement. Le paysage bucolique qui les entoure, leur fait penser qu'ils sont en sécurité, d'autant plus qu'ils trouvent un abri dans un hôtel accueillant des survivants de la catastrophe. Béatrix, fatiguée, s'endort dans une chambre tandis que son compagnon erre à travers différentes pièces de l'hôtel. Du coup, il entend un nouveau grondement de la terre, les murs s'écroulent autour de lui et il est emprisonné « dans un sarcophage ébauché, une vierge de Nuremberg aux dents émoussées » (1980 : 141). Dans le monologue, déjà au présent, le narrateur commente sa situation actuelle : « Je continue de répéter il y a quelqu'un, il y a quelqu'un, mais ma voix est si faible que même s'il vient réellement quelqu'un, de l'autre côté, on ne m'entendra pas » (1980 : 142). Le récit au passé sert dans cette nouvelle à induire le lecteur en erreur, le vrai danger pour le protagoniste vient non de la ville qu'il craint et qu'il fuit, mais de la campagne où il trouve un faux refuge.

À ces deux manières traditionnelles (journal et récit au passé) par lesquelles le narrateur autodiégétique rend compte de son expérience, le nouveau fantastique ajoute encore une façon de raconter son aventure, à savoir le récit au présent. Nombreux sont les cas de textes néofantastiques où le narrateur-protagoniste relate au présent ce qu'il vit au moment même de raconter. Ses actes coïncident avec l'acte de parole. Ce type de narrateur tout-puissant, que Valérie TRITTER appelle le « personnage-récit » (2001 : 46), n'existe que dans et à travers son récit. Pour ce personnage, souvent anonyme, l'acte d'énonciation est le seul phénomène tangible. À ce propos, TRITTER remarque : « Si on peut douter de tout le contenu du récit – mythomanie ou délire de l'interprétation – au moins sait-on que le récit a eu lieu. Le personnage est tellement confondu avec l'ambiguïté de sa parole que le doute plane même sur son identité [...] » (2001 : 46). Il est possible de retrouver un tel type de narrateur autodiégétique dans le récit *La convocation* d'Alain DORÉMIEUX.

Le héros avoue voir dans ses rêves, de plus en plus obsédants, des hommes en noir, sans visage, qui le pourchassent, qui lui en veulent mais il ignore pourquoi :

Ils sont sur mes traces et je les fuis dans la ville, dans la foule. Partout où je vais pourtant je les retrouve. Toujours là, vêtus de noir, embusqués pour m'épier. Je tente de leur échapper. Il y en a un devant moi. Je fais demi-tour pour l'éviter. Un autre me suit, qui me guette en feignant de regarder ailleurs. Je prends une ruelle adjacente. À son extrémité m'attend l'un des hommes en noir. Je m'affole et perds pied, et l'étau d'angoisse du rêve se fait soudain si fort que je me réveille en sursaut, les paumes glacées, le front en sueur.

Un matin, le cauchemar semble s'accomplir dans la réalité : l'un des hommes en noir sonne à la porte du protagoniste et lui annonce qu'il est, c'est-à-dire Alain Dorémieux, convoqué d'urgence à la Direction auxiliaire des Services administratifs supérieurs. Le narrateur, très effrayé, proteste de s'appeler Alain Dorémieux<sup>11</sup>. Il suggère à l'homme en noir qu'il se trompe probablement d'étage ou de porte. Pourtant, celui-ci s'obstine et lui montre comme preuve le nom d'Alain Dorémieux inscrit sur la porte. Le narrateur, convaincu d'être victime d'une manipulation, décide de se rendre à la Direction afin d'expliquer ce malentendu :

D'ailleurs, je possède tous mes papiers. Ils attestent de mon identité. [...] Fiche d'identification codée, carte d'inscription au Parti centraliste unique, carte d'affiliation aux Œuvres disciplinaires de la Régulation sociale [...] Je les consulte fébrilement. Une panique froide me saisit. Plus aucun de ses papiers n'est à mon nom. Tous ont été falsifiés, refaits à ce nom inconnu : Alain Dorémieux. Et pourtant c'est bien ma photo, mon visage, qui figurent sur chacun d'eux.

1980 : 108

Le narrateur sort de la maison, marche à travers la ville et se sent entouré par une foule hostile. De façon très détaillée, toujours au présent, il relate tout ce qui se passe, ce qu'il pense, ce qu'il ressent : ce type de narration est mieux approprié que les autres à créer un sentiment d'immédiateté et de suppression de distance entre le lecteur et le narrateur. Enfin, le héros arrive à la Direction. Il rend compte de sa flânerie à travers différentes pièces de l'immeuble où se passent des scènes étranges, comme dans un cauchemar. Dans une chambre, les juges lisent au narrateur l'acte d'accusation concernant pourtant Alain Dorémieux. Le protagoniste refuse toujours d'être Alain Dorémieux. De plus en plus angoissé, il fuit de la chambre et court, paniqué, par les couloirs du bâtiment. Poursuivi par un groupe de gens, le narrateur trouve refuge dans un couloir secret qui finit dans son propre appartement. Soulagé, le héros se repose lorsqu'il entend la sonnette à la porte. Il ouvre, voit l'homme en noir et tout recommence.

Le narrateur autodiégétique de la nouvelle relate son expérience insolite au fur et à mesure qu'elle se passe. La distance entre le temps de l'action et le temps de la narration est abolie. Le lecteur a l'impression que les événements se déroulent sous ses yeux. Cependant, vu l'état psychique du narrateur, surtout ses problèmes avec son identité, on peut douter de la véracité de son récit, on peut douter si tout cela ait effectivement eu lieu. Conformément à l'opinion de Tritter citée ci-dessus, il est possible de mettre en cause aussi bien le contenu du récit que l'identité du narrateur,

---

<sup>11</sup> Il est impossible de ne pas remarquer la coïncidence entre le nom de l'auteur Alain Dorémieux et le nom prétendu du narrateur qui, d'ailleurs refuse cette identité. Il semble que l'écrivain joue de cette manière avec une lecture biographique de son récit. Rappelons que plusieurs critiques prétendent que par exemple Guy de Maupassant décrit ses propres hallucinations dans ses nouvelles fantastiques.

mais le fait de raconter demeure indubitable. Le personnage-récit existe uniquement dans l'acte d'énonciation, raconter signifiant pour lui exister.

La narration néofantastique à la première personne, plus récurrente, se sert de deux formes coexistantes analysées ci-dessus, à savoir des narrateurs homodiégétique et autodiégétique.

Contrairement à la narration homodiégétique du XIX<sup>e</sup> siècle, son équivalent néofantastique n'apporte pas une caution de véracité à l'histoire racontée. Le narrateur-témoin ou observateur dans le nouveau fantastique n'est plus ni objectif, ni sceptique envers le surnaturel. Se tenant à l'écart, fréquemment anonyme, il s'engage souvent du point de vue émotionnel dans l'histoire du vrai protagoniste. La narration homodiégétique dans le néofantastique vise à une subjectivité plus grande, ce qui demeure en opposition par rapport à la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle. Souvent, le narrateur-observateur présente son récit comme un mélange de conjectures et de faits ou bien comme une sorte de puzzles complétés successivement par les narrateurs polyphoniques, ce qui augmente encore l'hésitation du lecteur quant à l'interprétation de l'histoire. Il semble que faire confronter le lecteur à une vision subjective, lacunaire et incertaine est le dessin du narrateur homodiégétique s'éloignant de plus en plus de la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le narrateur-protagoniste relate son expérience soit dans un journal, soit dans un récit rétrospectif, soit dans celui au présent. Admises sont également les formes mixtes, comme par exemple le récit au passé alternant avec le récit au présent. La subjectivité est innée à cette forme de narration qui s'inscrit plus que la précédente dans la tradition fantastique. La prise de parole est en même temps la prise de conscience du narrateur autodiégétique : écrire ou raconter lui permet de comprendre son aventure. Parfois, comme dans le cas analysé du personnage-récit, seul l'acte de narrer demeure sûr et confirme l'existence du narrateur.

Bien que la narration à la première personne domine dans le nouveau fantastique, il est également possible de trouver des exemples de narration à la troisième personne. Les critiques, aussi bien ceux du fantastique que ceux du *mainstream*, s'intéressent à cette forme de narration qui a une longue tradition littéraire. D'après Valérie TRITTER, l'utilisation de « Il » marque un détachement de principe, une plus grande objectivité du narrateur (2001 : 42). Émile BENVENISTE (1966 : 255–256) prétend que la « non-personne », le « Il », est le grand absent du schéma de communication, qu'il ne parle pas directement, qu'il est celui dont on parle. Joël MALRIEU (1992 : 136) remarque que la narration à la troisième personne est liée à l'impossibilité du « Je » à s'exprimer, à entrer dans une situation de communication, par exemple lorsque le héros ne peut pas mener à bien son récit car il devient fou ou mort par suite de sa rencontre avec le phénomène. Le « il » ne signifie donc pas toujours le même type de narrateur, ses réalisations et ses fonctions en peuvent être différenciées. Généralement, la narration hétérodiégétique peut prendre deux principales formes : celle plus traditionnelle où la vision du narrateur hétérodiégétique est illimitée, avec la perspective passant par

le narrateur, et celle où la vision est limitée, avec la perspective passant soit par le personnage, soit neutre<sup>12</sup> (REUTER, 2005 : 50–52). Nous montrons par la suite quelques visions différentes de la narration à la troisième personne, en commençant par la plus traditionnelle.

Un regard plus objectif sur les personnages et sur les événements est souvent évoqué en tant que trait caractéristique du narrateur à la troisième personne. Absent de la diégèse du texte, et ne participant aucunement aux événements, le narrateur hétérodiégétique demeure invisible pour le lecteur qui fréquemment est incapable de répondre à la question « qui raconte ? ». Le savoir du narrateur à la troisième personne est parfois illimité : fréquemment, il connaît non seulement des détails les plus menus de l'action, mais encore les pensées et sentiments des personnages, il est également capable de faire des retours en arrière et d'anticiper. Caché derrière les événements, le narrateur omniscient et tout-puissant contrôle et ordonne la totalité du récit. Citons, à titre d'exemple, la nouvelle *Entre Charybde et Scylla* de Jean-Pierre BOURS où le narrateur omniscient relate à la troisième personne une histoire qui n'est pas la sienne. Il est au courant de tout ce que fait et ce que ressent le protagoniste se préparant à une opération qui n'est pas trop grave, mais qui lui fait énormément peur :

Il retrouva ses livres et ses disques, y porta une attention plus vive que jamais, leur consacra tout son temps. Il voulait tout relire et réentendre. Sa voix sage lui disait que c'était le meilleur moyen de ne pas penser à l'échéance, de ne pas s'obnubiler en ne songeant qu'à cela ; mais l'autre voix, celle qui venait du plus profond de lui-même, murmurait qu'il fallait qu'il lise et qu'il écoute, qu'il y avait là des plaisirs subtils et grisants qu'il lui fallait revivre – revivre une *ultime* fois.

1977 : 148

Plusieurs fois, le narrateur fait allusion au fait qu'il connaît déjà la fin tragique de l'histoire : « Eût-il mis sur pied cette division forcenée des sept jours *qui lui restaient*, pour y faire entrer tout ce qu'il avait encore de vie à vivre [...] » (1977 : 146). L'expression en italique « qui lui restaient » joue sur une ambiguïté : le lecteur sait que l'opération aura lieu dans une semaine, mais cette semaine n'est-elle pas dernière pour le héros ? D'ailleurs, nombreux sont les cas où les mots ou expressions en italique donnent à la parole du narrateur un sens ambivalent et suggèrent le dénouement fatal de la nouvelle. Par exemple, lorsque le protagoniste relit ses livres préférés et réécoute ses opéras favoris, le narrateur dit « qu'il fallait qu'il lise et qu'il écoute, qu'il y avait là des plaisirs subtils et grisants qu'il lui fallait revivre – revivre une *ultime* fois » (1977 : 148). Ou bien le narrateur appelle toujours la date de l'opé-

<sup>12</sup> Rappelons que, pour désigner les mêmes phénomènes, GENETTE (1972 ; 1983) utilise les termes équivalents la « focalisation zéro », « la focalisation interne » et celle « externe », tandis que POUILLON (1993) utilise, lui, « la vision par derrière », « la vision avec » et « la vision du dehors ».

ration – la date *fatidique* (1977 : 152). Les commentaires du narrateur soulignent son omniscience mais ne détruisent pas l'hésitation finale car ils sont ambigus et peuvent être interprétés différemment.

Il faut également noter que la narration hétérodiégétique avec sa perspective passant par le narrateur domine dans le roman néofantastique<sup>13</sup>. Tandis que la nouvelle néofantastique exploite plusieurs formules de narration avec prédominance de la narration à la première personne, le roman néofantastique ne se plaît qu'à utiliser le « narrateur-Dieu » ayant une maîtrise complète de l'univers textuel, faisant récit d'événements, de paroles et de pensées des personnages. Nous n'analysons pourtant pas sous cet angle, de façon plus détaillée, les romans néofantastiques parce qu'ils n'apportent rien de nouveau au problème en question et font penser, par leur narration, au roman du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le narrateur hétérodiégétique ne signifie pas toujours un être omniscient. Parfois, le narrateur sait, perçoit et dit ce que sait et perçoit le personnage. Il n'est donc pas au courant de ce qui se passe dans la tête des autres personnages, il arrive qu'il ne connaisse pas leur passé ou leur avenir. S'il intervient dans le texte, c'est souvent afin d'expliquer son manque de savoir, afin de produire l'impression qu'il n'a pas accès à toutes les données du réel. En conséquence, ce type de narration favorise un personnage, sa vision subjective, sa psychologie et réduit la distance entre le narrateur et le héros.

*Un enfant solitaire* de Jean-Pierre Andrevon s'appuie sur la narration en question. La perspective qui domine dans le texte raconté à la troisième personne est celle du protagoniste, Ludovic Janvier.

Le choix de la narration s'impose en quelque sorte à l'auteur : la nouvelle raconte un arrêt inexplicable du temps pour tous les humains, sauf un garçon, Ludo, pour qui, comme cela s'avère dans le déploiement du récit, le temps ralentit son cours. Le protagoniste est le seul être vivant, pensant, agissant dans le récit. Il est donc tout à fait normal que ce soit sa perspective qui domine.

Qui plus est, les lacunes dans le savoir du narrateur sont justifiées par un savoir incomplet du héros. Ce dernier, enfant, n'est pas capable d'expliquer la nature des distorsions temporelles. Au début, il ne s'intéresse même pas à l'élucidation du phénomène, jouissant pleinement de sa liberté. Devenu adulte, Ludovic veut découvrir le mystère des altérations temporelles, c'est pourquoi il lit des ouvrages, dont ceux d'Albert Einstein, traitant des paradoxes du temps. Il n'acquiert donc ce savoir que graduellement et, avec lui, c'est le narrateur et, par son entremise, le lecteur qui en apprennent davantage. Si la focalisation se concentre sur le héros (comme dans la nouvelle analysée d'Andrevon) la vision du narrateur hétérodiégétique est limitée, son savoir dépend strictement du savoir du personnage.

<sup>13</sup> Cf. *La tour de Frankenstein, Le pas de Frankenstein, La nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière, *La peau de l'orage, Duz, Je suis la brume, Brouillards* de Pierre Pelot, *Les revenants de l'ombre* de Jean-Pierre Andrevon.

Enfin, le choix de cette perspective passant par le personnage met en relief la psychologie du héros. Dans *Un enfant solitaire*, la psychologie du protagoniste est d'une extrême importance : le héros vit toute son existence en quelques jours. De manière accélérée, il passe à travers les étapes qui, normalement, durent longtemps. Un jour, il est un enfant, ensuite un adolescent, un homme plus âgé, enfin un vieillard qui meurt à la fin du texte. Il change non seulement physiquement, mais aussi mentalement et cette évolution se fait dans une complète solitude. La dimension psychologique de la nouvelle demeure donc en profonde corrélation avec la narration et la perspective qui consiste à mettre en valeur le héros et ses sentiments.

La vision limitée du monde est également liée avec la narration hétérodiégétique neutre. L'univers, l'action, les personnages sont présentés sans le filtre d'une quelconque conscience, de façon neutre et objective. Le narrateur n'est pas capable d'analyser ce qui se passe dans le cerveau du protagoniste ; telle une caméra il observe et enregistre le comportement du personnage de l'extérieur. Ce type de narration, caractéristique avant tout de la prose contemporaine *mainstream*, comme celle d'Albert Camus ou d'Ernest Hemingway, apparaît dans la nouvelle *Entropie* d'ANDREYON. De façon complètement impassible et froide, le narrateur à la troisième personne observe ce que devient le protagoniste anonyme, il note ce que le personnage fait et non ce qu'il pense ou ce qu'il ressent. Voici un exemple :

Il gara la 204 en bordure du trottoir, s'introduisit dans la cabine d'ascenseur [...] Il habitait au cinquième, dut faire à pied les deux derniers étages, à cause d'une panne inopinée. Les serrures de sécurité ne fonctionnaient pas. La porte d'entrée s'ouvrit néanmoins d'un seul tour de sa grosse clé de cuivre dans le pertuis du verrou central. La nuit était tombée depuis longtemps, il alluma [...].

1997 : 42

Le comportement du protagoniste est donc décrit de façon dépourvue de subjectivité, le narrateur invisible se concentrant sur son observation de l'extérieur et passant sous silence toute la psychologie du personnage. Ce type de narration est particulièrement approprié à la nouvelle d'Andreyon car il s'avère à la fin que le personnage n'est pas un héros individuel, qu'il incarne l'humanité tout entière, qu'il représente une collectivité humaine observée dans différentes phases de son développement en tant qu'espèce biologique. La psychologie de l'individu ne compte pas, le dessein de l'auteur étant tout différent.

Notons également au passage que toutes les nouvelles à la troisième personne évoquées (*Entre Charybde et Scylla* de Bours, *Un enfant solitaire* et *Entropie* d'Andreyon) finissent par la destruction finale du protagoniste, ce qui justifie, d'après Joël MALRIEU (1992 : 135), le recours à la troisième personne, le protagoniste mort ne pouvant pas continuer son récit.

Pour certains critiques, dont Tzvetan TODOROV (1970 : 87), dans une histoire fantastique le narrateur dit « je ». Pourtant, certains textes néofantastiques contredi-

sent à cette opinion. Le narrateur hétérodiégétique raconte également le surnaturel, lui assurant souvent une plus grande objectivité et une plus grande crédibilité que ne le fait le narrateur homodiégétique.

Il faut cependant souligner que les visées de la narration hétérodiégétique ne sont pas toujours les mêmes et qu'elles restent en corrélation avec une des perspectives adoptées. La narration hétérodiégétique avec la perspective passant par le narrateur est celle la plus traditionnelle : celui qui raconte est omniscient et a un contrôle total de l'univers textuel de la forme brève ou du roman. Lorsque c'est le personnage qui demeure le centre de la focalisation, le narrateur, plus borné dans ses connaissances, favorise la psychologie du héros. Le dernier type de la narration à perspective neutre permet de montrer l'univers de manière complètement dépourvue d'empreinte personnelle, de la façon la plus froide et objective. Tous ces trois types de narration hétérodiégétique, quoique moins récurrents que la narration homodiégétique, coexistent dans la prose néofantastique et témoignent, à notre avis, de sa complexité et diversité sur le plan formel.

#### 4.5. Les techniques (néo)fantastiques d'écriture

Dès ses origines, le fantastique dispose d'un ensemble de techniques d'écritures qui lui sont propres, liées à la spécificité du genre en question et contribuant à atteindre certains buts, dont par exemple celui de créer et maintenir la tension tout au long de la lecture, rendre l'insolite plus vraisemblable, produire un effet d'ambiguïté, faire naître l'hésitation finale (au sens du terme proposé par Tzvetan TODOROV, 1970 : 29). Ce paragraphe de la présente étude sera consacré à l'analyse des techniques d'écriture les plus importantes, aussi bien celles héritées du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle et qui subsistent jusqu'à présent, que celles contemporaines qui apparaissent déjà dans le nouveau fantastique.

Une des plus anciennes techniques fantastiques, indispensable pour le genre en question, est « **la technique d'insolitation** » dont parlent les critiques avisés du genre, par exemple Michel GUIOMAR (1957) et Magdalena WANDZIOCH (1991). Pour expliquer en quoi consiste la technique d'insolitation, nous revenons à la notion évoquée dans la première partie du présent travail (« Champ mimétique »), à savoir la notion du « réalisme fantastique ». Ce terme, utilisé tout d'abord par Franz HELLENS (1967) et ensuite développé par Tzvetan TODOROV (1970) et Magdalena WANDZIOCH (2001), désigne une des contraintes imposées par les exigences du genre fantastique. Étant donné que le fantastique est le plus souvent défini comme une intrusion, une intervention du surnaturel dans le réel, le réalisme de base est sa condition *sine qua non*. Sans le réel, le fantastique n'existe pas. Le réalisme fantastique apparaît donc au niveau du cadre spatio-temporel : rappelons que l'action se

déroule dans un espace parfaitement quotidien, à une époque identifiable, fréquemment contemporaine à l'auteur et au lecteur. Enfin, ce réalisme est également visible au niveau de la création des personnages : le protagoniste, vraisemblable du point de vue psychologique, est un homme ordinaire, et non un héros avec un « h » majuscule capable de grands exploits. L'ancrage réaliste du fantastique est donc très fort. Ces constatations sont, d'après nous, valables également pour le nouveau fantastique, ce que nous avons prouvé dans la première partie de notre étude.

Comment introduire le surnaturel de façon crédible au sein d'une réalité banale et rassurante ? Comment passer du réel à l'insolite ? L'écrivain se sert de la technique de l'insolitation facilitant la transition. Michel GUIOMAR explique ce mécanisme de la manière suivante : « Un univers réel dont nous gardons pourtant conscience disparaît, il conserve sa structure mais change de signification, êtres et choses ne sont pas métamorphosés, mais l'interprétation que nous en donnons est métamorphosante » (1957 : 120). Les références réelles basculent dans l'esprit du personnage de plus en plus angoissé par les manifestations du phénomène. Même si objectivement le décor ne change pas, la vision, que le personnage en a, change. Le passage du réel vers le surnaturel s'opère à l'aide de détails sans importance, introduits le plus souvent graduellement<sup>14</sup> qui, au fur et à mesure, acquièrent un sens nouveau et étrange et, par là, rendent possible la transition.

La composition de la nouvelle *Rien n'a de sens sinon intérieur* de Claude-Emanuelle YANCE s'appuie sur la technique de l'insolitation. Le protagoniste Jean-Denis Vijeau est un personnage néofantastique par excellence : « [...] c'est un homme simple, qui vit seul, et dont toute l'activité est organisée autour de la lecture et de la réflexion » (1997 : 23). Solitaire, replié sur lui-même, il accomplit, du point de vue du réalisme psychologique, toutes les conditions favorisant l'intrusion du phénomène dans sa vie<sup>15</sup>. Conformément à la règle du réalisme fantastique, l'espace dans lequel vit le personnage est également d'une banalité extrême. Chaque jour, le héros voit par la fenêtre son paysage habituel constitué de trois bâtiments, tout à fait ordinaires, à savoir une école, une usine et une auberge. La toile de fond réaliste préparée, l'insolite peut s'insinuer grâce à la technique de l'insolitation.

Le passage vers le surnaturel s'opère pour la première fois lorsque Vijeau en regardant par la fenêtre voit en apparence le même paysage mais qu'il ressent à cette vue quelque chose d'étrange :

Sensation [...] pénible, ce matin, devant ma fenêtre. [...] Quelque chose qui s'inquiète dans mes yeux. [...] J'ai refait le tour de mon paysage habituel, tout me semble bien en place. Impossible de lutter pourtant contre une gêne imprécise mais réelle [...]

1997 : 19

<sup>14</sup> Nous reviendrons plus tard sur le problème de la gradation.

<sup>15</sup> Nous en parlons davantage dans le paragraphe consacré au personnage.

Dès lors, afin de définir la nature du phénomène, le personnage s'adonne à une observation constante et très minutieuse de l'espace vu de la fenêtre. À force d'observer, les failles dans le réel se font de plus en plus considérables, l'insolite non seulement s'insinuant mais aussi, peu à peu, remplaçant le réel.

Le nouveau fantastique abonde en exemples de technique de l'insolitation qu'on peut énumérer à l'infini. Nous n'évoquons encore que deux récits qui l'exploitent.

Dans *La convocation* d'Alain Dorémieux la transition vers le surnaturel a lieu dans les rêves du protagoniste. Le réalisme d'une grande ville où vit le personnage parfaitement médiocre est basculé par ses songes inquiétants. Il rêve d'hommes en noir, sans visages. Un jour, un des ces êtres étranges frappe à la porte du héros, le surnaturel devient de plus en plus envahissant.

Dans *Mazin taïno* de Bertrand Bergeron, le cadre réaliste est celui d'un musée de peinture que visite chaque jour le personnage, un homme d'affaires, s'ennuyant un peu lors de sa mission. L'insolite s'insinue au sein de la réalité grâce à un des tableaux du musée : le personnage, se sentant comme attiré par la toile, passe plusieurs heures à la regarder. Lors de cette contemplation, il entend dans sa tête une chanson exotique et étrange, l'une des premières manifestations du phénomène pénétrant dans la réalité.

En parlant de la technique de l'insolitation, nous avons souligné l'importance des détails, des signes permettant l'intrusion du surnaturel dans le réel. Leur apparition est liée à des techniques d'écriture différentes qui méritent également une attention plus particulière. D'après Louis VAX, la transition du réel vers le surnaturel est toujours une rupture de constances, de lois fixes gouvernant l'univers (1965 : 64). Cette rupture peut s'opérer de deux manières, à savoir par la rupture progressive et par la rupture violente.

La **rupture progressive** consiste à introduire graduellement des intersignes, des signes avertisseurs du surnaturel, des détails en apparence insignifiants qui possèdent une sorte de dessous, sont ambivalents et servent à une amplification progressive des effets comme la peur, l'ambiguïté, l'hésitation. Le texte (néo)fantastique se présente comme un réseau de signes qui, mis en scène à partir des plus minimes et moins inquiétants jusqu'aux ceux plus considérables et plus étranges, forment une vraie gradation de manifestations du phénomène. C'est pourquoi cette technique, caractéristique aussi bien du fantastique que du nouveau fantastique, est le plus souvent appelée la **technique de la gradation**<sup>16</sup> ou bien, plus rarement, la structure en crescendo (cf. MILLET, LABBÉ, 2005).

C'est par exemple la nouvelle de Jean-Pierre BOURS *Le peuple nu* dont la structure s'appuie entièrement sur la technique de la gradation : la tension augmente avec le développement de l'action. Le protagoniste reçoit l'invitation de son oncle Cyprien, savant pathologique, qui s'est retiré dans son manoir des Basses-Terres.

<sup>16</sup> Il est difficile d'attribuer ce terme à son premier créateur. La notion est utilisée, entre autres, par Louis VAX (1965).

Le héros voyage en voiture lorsque, du coup, un orage étrange éclate, comme si la nature elle-même voulait empêcher son trajet. Après ce premier signe insolite, apparaît le second : le personnage effrayé perd sa route et la nuit tombe. Le héros envisage la possibilité de renoncer au voyage et revenir chez lui quand – le signe avertisseur suivant – il remarque une vieille femme dont l'aspect physique extraordinaire fait penser à une sorcière :

C'est une femme si âgée que sa maigre figure ne forme plus qu'une ride, et que la peau saillant sur les os de sa mâchoire laisse à peine couler jusqu'à moi un regard pâle comme un reste de jour [...]. Elle plisse à ce point les yeux que sa figure n'est plus éclairée que de la lueur vite évanouie d'une dent unique sur laquelle ouvre sa bouche.

1977 : 67

Bien que la femme lui inspire de la crainte, le protagoniste lui demande comment arriver dans le manoir de son oncle. Tout d'abord, elle ne veut pas lui indiquer le chemin, mais, comme il insiste, il obtient enfin quelques indications et même quelque chose de plus, une sorte de présage : « Prends garde... Quand l'orage est fort, le démon sort » (1977 : 67). À minuit, heure significative, le héros arrive dans le manoir de Cyprien. Il constate que son oncle a beaucoup maigri et qu'il semble très nerveux. Pendant le dîner a lieu un autre phénomène inquiétant : « [...] le silence est déchiré par une longue plainte qui paraît venir du jardin ou des caves. Une sorte de hurlement étouffé traverse la maison, gronde en crescendo à nos oreilles puis se mue en borborygme de douleur avant de mourir sur un râle » (1977 : 69). Cyprien, très effrayé, en donne une explication vague. Après avoir montré à son neveu son laboratoire étrange et les cadavres qu'il dissèque, Cyprien lui révèle qu'il veut organiser un bal costumé. Cet événement est précédé par deux autres signes insolites, à savoir, la disparition du chien de Cyprien et par un nouvel orage.

La gradation des manifestations de plus en plus inquiétantes du phénomène sert à préparer le point culminant de la nouvelle : la scène finale du bal. Tous les invités portent les gants et les masques. Le personnage danse avec une fille, il lui demande de lui laisser embrasser sa main mais sans gant. L'inconnue ôte son gant et, l'épouvante étant à son comble, le héros voit sa main écorchée. Il veut fuir mais il est trop tard. À minuit, tous les invités, dépourvus de gants et de masques, s'avèrent être des cadavres des écorchés du laboratoire de Cyprien qui veulent se venger des deux savants : cette fois-ci c'est Cyprien et son neveu qui seront disséqués vivants par les cadavres.

La technique de la gradation permet à l'auteur de la nouvelle de captiver et de maintenir, tout au long de la lecture, l'attention du lecteur. Non seulement elle contribue à créer la tension, très importante selon Edgar Allan Poe (2009 : 55–76) pour la forme courte, elle rend également possible de la conserver jusqu'au dénouement.

Pourtant, dans le néofantastique, la technique de la gradation n'est pas utilisée que par les auteurs des nouvelles. C'est aussi le roman néofantastique qui a souvent recours à la gradation se développant sur deux plans : tout d'abord, les événements inquiétants sont exposés dans tout le roman graduellement, ensuite, chaque chapitre contient également une gradation des signes du surnaturel. Il est possible de constater que la gradation de la structure narrative centrale du roman est répétée, comme dans une sorte de mise en abîme, dans la structure particulière de chaque chapitre. Voici un exemple pris dans *La nuit de Frankenstein* de Jean-Claude Carrière.

Au niveau du chapitre, les épisodes étranges sont toujours exposés de manière progressive. Le chapitre troisième commence par des détails peu angoissants : les gens du village remarquent des lueurs mystérieuses dans une vieille maison qui a la réputation d'être une demeure hantée ; la chienne de Molli semble terrorisée dans les montagnes. Ensuite, les épisodes plus étranges sont introduits dans le chapitre : une jeune fille, Ursula, disparaît sans traces ; le pasteur Schleger se comporte comme un fou. La fin du chapitre révèle les événements les plus inquiétants : Molli reconnaît dans les Alpes les traces bizarres et gigantesques d'un animal inconnu qui marche sur deux pattes ; il suit ses traces et retrouve le corps mutilé d'Ursula. De cette façon, la tension apparaît et augmente au niveau du chapitre dont le dénouement, l'épisode le plus angoissant, invite à continuer la lecture du chapitre suivant où la gradation recommence.

Le roman tout entier profite également de la gradation afin de maintenir la tension, du commencement au dénouement. Les événements progressent de la manière suivante : le roman s'ouvre par toute une séquence d'événements inquiétants dans le village de Gottwohl qui annoncent la présence de la créature du docteur Frankenstein cachée dans les Alpes. Ensuite, le narrateur raconte la rencontre du pasteur Schleger avec le monstre, ainsi que leur alliance diabolique dont le but est d'unir la créature et une femme humaine afin de créer une nouvelle race de surhommes. Puis, une mystérieuse série de meurtres de jeunes filles a lieu à Gottwohl – c'est le fruit de vaines tentatives du croisement de races. La tension est à son comble lorsque Schleger, fou, enlève et propose au monstre sa femme Ingrid comme la mère de la progéniture hybride. Les séquences finales ne manquent pas non plus d'effet dramatique : le lecteur assiste à l'assassinat du pasteur par la créature du docteur Frankenstein, à la poursuite du monstre dans les montagnes par les habitants de Gottwohl et à sa mystérieuse disparition. L'énigme concernant son sort demeure irrésolue. Tout comme la forme courte, à l'aide de la même technique, le roman néofantastique est capable de maintenir la tension et l'intérêt du lecteur dès le début, et ce jusqu'à la fin ambivalente grâce à laquelle le mystère subsiste et l'inquiétude ne disparaît pas.

Bien que la majorité des textes néofantastiques profitent de la technique de la gradation, il en existe aussi d'autres, beaucoup moins nombreux, qui, par la **technique de la rupture violente**, rejettent la gradation et imposent, dès le début, le surnaturel comme une évidence dont l'authenticité ne peut pas être discutée.

Il est possible de retrouver les germes de cette technique dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle : afin de faire accepter le surnaturel en tant que tel, certains écrivains utilisent un procédé qui consiste à mettre en doute la première manifestation du surnaturel, avant de placer ensuite les personnages devant l'évidence de son existence. Par exemple Jean RAY à la fois hériter de la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle et le représentant de la première génération néofantastique, dans son roman *Malpertuis* exploite le procédé en question. Après avoir écarté le danger qui s'avère seulement en apparence surnaturel, le protagoniste et son amie Bets assistent à la scène suivante :

Elle sourit encore et, à ce moment, trois coups furent frappés sur les volets. Sa main se posa sur la mienne.

– Il ne faut pas sortir, c'est un mort qui frappe !

Tout à coup nous restâmes figés de stupeur, nos yeux s'interrogeant dans l'effroi.

1943 : 36

Après toute une série de fausses manifestations de l'étrange, l'apparition du vrai fantôme est plus facilement acceptée comme une évidence par les personnages.

En imposant le surnaturel dès le début et sans gradation, les auteurs néofantastiques de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle procèdent de manière encore plus directe : le phénomène est signalé dans l'incipit, sans aucun préparatif préalable. Dans la nouvelle *Un enfant solitaire* de Jean-Pierre ANDREYON, le phénomène insolite des distorsions temporelles est imposé en tant qu'évidence dans la phrase ouvrant le récit : « Ludovic Janvier prit conscience du phénomène devant la télévision » (1997 : 49). Le lecteur et le personnage doivent admettre dès le début l'existence du surnaturel pur sans aucune explication facilitant cette acceptation, ce qui nous renvoie à la notion de « la suspension nécessaire de l'incrédulité » forgée par Sam MOSKOWITZ à propos du merveilleux et de la science-fiction, genres voisins du (néo)fantastique (1966 : 7). Pour accepter les manifestations du surnaturel dans ce groupe de textes néofantastiques, le lecteur (tout comme le lecteur du merveilleux ou bien de la science-fiction) doit adopter une attitude particulière : suspendre son incrédulité et admettre l'existence de l'insolite en tant que tel. Mais la technique de la rupture violente exigeant la suspension de l'incrédulité est plutôt rare dans le genre en question qui s'appuie beaucoup plus souvent sur la gradation.

Une autre technique, à savoir la **technique de l'ambiguïté**, est liée à l'essence même du (néo)fantastique. Le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle et sa déclinaison moderne se rattachent à la notion aussi fameuse que controversée, de l'hésitation. Nous rappelons que d'après TODOROV, l'hésitation constitue une des conditions *sine qua non* du fantastique : le lecteur doit hésiter entre deux interprétations coexistantes, pourtant contradictoires, du texte, la surnaturelle basculant les lois du monde réel mais s'imposant plus en tant qu'explication, et la réelle conforme au bon sens mais

moins convaincante<sup>17</sup>. L'hésitation, le mystère, le non-dit, l'ambivalence sont les termes qui caractérisent le mieux le texte (néo)fantastique. La technique de l'ambiguïté contribue à les faire naître.

Il existe plusieurs procédés au service de la technique analysée, à savoir : le procédé du non-dit lié avant tout au récit elliptique ; le mécanisme de la vision indirecte ; le procédé du vrai (et, dans une certaine mesure, du faux) mystère. Regardons ces procédés de plus près.

Afin de créer et de maintenir l'hésitation et l'ambiguïté, le nouveau fantastique procède fréquemment par le **non-dit**, par ce qui est « non manifesté en surface, au niveau de l'expression » (ECO, 1979 : 62), par ce qui est lacunaire, vague, imprécis, qui possède plusieurs sens. Bref, le genre en question suggère plus qu'il ne le dit ouvertement, fait allusion plutôt qu'explique. Le texte néofantastique se présente donc comme « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir » (1979 : 63) qui demande « des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur » (1979 : 62). En conséquence, le rôle du lecteur ainsi que son initiative interprétative sont d'une importance considérable dans le nouveau fantastique : le lecteur doit lui-même interpréter les choses, se douter de ce qui s'est réellement passé dans le récit, de la nature des épisodes relatés. Pourtant, il reste dans le doute, même s'il est enclin à adopter telle ou telle attitude envers les événements, le lecteur ne peut jamais être sûr que ses soupçons soient vrais car ils ne seront jamais confirmés par l'auteur de façon explicite, dépourvue d'ambiguïté.

C'est le **récit elliptique**, forme très en vogue au XX<sup>e</sup> siècle, dont la composition s'appuie entièrement sur le non-dit. Par le récit elliptique, nous entendons un texte lacunaire omettant des mots, des phrases indispensables pour la bonne compréhension du tout, passant sous silence des événements susceptibles d'élucider un mystère, procédant enfin par allusions, suggestions, réticences, sous-entendus, symboles, comme le montre le récit elliptique *La mort du juste* de Jean-Pierre BOURS (1977).

Dans la partie introductive de la nouvelle, le lecteur apprend que l'histoire qu'il va lire n'est que « la face visible de l'iceberg » (1977 : 137), qu'elle a « sa part de mystère qui subsiste » (1977 : 137) car « tout repose sur des supputations » (1977 : 137) et sur le « trouble cortège d'interprétations possibles » (1977 : 137) des événements racontés. L'énigme porte sur les circonstances et les causes de la mort mystérieuse du président des Rieux. Pourtant, même si les narrateurs décrivent la victime, présentent son entourage et les jours précédant son décès, ils le font de manière tellement incertaine, lacunaire et fondée sur la conjecture que le dénouement ne dénoue rien.

<sup>17</sup> Ce qui est critiqué le plus dans cette conception, c'est le postulat de TODOROV selon lequel une fois que le lecteur cesse d'hésiter et opte pour une de deux interprétations, il entre déjà dans le domaine voisin, à savoir l'étrange lié avec l'interprétation réelle ou le merveilleux rattaché à l'interprétation surnaturelle, le fantastique n'existant que le temps de cette hésitation. L'existence du genre dépendrait donc de la capacité du lecteur à prendre une décision. Cf. BESSIÈRE (1974 : 57), WANDZIOCH (2001 : 66–67), MILLET, LABBÉ (2005 : 8).

Tout d'abord, les caractères de deux principaux acteurs de l'histoire sont pleins d'ambiguïté et ne facilitent pas l'élucidation du mystère. D'un côté, le président des Rieux est présenté comme un chrétien charitable, un époux exemplaire, un bon père, bref un modèle à suivre. De l'autre côté, en tant que juge, il est très sévère, pour ne pas dire inhumain envers les coupables, et surtout il semble ne pas comprendre comment l'homme peut « céder d'une manière ou d'une autre aux insinuations de la chair » (1977 : 141). À ces deux facettes, si différentes qu'elles soient, s'ajoute la troisième basculant l'image d'un catholique conservateur et sévère : le protagoniste aime et sait profiter de la vie. Il passe pour un bon vivant, est un gourmet raffiné, un connaisseur de vins et un lecteur acharné de Barbey d'Aurevilly, écrivain s'intéressant plus particulièrement aux confins obscurs de l'âme humaine. Cette caractéristique du protagoniste, quoique détaillée, est en même temps fondée sur les contradictions et les ambivalences obscurcissant les tentatives d'interprétation. Les narrateurs suggèrent seulement (et ne le disent pas explicitement) que l'honorabilité du juge ne peut être qu'un masque cachant sa vraie nature perverse.

De même, le deuxième héros, Bruno Agnelli, un orphelin invité par le magistrat dans son manoir, est également un personnage ambigu. L'apparence physique de ce garçon de six ans fait penser à un ange : il est beau, il a des cheveux blonds et des yeux bleus. Son nom Angelli renvoie aussi à la figure de l'ange. Cependant, l'enfant se comporte parfois de manière bizarre : il incite son hôte à le caresser, il lui pose des questions difficiles, il le scrute d'un regard ironique. Les motifs de ce comportement restent obscurs pour le lecteur qui, en s'appuyant sur le peu de données qu'il a, peut formuler des hypothèses diverses et contradictoires : l'enfant est-il un ange déchu qui tente le juste, un Lucifer qui veut porter lumière sur la corruption latente du magistrat ? Ou, tout au contraire, dans son innocence, est-il inconscient de ce qui se passe probablement dans l'âme du magistrat ? La conduite du héros peut fournir des arguments aussi bien pour la première que pour la deuxième supputation du lecteur.

Sauf les caractéristiques ambivalentes des personnages, le récit elliptique procède aussi par l'accumulation des questions qui restent pourtant sans réponses. Les narrateurs révèlent que la présence de Bruno devient, après un certain temps, pour le magistrat une source de tortures intérieures étranges. Mais, au lieu d'expliquer de quelles terribles souffrances il s'agit, les narrateurs posent seulement des questions :

Nul ne pourra jamais savoir – car tout est conjecture – à quel moment des Rieux sentit pour la première fois naître en lui l'inconcevable. [...] Quand et où ? Nous ne le savons. Le président éprouva-t-il cette impression alors qu'il avait l'enfant face à lui de l'autre côté de la table du repas [...] ? Ou cet imperceptible déclin se produisit-il au cours d'une soirée, à cet instant où le jeune garçon tendait la main à ses hôtes pour leur souhaiter une bonne nuit [...] ? Fut-ce encore à l'aurore, quand Bruno se levait au moment où le magistrat s'appêtait à partir, et que l'en-

fant passait la main dans ses cheveux non peignés pour s'ébrouer ? Y eut-il autre chose ? L'Ange alla-t-il s'asseoir si près du magistrat que si l'un d'eux avait bougé, ils se fussent frôlés ?

1977 : 140

Cette accumulation de questions rhétoriques n'explique rien, tout au contraire elle fait naître des hypothèses et des questions nouvelles.

Afin d'augmenter l'impression du non-dit, l'auteur utilise parfois le **procédé de l'innommé** consistant à ne pas appeler explicitement le phénomène en question, mais à le décrire en termes vagues. Plusieurs fois, les narrateurs parlent du « calvaire » (1977 : 142), « d'une lente torture » (1977 : 140), « de l'enfer » (1977 : 144) que vit le magistrat à chaque apparition de l'enfant. Ils font allusion à « une plaie honteuse » (1977 : 144) qui brûle le protagoniste, « aux inavouables pensées » (1977 : 144) qui naissent dans son âme, ils suggèrent « qu'il y avait de la boue quelque part en lui » (1977 : 144). Pourtant, les narrateurs n'expliquent jamais directement ce qui est arrivé au juge, pourquoi il devient l'objet de sentiments tellement bizarres et ambigus en présence de l'enfant. Tout au contraire, ils soulignent que « les rapports qui s'établissaient entre eux [entre le magistrat et le garçon – K.G.] échappent à toute analyse » (1977 : 143).

La fin du récit contribue encore à augmenter l'ambiguïté car, au lieu d'éclaircir un peu la situation, le dénouement la complique encore plus. Tout d'abord, les narrateurs procèdent par l'omission de la scène-clé de la nouvelle, à savoir la scène de la mort du président des Rieux. Ils annoncent seulement la venue de la nuit très chaude pendant laquelle « les douleurs sont muettes, les passions s'expriment dans le silence » (1977 : 145). Le lecteur n'apprendra jamais avec certitude ce qui s'est passé pendant la nuit. Ensuite, les narrateurs relatent la découverte étrange qu'à l'aube fait Madame des Rieux. Dans la chambre de l'enfant, le président est assis à côté du lit de Bruno comme s'il eût passé la nuit à surveiller son sommeil. Il est maintenu dans cette position par les traverses du lit et par le dossier de la chaise. Le magistrat a le cou tranché sur toute la largeur, le sang s'est coagulé autour de la plaie. Dans sa main crispée, il tient un rasoir. Sa femme, « une horrible question au fond du cœur » (1977 : 146), hurle : « Ce n'est pas ce que vous pensez ! » (1977 : 146). Le lit de l'enfant est vide, son sort est inconnu – ici finit le récit. Le lecteur reste tout seul confronté aux questions suivantes : comment expliquer le mystère de la mort du juge ? A-t-il commis un suicide ? Pourquoi ? A-t-il été assassiné ? Par qui ? Qu'est-ce que suppose Madame des Rieux ? Enfin, comment éclairer la disparition de l'enfant ? Il est possible de fournir plusieurs réponses à ces questions, de créer plusieurs hypothèses, cependant le lecteur n'aura jamais la possibilité de les vérifier, le mystère subsiste même après la lecture du récit elliptique.

Procédé différent, le mécanisme de la **vision indirecte**, s'inscrit également dans les techniques d'ambiguïté. Comme l'explique Louis VAX (1965 : 134), la vision indirecte est une allusion au second degré faisant pressentir aux lecteurs l'inter-

vention du surnaturel dans le réel. Sa déclinaison la plus récurrente est la vision du monde d'un animal qui voit plus que les hommes : « Imperceptible aux sens grossiers de l'homme, l'être fantastique n'échappe pas à ceux des animaux, êtres proches des forces élémentaires, doués d'un pouvoir ténébreux et profond » (VAX, 1965 : 134). Il faut souligner que la vision indirecte est une technique traditionnelle présente dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle : c'est par exemple Prosper Mérimée qui utilise la vision indirecte dans *Lokis* (1869) où les chevaux et les chiens ont peur de l'homme-ours. Dans le nouveau fantastique, la vision indirecte subsiste sans modifications. Nous la retrouvons par exemple dans le roman *La tour de Frankenstein* de Jean-Claude CARRIÈRE où seuls les animaux pressentent et craignent l'apparition du monstre de Frankenstein. Dans le chapitre troisième, Helen rentre chez elle après avoir visité le laboratoire du docteur où se trouve le sarcophage avec la créature endormie. Voilà comment se comporte le chien de l'héroïne en sentant l'odeur du monstre :

Percitt, le gros chien boxer, l'accueillit [Helen – K.G.] avec défiance, la flaira en grognant sourdement, puis aboya à deux ou trois reprises.

– Percitt... eh bien, Percitt, murmura Helen, en s'efforçant vainement de calmer le chien qui s'écartait d'elle, les griffes de ses pattes antérieures profondément enfoncées dans le sol.

– Percitt ! Que se passe-t-il ? cria la voix de Mrs. Coostle [...].

1995 : 37

De même, ce sont toujours les animaux, cette fois-ci les oiseaux et les rats, qui, les premiers, fuient devant la créature étrange, déjà réveillée, semant la terreur dans le village. Tandis que les habitants de Kanderley ne savent pas encore qui est l'auteur d'une série de crimes épouvantables qui ont lieu dans le village, les animaux sont déjà conscients qu'il faut les attribuer au monstre, c'est pourquoi ils prennent la fuite :

En vol serré, les corneilles quittèrent la tour dès le lendemain de la mort du professeur Barrows. Elles décrivèrent un cercle, en croissant, au-dessus du village de Kanderley, et disparurent vers le sud, comme chassés par une présence néfaste, insupportable. Plus terrible encore fut l'exode des rats de la tour, qui se groupèrent en un long troupeau grouillant et apeuré qui tenta de chercher refuge dans le village et finalement disparut lui aussi, agité de frémissements de crainte.

1995 : 73

Il semble qu'à l'origine de cette technique il y ait l'ancienne croyance populaire d'après laquelle les animaux, doués du sixième sens qui manque aux hommes, sont capables de prévoir ou pressentir l'existence et l'activité du mal. La technique de la vision indirecte, faisant souvent partie de tout un réseau de signes avertisseurs présentés graduellement, facilite l'intrusion plus crédible de l'insolite dans le réel et, en

même temps, elle augmente l'inquiétude du lecteur confronté aux événements ambigus qui peuvent être interprétés aussi bien de façon rationnelle que surnaturelle.

Parmi plusieurs procédés destinés à faire naître l'ambiguïté, il y a aussi celui du **vrai mystère** (VAX, 1965 : 88-107), c'est-à-dire un mystère impénétrable, jamais expliqué, qui subsiste après la lecture du texte et qui échappe aux efforts de toute explication, de toute réduction de l'inconnu au connu. Dans le texte s'appuyant sur le procédé du vrai mystère coexistent plusieurs interprétations (et non plus seulement deux : surnaturelle et rationnelle), ce texte constitue tout un réseau de signes, d'indications, de pistes ambiguës, contradictoires, déconcertantes. Cependant, aucune de ces interprétations ne semble plus convaincante que les autres, l'auteur ne suggérant rien de sa part, le dénouement ne dénouant rien non plus et laissant le lecteur complètement décontenancé. Nombreux sont les textes néofantastiques exploitant le procédé du vrai mystère : n'évoquons comme exemple que le texte déjà analysé sous cet angle plus haut, à savoir *La mort du juste* de Jean-Pierre Bours.

Au procédé du vrai mystère s'oppose le **procédé du faux mystère** (VAX, 1965 : 100) qui, quoiqu'il ne détruise pas toujours l'ambiguïté, peut la réduire de façon considérable. Par le faux mystère, VAX comprend un mystère expliqué à la fin du texte (1965 : 100) et, par cela, parfois plus décevant pour le lecteur. Les explications du mystère suggérées dans le texte peuvent être d'ordre différent : les unes, plus artificielles, ne sont pas capables de satisfaire « l'horizon d'attente » du lecteur tandis que les autres, préparées par le récit, en quelque sorte attendues par le lecteur, ne nuisent pas nécessairement au mystère, parfois même le mettent en valeur. Voyons quelques exemples.

Dans le courant clinique c'est la folie du protagoniste qui constitue une interprétation rationnelle, à côté de la surnaturelle, des événements relatés. Le phénomène pourrait se réduire, dans ce cas-là, aux hallucinations du cerveau ébranlé du protagoniste. L'hésitation finale n'est pas détruite : le lecteur balance entre le surnaturel pur et la folie<sup>18</sup>. Sur un mécanisme semblable s'appuie ce que VAX appelle une « explication psychologique » (1965 : 106) : le phénomène pourrait être le fruit de l'usage de la drogue, de l'alcool ou bien il pourrait être dû tout simplement à un rêve. Cette possibilité d'explication n'est que suggérée, ne détruisant pas l'interprétation insolite qui coexiste<sup>19</sup>.

Il existe également plusieurs explications du mystère de types *deus ex machina*, c'est-à-dire explications artificielles qui ne sont pas amenés par le récit, ne découlent pas de la logique intérieure du texte, mais sont comme imposées du dehors, telle une solution « mécanique » (VAX, 1965 : 106) où le surnaturel s'avère être un produit d'un ingénieux trucage. Ce type d'explications semble, d'un côté, décevoir le plus le lecteur, de l'autre, cette explication artificielle, peu vraisemblable, augmente encore l'effet de fantastique. L'explication en question est caractéristique de certains auteurs

<sup>18</sup> Cf. *Rien n'a de sens sinon intérieur* de Claude-Emmanuelle Yance.

<sup>19</sup> Cf. *La convocation* d'Alain Dorémieux.

du XIX<sup>e</sup> siècle qui ne sont pourtant pas considérés comme écrivains purement fantastiques, tels Jules Verne ou Gaston Leroux. Ce type d'explication est plutôt rare dans le nouveau fantastique qui préfère toujours la poétique de l'incertain et non la réduction complète de l'énigme<sup>20</sup>.

En parlant du faux mystère, VAX mentionne aussi deux autres types d'explications, la mystique et l'allégorique (1965 : 106). La première « replace les données insolites dans un cadre plus vaste : le fantastique n'était que l'irruption dans le monde quotidien d'une réalité plus profonde » (1965 : 106). La deuxième, quant à elle, profite du fantastique pour en faire une leçon morale. Ces deux explications, assez accidentelles d'ailleurs, apparaissent dans les textes plutôt à la lisière du (néo)fantastique et des autres genres<sup>21</sup>.

En concluant, toutes ces explications liées au procédé du faux mystère peuvent être, d'après Louis VAX, divisées en trois groupes (1965 : 106–107) : à savoir, il distingue les explications complètes, conjecturales et ambiguës. Une explication complète provoque la réduction totale du phénomène (néo)fantastique aux certitudes admises. Une explication conjecturale, quant à elle, donne pour certaine la victoire de la raison sur l'irrationnel avant de détenir des preuves et de connaître l'agencement précis du trucage. Une explication ambiguë enfin laisse le lecteur indécis entre la réduction de l'inconnu au connu et l'affirmation pure de l'inexplicable. Ce dernier cas, le seul des trois évoqués qui demeure au service des techniques de l'ambiguïté, semble être le plus récurrent dans le nouveau fantastique qui s'abstient fréquemment d'une explication claire, explicite du mystère et préfère maintenir jusqu'à la fin l'hésitation entre deux interprétations contradictoires.

La tradition fantastique vit à travers les techniques fantastiques d'écriture dans le nouveau fantastique. Tout comme le fantastique classique, le néofantastique profite de l'insolitation afin de passer du réel de base au surnaturel. Conformément à la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle, cette transition s'opère dans le genre en question soit graduellement, par une rupture progressive, soit sans préparatifs, par une rupture violente. Enfin, c'est l'ambiguïté, jadis un objectif du fantastique, qui demeure une des visées principales du nouveau fantastique. Les techniques fantastiques traditionnelles s'avèrent être des recettes parfaites : elles sont utilisées par les auteurs néofantastiques, semble-t-il, sans grandes modifications.

Il arrive pourtant que le néofantastique rejette la tradition fantastique en inventant les règles qui la contredisent. Prenons comme exemple les techniques déjà analysées de la rupture, progressive ou violente, qui servent à introduire le surnaturel dans le réel. Il existe dans le nouveau fantastique un groupe de textes écrits sans l'utilisation des techniques en question : aucune rupture n'y s'opère, le surnaturel pur n'est ni introduit graduellement, ni imposé comme une évidence. Ces textes

---

<sup>20</sup> Nous pouvons retrouver certains traces de cette explication chez les auteurs de la première génération, comme par exemple Alex Pasquier dans : *Une histoire d'automates*.

<sup>21</sup> Cf. *Le château des réminiscences* de Jean-Pierre Bours.

mettent en scène des événements qui ne sont pas surnaturels, mais bizarres, incompréhensibles, ambigus, éveillent chez le lecteur l'étonnement ou l'inquiétude. Nous proposons d'appeler ce type de récits « bizarres » et la technique sur laquelle ils s'appuient – « la technique du manque de rupture ». D'après nous, la nouvelle *Pacotille* de Sylvie MASSICOTTE s'inscrit dans cette catégorie de textes. L'héroïne-narratrice voyage en avion. Elle relate une situation tout à fait banale qui a souvent lieu pendant le voyage en avion : l'hôtesse vend aux passagers des produits hors taxe, entre autres un collier de fausses perles, un bijou de pacotille. Un homme qui est assis près de l'héroïne, achète le collier. Il boit beaucoup d'alcool et il essaye, en vain d'ailleurs, d'entamer une conversation avec la narratrice. Il demande quelque chose à l'hôtesse, celle-ci le prie de la suivre, il quitte donc sa place en laissant ses achats. L'homme ne revient plus jusqu'à la fin du vol. En descendant de l'avion, la narratrice prend avec elle le collier pour le rendre à son propriétaire mais, elle ne le voit plus, elle pose donc la boîte avec le bijou sur le tapis roulant où défilent les bagages. Du coup, l'héroïne remarque que l'hôtesse de l'avion porte autour du cou ce même collier alors qu'elle n'en portait pas au cours du vol. La narratrice observe la boîte de perles qui apparaît à intervalles réguliers sur le tapis roulant. La dernière phrase de la nouvelle n'est pas très éclaircissante : « Mes yeux s'en détachent [du collier – K.G.] enfin, mais autour de moi, partout, le collier scintille au cou de toutes les femmes de l'aéroport » (1997 : 108).

Il est difficile de qualifier un événement quelconque comme purement surnaturel : selon nous, la rupture entre le réel et le surnaturel n'a pas lieu dans le récit. Plusieurs épisodes qui inquiètent la narratrice, s'expliquent de façon « normale », dépourvue de surnaturel : l'inconnu, après de vains efforts pour entamer une conversation, change probablement de place en oubliant le bijou de pacotille. À l'aéroport où il y a toujours la foule, il est tout à fait compréhensible que l'héroïne ne le voit pas. Le fait que l'hôtesse porte un collier n'est pas extraordinaire. L'excipit est peut-être le plus bizarre mais il n'est pas non plus surnaturel car il est possible, quoique peu probable, que toutes les femmes à l'aéroport portent un collier. Le récit présente donc des événements qui peuvent, à la rigueur, se passer dans la réalité. Aucune interprétation n'est suggérée au lecteur, ce qui reste en opposition par rapport aux techniques de l'ambiguïté faisant coexister dans le texte plusieurs solutions. Même l'interprétation clinique de la nouvelle, explication récurrente pour une vaste catégorie de textes (néo)fantastiques, ne s'impose pas après lecture : aucun élément du texte ne fait naître de doutes quant à l'état psychique de la narratrice. Le manque de rupture avec le réel et le manque de solution augmentent l'inquiétude du lecteur.

Pour se renouveler, le nouveau fantastique ne crée pas ses techniques d'écriture *ex nihilo* ; sauf le recours à la tradition fantastique soit pour l'imiter, soit pour la rejeter, il emprunte ses procédés formels également au *mainstream* littéraire.

Le courant principal de la littérature cherche au XX<sup>e</sup> siècle des voies nouvelles, un renouveau au niveau formel. Parmi plusieurs nouvelles solutions qu'il adopte, il faut mentionner « le courant libre de conscience » (ou « flux de conscience »)



Répéter signifie également comprendre. Le personnage répète afin de comprendre, afin d'abolir le chaos du monde qui l'entoure.

Outre les parallèles avec la prose moderne signalés plus haut, le fragment analysé fait aussi penser à certains éléments de la conception du langage poétique élaborée par Paul Valéry. Les mots, débarrassés de leur fonction utilitaire, pratique, visent à créer une pure harmonie, voisine de la musique. L'impression de musicalité, de sonorité du monologue évoqué est renforcée par les répétitions qui produisent un certain rythme, une certaine symétrie des phrases. La musicalité naît aussi de l'usage des syllabes et mots homophones : « [...] le ciel s'ouvrit [...] le ciel souffrît ». Bien que les sons prononcés soient identiques, leur signification change. Pelchat joue avec le langage dont la fonction et la conception, influencées par la prose et la poésie modernes, sont bien éloignées du fantastique traditionnel.

\* \* \*

Nous sommes d'avis que le nouveau fantastique garde, au niveau de la forme, un équilibre entre la tradition fantastique et la modernité. Le genre en question n'oublie pas l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle et en profite volontiers, ce qui est visible par exemple dans les titres séduisant le lecteur, dans les jeux de l'incipit et de l'excipit, dans la prédilection pour la narration à la première personne, enfin dans le recours aux techniques traditionnelles d'écriture fantastique.

Pourtant, afin de se renouveler, le néofantastique modernise certaines formules trop usées, en se servant, à côté du schéma narratif traditionnel triparti, des structures narratives se composant de deux parties ou renversant l'ordre des parties.

Le nouveau fantastique crée également des techniques d'écriture nouvelles par le rejet des techniques traditionnelles (le cas « du manque de rupture ») ou bien par le recours au *mainstream* littéraire et les techniques lui propres (« flux de conscience »).

Il semble que le néofantastique choisit un certain éclectisme au niveau formel : le genre en question puise dans la tradition fantastique mais, en même temps, demeure ouvert aux autres influences et élabore ses propres procédés conformément aux exigences de la prose et de la poésie contemporaines. Cette coexistence de la tradition et de la modernité permet au nouveau fantastique la séduction constante des lecteurs et la satisfaction de leur « horizon d'attente ».

## Conclusion

Nous avons examiné quatre champs du nouveau fantastique, jugés d'une importance considérable, à savoir : le champ mimétique (espace, temps, personnage), le champ thématique, le champ des valeurs et le champ formel. Quelles sont les conclusions qui découlent de leur analyse ?

Tout d'abord, le néofantastique, comme jadis le fantastique, n'existe pas sans le réel. Pourtant, l'espace et le temps, deux concepts indispensables dans l'illusion mimétique, ne sont plus réduits à un « catalogue » restreint de lieux ou d'heures, à une toile de fond réel et bien décrit, comme ils l'étaient dans le fantastique traditionnel. Dans le genre analysé, leur vision change considérablement. L'espace, par excellence quotidien, banal, monotone, et le temps, une contemporanéité plus souvent indéfinie, *hic et nunc*, permettent aux lecteurs, d'un côté, de vivre l'illusion référentielle et, de l'autre, contribuent à créer l'effet de l'épouvante. Lorsque le connu et le familier se transforment en inconnu et en étrange, ce que ressent le lecteur est la peur devant la réalité, en apparence ordinaire et qui, probablement, constitue, elle aussi, une menace. Qui plus est, toutes les transformations (distorsions ou altérations) du cadre spatio-temporel sont à l'origine de sa vision nouvelle par rapport au XIX<sup>e</sup> siècle : l'espace et le temps deviennent dynamiques et participent activement à l'action, parfois en accomplissant la fonction de phénomène anxiogène.

Ce sont toujours les deux éléments canoniques : le personnage et le phénomène, hérités du fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui subsistent dans le nouveau fantastique, en s'appuyant habituellement sur leur confrontation.

Le personnage subit, à notre avis, moins de modifications que le phénomène. Comme dans le fantastique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le personnage tend vers un anonymat de plus en plus complet : souvent le lecteur ne connaît pas les données les plus élémentaires concernant le héros. Son aspect physique, son nom et son âge, sa profession, sa situation sociale et familiale sont fréquemment passés sous silence. Cette caractéristique, très lacunaire, fait éloigner le personnage de la traditionnelle conception anthropocentrique et le fait rapprocher de la conception, plus moderne,

du personnage-signe, vide et abstrait. Paradoxalement, par cette vacuité que chacun peut remplir comme il l'entend, le personnage, un *every man* parfait, devient l'un des éléments principaux de l'illusion référentielle : son image, tout à fait ordinaire, facilite l'identification.

Le néofantastique nous semble avoir plus profondément modifié le phénomène que le personnage.

Le phénomène revêt les aspects les plus diversifiés en exploitant, de manière nouvelle, des motifs traditionnels, en introduisant des thèmes nouveaux, en annexant le domaine de l'espace et du temps, enfin, en investissant l'espace psychique du personnage. C'est pourquoi, il est possible de parler de « l'espace-phénomène », du « temps-phénomène », enfin du « personnage-phénomène ». Cette omnipotence du phénomène ou si l'on préfère son trait distinctif figé a une autre conséquence aussi bien dans le fantastique que dans le nouveau fantastique : tous les éléments de l'univers présenté dans le genre en question semblent être de connivence pour affronter le personnage, figure pâle et dépourvue de tout appui.

L'activité maléfique du phénomène engendre plusieurs axes thématiques. Il n'existe que très peu de thèmes néofantastiques (par exemple les motifs liés aux objets et à la femme) sans aucune modification par rapport au XIX<sup>e</sup> siècle. La majorité des motifs, y compris les plus anciens comme le thème du fantôme et du vampire, se transforment sous l'influence du *mainstream* littéraire ou bien de certains genres populaires, tels la science-fiction et la *fantasy*, l'effacement des frontières génériques et l'hybridité étant le trait distinctif du genre analysé. Soit ces thèmes, jadis purement surnaturels, acquièrent une dimension plus symbolique ou psychologique, soit ils sont réduits à une explication (pseudo)scientifique. Certains thèmes nouveaux (comme le motif du psychopathe) qui apparaissent dans le néofantastique sont, dès leur origine, dépourvus de surnaturel et déplacés vers l'intérieur, vers le clinique. Comme ces motifs s'anastomosent fréquemment, le phénomène néofantastique est le plus souvent polyvalent et se prête à toute une multitude d'interprétations, canoniques et plus modernes.

Parmi ses caractéristiques nouvelles, il faut mettre en valeur le fait que le phénomène perd, dans certains textes, son caractère anxiogène qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, semblait être une de ses constantes *sine qua non*. Il est donc possible de trouver des ouvrages dans lesquels les réactions du personnage devant les manifestations du phénomène diffèrent de la peur traditionnelle : tel un personnage du merveilleux, le héros accepte le surnaturel d'emblée en éprouvant de l'intérêt, de la curiosité, de la fascination face au phénomène.

Une variation différente, digne de mention, est le phénomène déconnecté du surnaturel pur. Citons, à titre d'exemple, un phénomène « bizarre » à la lisière du possible et du (très peu) probable, qui ne contredit pas les lois gouvernant la réalité, même s'il est presque impossible qu'une telle situation se produise. Et c'est de cette « presque impossibilité » que naît l'effet néofantastique. Dans la même lignée s'inscrit le « néofantastique de cruauté » : le phénomène n'est pas non plus surnatu-

rel. Ses manifestations se réduisent aux situations-limites dans lesquelles se trouve le personnage, aux actes et aux états de conscience anormaux et pathologiques.

Le phénomène intériorisé en constitue un cas particulier. Hérité de la conception du fantastique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il ne place pas le surnaturel au niveau de la réalité objective. Le phénomène peut être interprété en tant que fruit de la folie du personnage, ses révélations n'étant que visions ou hallucinations.

Comme dans le fantastique traditionnel, la confrontation du personnage et du phénomène néofantastiques finit, le plus souvent, par l'échec du héros. Tout de même, il est possible de trouver des dénouements, peu nombreux, qui ne s'inscrivent pas dans cette tradition et qui finissent par le succès du personnage, inadmissible dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle.

En représentant le négatif, c'est-à-dire les transgressions de tous les tabous possibles, le nouveau fantastique, genre ambigu, produit cependant un sentiment positif, à savoir le plaisir de lecture. Cette ambivalence du néofantastique se manifeste encore une fois lorsque les transgressions sont punies par la mort ou la folie du personnage qui ose les faire. Par conséquent, le néofantastique se présente comme un genre à mi-chemin entre la transgression et l'esprit conservateur, ce qui caractérise aussi le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous sommes d'avis que le champ des valeurs du nouveau fantastique reste le plus enraciné dans la tradition fantastique. S'il est possible de parler dans ce cas-là de modifications, elles concernent avant tout la nature des transgressions qui deviennent de plus en plus audacieuses et choquantes.

L'analyse des principaux éléments de la poétique (espace, temps, personnage) ainsi que de la composante thématique (motifs) et sémantique (valeurs) du nouveau fantastique montre que le genre en question, ne se détachant pas de la tradition, cherche des solutions nouvelles. Il est possible d'observer un phénomène semblable au niveau formel du genre : le néofantastique choisit l'éclectisme de la forme. Le nouveau fantastique se distingue par une remarquable richesse formelle : il existe des textes néofantastiques dont la composition s'appuie sur des recettes éprouvées du genre ; il y a ceux qui jouent avec les clichés formels ; enfin, certains textes proposent des techniques d'écriture tout à fait originales. C'est pourquoi, il est possible de constater que tradition et modernité coexistent au niveau formel du nouveau fantastique.

Est-ce que toutes ces modifications, auxquelles est soumis le nouveau fantastique, contribuent à transformer la définition du genre ? Il semble que nous puissions parler, dans une certaine mesure, de changements d'éléments constitutifs présents dans la définition du fantastique classique qui s'avère être insuffisante pour décrire le nouveau fantastique. La définition du néofantastique exige, à notre avis, une formule nouvelle car certains de ses aspects importants ne s'inscrivent plus dans le canon fantastique. Rappelons les éléments qui apparaissent dans les définitions les plus connues du fantastique. Le genre est considéré comme une « intrusion », « rupture », « irruption » « soudaine », « brutale » de l'« inexplicable », du « mystère » dans le réel. Cette aventure ne peut être que le fruit de la folie. Finalement, le personnage

et le lecteur éprouvent de l'hésitation quant à la nature des événements inquiétants : ils doivent choisir entre une interprétation rationnelle (une réduction de l'inconnu au connu) ou bien une interprétation surnaturelle (une acceptation de l'inconnu).

Est-ce qu'il est toujours possible de décrire le nouveau fantastique en termes d'« intrusion », d'« irruption », de « rupture » ? Nous sommes d'avis que non. Il suffit d'évoquer le cas des textes néofantastiques inquiétants, bizarres ou troublants, mais qui, en fait, ne racontent rien qui ne puisse se dérouler dans une réalité bien connue. Même si l'histoire racontée inquiète, il est difficile de préciser pourquoi car les événements présentés, quoique peu probables, ne contredisent en rien les lois fixes gouvernant l'univers. Si le fantastique traditionnel fait penser à une ligne interrompue (par l'intrusion du phénomène), les textes néofantastiques dont nous parlons ressemblent plutôt à une ligne toute droite. Les récits qui exposent, dès la première phrase, l'activité du phénomène et qui exigent, par là, des lecteurs une suspension d'incrédulité constituent un autre cas de néofantastique qui ne profite pas de rupture. Le lecteur doit accepter la situation d'emblée, l'intrusion soudaine du phénomène n'ayant pas lieu.

De même, si l'on observe déjà cette irruption dans le texte néofantastique, elle n'est pas, selon nous, obligatoirement « brusque », ni « brutale », comme dans l'« insolite tranquille » et le *mainstream horror* qui préparent soigneusement, pendant longtemps, l'intrusion de l'élément perturbateur, en quelque sorte attendue par le lecteur grâce à tout un réseau de signes avertisseurs.

Dans le fantastique canonique c'est le surnaturel pur (l'inconnu, l'étrange, l'insolite, l'explicite, l'extraordinaire, le mystère etc.) qui provoque l'irruption. Le nouveau fantastique bascule également cette constante. Nombreux sont les textes néofantastiques (les cas du *gore*, du néofantastique de cruauté, du « bizarre ») qui ne contiennent pas d'éléments surnaturels, où il faut chercher les sources de la peur soit dans l'activité morbide de l'homme, soit dans la difficulté à déterminer les sources de l'angoisse, pourtant indubitable. Le néofantastique clinique exposant le surnaturel subjectif, incertain, qui, conformément à l'interprétation, est ou cesse d'être le surnaturel, en constitue un cas particulier.

L'irruption du surnaturel se produit, dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, toujours au sein du réel. Il en est de même dans le nouveau fantastique où l'intrusion du surnaturel dans le réel constitue une condition *sine qua non*. Il est possible de retrouver dans le texte néofantastique plusieurs détails les plus ordinaires, connus par le lecteur de la réalité qui l'entoure et permettant de situer l'action dans un cadre spatio-temporel moderne. Parfois, ce cadre est déterminé de façon explicite, tout comme dans le fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle : l'auteur informe le lecteur du lieu et du temps de l'intrigue. Mais, fréquents sont les textes munis de tout un réseau de signes renvoyant à une époque et un espace à la fois contemporains et indéterminés. Le lecteur reconnaît la réalité d'une grande ville moderne, mais il est incapable de préciser de quelle ville et de quelle année exactement il s'agit. Le réel est donc toujours indispensable pour le néofantastique, mais son fonctionnement change dans le texte. Le réel néo-

fantastique devient parfois plus symbolique et plus abstrait. Il serait même possible, à notre avis, de parler de « l'irréalité du réel » dans le nouveau fantastique.

Le dernier élément de la définition du fantastique classique est l'hésitation finale du lecteur obligé de choisir entre une interprétation surnaturelle et une autre, rationnelle. Suscitant déjà plusieurs controverses dès son apparition, la notion de l'hésitation ne peut pas constituer, selon nous, une condition obligatoire du nouveau fantastique. Le genre en question englobe, entre autres, les textes ayant une seule interprétation ou bien ceux, ambigus par excellence et engendrant plusieurs interprétations qui coexistent, dont aucune n'est ni suggérée, ni privilégiée par l'auteur.

Ce bref parcours des éléments constitutifs du fantastique traditionnel montre qu'il est impossible d'adapter la définition canonique du fantastique au fantastique nouveau. Une telle démarche constituerait une délimitation trop partielle du genre analysé, la définition traditionnelle étant toujours en retard par rapport aux textes néofantastiques et n'englobant qu'une partie, la plus classique, du nouveau fantastique.

Consciente des métamorphoses constantes du nouveau fantastique, nous proposons une esquisse de sa nouvelle définition. Le néofantastique se présente, selon nous, comme une confrontation inquiétante, mais pas toujours anxiogène, du personnage et du phénomène, accidentellement surnaturel, dans un cadre réel, déterminé ou non.

Sans aucun doute, le nouveau fantastique, un genre protéiforme, en perpétuelle évolution, exigera, dans quelques années, un effort nouveau de description et de définition. Selon nous, le néofantastique connaîtra, comme par le passé, des hauts et des bas, mais il est possible d'affirmer d'ores et déjà que le genre en question, aussi labile soit-il, a encore une très longue carrière devant lui.

# Annexe I

## Les légendes urbaines\*

### Les histoires d'horreur pure

#### *La légende de « Blood Mary »*

Un groupe de jeunes filles se rencontrent chez l'une d'elles afin de se raconter des histoires de fantômes. Anne raconte l'histoire de « Blood Mary ».

À l'époque de la chasse aux sorcières, une jeune femme qui s'appelle Mary Worth est accusée d'être la sorcière et de pratiquer la magie noire. Avant d'être brûlée vive sur le bûcher, Mary maudit tous les habitants du village, en leur promettant de revenir de l'au-delà et de se venger. Dès lors, on raconte que pour appeler le fantôme de Mary, il faut répéter cinq fois son prénom devant le miroir, dans une chambre plongée dans les ténèbres.

Anne finit la légende et ses amies lui lancent un défi : qu'elle aille toute seule dans une pièce obscure et qu'elle répète cinq fois le prénom de Mary devant la glace. Anne, qui ne croit pas au surnaturel, va dans la chambre ténébreuse et ferme la porte derrière elle. Ses amis l'entendent appeler Mary. Après, le silence règne dans la chambre. Les filles angoissées ouvrent la porte et retrouvent Anne pétrifiée de peur. Elle ne veut raconter à personne ce qui s'est passé dans la pièce close.

#### *La légende du psychopathe au crochet*

Un couple d'amoureux va en voiture dans l'Allée des amants, un lieu désert dans le bois où se rencontrent habituellement les jeunes filles et les garçons du village. Pendant le voyage, ils écoutent la radio. On parle d'un tueur en série fou qui s'est évadé de prison et qui se cache quelque part, près du village. Il est facile de le reconnaître car, à la place de la main, il a un grand crochet qui lui sert à massacrer ses victimes. La fille a peur et veut revenir chez elle, mais son petit-ami n'est pas d'ac-

---

\* Les versions de légendes présentées dans l'annexe proviennent du livre *Urban Legends Uncovered* de Mark BARBER (2007).

cord et ils continuent leur voyage. Arrivés dans l'Allée des amants, les adolescents commencent à s'embrasser. Du coup, la fille entend un bruit inquiétant. Effrayée, elle demande à son petit-ami de rentrer tout de suite à la maison. Lorsqu'ils arrivent près de la maison de la fille, le garçon descend de la voiture afin d'ouvrir la porte à sa bien-aimée. Soudain, il s'évanouit. La fille descend elle-même de l'auto pour vérifier ce qui est advenu de son petit-ami. Ce qu'elle voit la rend folle de peur : un grand crochet se balance sur la poignée de la voiture.

## Les histoires d'humour noir

### *La légende de la skieuse nue*

Un jeune couple fait du ski en Autriche. Comme il fait froid, la femme a envie d'uriner. Son mari lui conseille de le faire dans un bois voisin, sans ôter ses skis. Mais, elle n'est pas très à l'aise à skis, ce qui provoque une véritable catastrophe : demi-nue, la femme skie devant toute une foule de skieurs. Enfin, elle s'arrête en se cassant malheureusement la jambe. Elle est transportée à l'hôpital où elle rencontre un autre skieur qui a lui aussi une jambe cassée. La femme lui demande ce qui s'est passé. Il lui raconte qu'il faisait du ski lorsque, tout à coup, il a remarqué une skieuse presque nue. Surpris, l'homme a alors perdu l'équilibre et s'est cassé la jambe.

## Les histoires de crime

### *La légende des voleurs d'organes*

Un homme rencontre dans un bar une belle femme. Ils commencent à parler et boivent ensemble. De cette façon, ils passent toute la soirée. Après, la femme, qui ne cache pas à l'homme qu'il lui plaît, l'invite dans sa chambre d'hôtel. Surpris, mais content, il accepte l'invitation. Dans la chambre, la femme propose à l'homme quelque chose à boire. Du coup, en buvant du vin, il perd conscience. Le matin, l'homme se réveille. Il se trouve dans la baignoire remplie de glaces. Il a mal et il est incapable de faire le moindre mouvement. Près de la baignoire, il y a un téléphone et une feuille de papier avec l'inscription suivante : « Si tu veux vivre, appelle tout de suite le médecin ». L'homme le fait sans tarder. Lorsque arrive l'ambulance, le médecin explique à l'homme qu'il a été victime de voleurs d'organe. La femme était un membre de la bande. Elle l'a drogué et pendant son sommeil, on lui a enlevé un rein.

### *La légende de « Mary Sida »*

Un homme fête son anniversaire avec ses collègues. Ils lui font un cadeau particulier : une nuit en compagnie d'une prostituée dans un hôtel de luxe. Comme la fille est jeune et belle, l'homme accepte le cadeau avec reconnaissance. Le matin, il se réveille et constate que la fille est déjà sortie. Dans la salle de bains il remarque une inscription faite à l'aide d'un rouge à lèvres sur le miroir : « Bienvenu dans le monde du SIDA ! »

## **Les histoires d'animaux et de plantes**

### *La légende du puma de Surrey*

À partir des années soixante, on note dans le village anglais de Surrey plusieurs apparitions d'un grand chat sauvage ressemblant à un puma. Plusieurs témoins, les habitants du village, affirment avoir vu le puma flânant dans les champs, dans le bois et même dans les rues de Surrey. Certains prétendent avoir entendu des hurlements inquiétants la nuit, d'autres racontent avoir remarqué des traces de pattes du puma. On retrouve également les cadavres d'animaux domestiques déchirés par un grand animal sauvage. L'histoire est décrite par la presse et retransmise par la radio et la télévision. On publie aussi des photos, d'ailleurs peu distinctes, de l'animal.

### *La légende des crocodiles à New York*

Dans les années trente du XX<sup>e</sup> siècle, les Américains qui passent leurs vacances en Floride, peuvent acheter, comme souvenir de vacance, un petit crocodile. Comme ces animaux grandissent assez vite, il s'avère qu'il est impossible de les garder dans un appartement, par exemple à New York. C'est pourquoi les gens essaient de s'en débarrasser en les jetant dans les toilettes. Les crocodiles qui survivent s'adaptent à ce milieu et, dès lors, ils vivent dans les canaux souterrains de New York. Parfois, ils sont très grands et, par manque de soleil, ils sont albinos. Les rats, les souris et, de temps en temps les ouvriers imprudents, constituent leur unique source de nourriture.

## **Les histoires de produits alimentaires**

### *Le « cokelore » – les légendes sur le Coca-Cola*

Il existe plusieurs légendes liées à la célèbre boisson. Par exemple, on répète qu'il

y avait de la cocaïne dans sa recette primitive. Ou bien, qu'à l'origine le Coca-Cola était vert. Ou encore que le Coca-Cola appartient à l'Église des Mormons.

#### *La légende sur les poulets de KFC / sur le sandwich de Mac Donald*

Une femme achète un sandwich au poulet à KFC / à Mac Donald. Comme elle a très faim, elle ne tarde pas à le manger. Pourtant, le goût du sandwich lui semble bizarre. Elle regarde le sandwich de plus près, surtout la cuisse de poulet et remarque une petite queue, probablement de rat, sous la panure.

#### **Le « netlore » – les légendes sur l'Internet / transmises par le courrier électronique**

À ce groupe appartiennent par exemple les virus, les faux avertissements concernant le fonctionnement de certains programmes ou systèmes ou bien les « chaînes » électroniques, c'est-à-dire des informations, les plus souvent fausses, qu'il faut transmettre à quelqu'un d'autre. Par exemple, dans les années quatre-vingt-dix, aux États-Unis, on envoie par le courrier électronique la « chaîne » suivante : « Craig Shergold est un garçon de sept ans malade du cancer de cerveau, probablement mortel. Son rêve est d'être inscrit dans le Livre des Records Guinness comme la personne qui a obtenu le plus grand nombre de cartes postales. Aidez-le à accomplir ses rêves en lui envoyant une carte et en transmettant ce message à vos proches et à vos amis ».

#### **La légende polonaise de la Volga noire**

Dans les années soixante et soixante-dix, en Pologne, on fait peur aux enfants impolis en répétant la légende de la Volga noire. D'après cette légende, les enfants sont enlevés par un personnage voyageant en voiture russe, une Volga, de couleur noire. Ils sont probablement utilisés comme source d'organes pour les dirigeants communistes, souvent âgés et qui voyagent fréquemment en Volgas noires.

## Annexe II

### Les notices biographiques

#### Les écrivains belges de la première génération<sup>1</sup>

**Franz Hellens** (1881–1972), pseudonyme de Frédéric Van Ermengem, romancier, poète, essayiste, critique d'art. Ses plus importants textes néofantastiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : *Nocturnal* (1919), *Mélusine ou la robe de saphir. Roman fantastique* (1920), *Réalités fantastiques* (1923), *Nouvelles réalités fantastiques* (1943).

Son fantastique se situe dans un monde poétique à mi-chemin entre le rêve et la réalité. Les monstres et les fantômes sont absents de son œuvre, le fantastique découle de l'observation du quotidien. Une réalité observée finit toujours pour devenir quelque chose d'extraordinaire, elle se déforme, se recompose sur le plan du songe, de la féerie et du fantastique. Alternant entre symbolisme et réalisme, Hellens s'illustre dans une sorte de « réalisme magique »<sup>2</sup>.

**J.-H. Rosny aîné** (1856–1940), pseudonyme de Joseph-Henri Honoré Boex. Au début de sa carrière littéraire, il collabore avec son frère Séraphin-Justin. Ils publient ensemble quelques textes, dont par exemple *New Horn de l'armée du salut* (1886), sous le pseudonyme collectif : J.-H. Rosny. En 1908, ils cessent d'écrire et de publier conjointement. À partir de cette date, Joseph-Henri signe ses propres textes comme J.-H. Rosny aîné et Séraphin-Justin se sert de nom de plume J.-H. Rosny jeune. Rosny aîné s'adonne avant tout à la science-fiction<sup>3</sup> : il passe même pour

---

<sup>1</sup> Nous rappelons que par « écrivains de la première génération » nous entendons les auteurs dont la majeure partie de la production littéraire englobe la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Michel LORD éclaircit de manière suivante la notion, un peu floue, de réalisme magique : « Le réalisme magique, dominé au XX<sup>e</sup> siècle par les écrivains latino-américains, peut être défini comme une forme de fantastique où la mise en discours de l'étrange s'effectue au sein d'un univers thétiqque (réel posé) et sans qu'il y ait l'hétérogénéité absolue du réel et de l'irréel » (1997 : 57).

<sup>3</sup> Évidemment, le terme « science-fiction » n'existe pas encore à l'époque. Les textes de Rosny aîné sont donc souvent désignés comme « le merveilleux scientifique » ou bien « l'anticipation ».

un de pères fondateurs du genre. Rosny aîné pratique et perfectionne la formule d'un des sous-genres science-fictionnelles, à savoir le récit préhistorique, dont par exemple *Vamireh* (1892), *La guerre du feu* (1911). Parmi ses textes de science-fiction les plus connus, il faut énumérer *La mort de la Terre* (1911), *Les navigateurs de l'infini* (1925). Parfois, Rosny aîné alterne la science-fiction avec le fantastique, par exemple dans *La jeune vampire* où il explique parascientifiquement le motif purement fantastique du vampire préfigurant de cette façon la prose fantastique plus moderne, par exemple de Richard Matheson ou de Rémi Karnauch. Le nom de l'auteur a été donné à un prix littéraire de science-fiction de langue française : Le Prix Rosny aîné.

**Jean Ray** (1887–1964), nom de plume de Raymond Marie De Kremer, écrivain qui passe pour un incontestable maître du fantastique belge. Étant bilingue, il écrit en français sous le pseudonyme de Jean Ray, et en néerlandais sous celui de John Flanders. Son œuvre fantastique compte près de 10 000 de contes, nouvelles et romans. Même aujourd'hui, une partie de ses textes demeure inédite car, durant sa vie, il utilise une cinquantaine de différents noms de guerre, ce qui pose de graves difficultés aux critiques et éveille parfois des doutes concernant l'authenticité de certains ouvrages. Parmi ses textes les plus importants du nouveau fantastique de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il est possible de citer : *Les contes du whisky* (1925), *Le grand nocturne* (1942), *Malpertuis* (1943), *Les cercles de l'épouvante* (1943), *Les livres des fantômes* (1947), *Les derniers contes de Canterbury* (1944).

Les thèmes récurrents de son œuvre sont : les histoires de fantômes, les récits de créatures de l'au-delà, le retour des anciens dieux, le mal inné de l'homme, le sadisme, les comportements pathologiques, la cruauté, la peur, les perversions. Très souvent, Ray est comparé par la critique à Howard Phillips Lovecraft. Parmi les parallèles entre les deux auteurs, il faut noter l'aspect mythologique de leurs créations ainsi que la figure emblématique du monstre.

**Alex Pasquier** (1888–1963), nom de plume d'Alix Pasquier, écrivain belge relativement peu connu. Parmi ses textes fantastiques, qui sont d'ailleurs peu nombreux, il est possible de citer : *Le secret de ne jamais mourir* (1913), *Une histoire d'automate* (1913), *Le cerveau électrique*, *La conquête* (1923). Fréquemment, les récits de Pasquier se distinguent par la fusion du fantastique et de la science-fiction. L'Association des écrivains belges de langue française (A.E.B.) décerne Le Prix Alex Pasquier aux auteurs de romans historiques.

## Les écrivains belges de la seconde génération<sup>4</sup>

**Thomas Owen** (1910–2002), pseudonyme de Gérard Bertot, souvent désigné par les critiques comme le successeur de Jean Ray. Pourtant, Owen lui-même voit la différence entre son propre fantastique qui trouble et celui de Ray qui avant tout effraye : « Dans le fantastique de Jean Ray le monstre enfonce la porte, chez moi il souffle un peu de fumée par la serrure » (OWEN, 1975 : 54). Il décrit toujours l'univers purement réel en perpétuelle collision avec l'horreur et l'irrationnel. Les dernières lignes de ses textes produisent souvent une chute coupant le souffle au lecteur. Comme les conclusions de ses récits sont fréquemment incomplètes, Owen confie au lecteur la suite de l'intrigue et le devenir des personnages.

Les plus importants textes de Thomas Owen écrits dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : *Le jeu secret* (1950), *Le coffret* (1950), *Pitié pour les ombres* (1961), *Cérémonial nocturne* (1966), *Les maisons suspectes* (1976), *Le livre noir des merveilles* (1980), *Les chambres secrètes* (1984), *Carla hurle* (1990), *Conte à l'encre de la nuit* (1998).

**Jacques Sternberg** (1923–2007), romancier, nouvelliste, essayiste, journaliste, pamphlétaire, anthologiste. Il est très attaché au genre de la nouvelle et du conte. À partir de 1989, Sternberg n'écrit que les nouvelles. Il pratique avant tout un type particulier de forme courte que l'on appelle en anglais *short short stories*. Ses récits néofantastiques comptent en fait de trois pages maximum à une phrase minimum. Dans la préface aux *Contes glacés*, l'auteur lui-même postule la supériorité du conte par rapport au roman, jugé par STERNBERG comme un genre mineur : « Écrire un roman de plus de 250 pages est à la portée de n'importe quel écrivain plus ou moins doué. Mais écrire 270 contes, généralement brefs, c'est une autre histoire. [...] Cela demande 270 idées » (1976 : 4).

Sternberg joint souvent le rire ironique, l'absurde, le grotesque au fantastique et à la science-fiction.

Parmi ses ouvrages les plus fameux, il faut citer :

- les recueils de nouvelles : *La géométrie dans l'impossible* (1953), *Entre deux mondes incertains* (1958), *Univers zéro* (1970), *Contes glacés* (1973), *188 contes à régler* (1988), *Histoires à mourir de vous* (1991), *Contes griffus* (1993), *Si loin de nulle part* (1998), *300 contes pour solde de tout compte* (2002) ;
- les romans : *La sortie est au fond de l'espace* (1956), *L'employé* (1958), *L'architecte* (1960), *Attention planète habitée* (1970), *Le navigateur* (1976), *L'anonyme* (1982).

Sternberg dirige des anthologies de nouvelles, entre autres : *Les chefs-d'œuvre du fantastique*, *Les chefs-d'œuvre de l'épouvante*, *Les chefs-d'œuvre de la science-fiction*, *Les chefs-d'œuvre du kitsch*.

<sup>4</sup> Nous tenons à préciser que par « écrivains de la seconde génération » nous entendons les auteurs dont la majeure partie de la production littéraire englobe la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

**Gaston Compère** (1924–2008), docteur en philosophie et en lettres, auteur de poèmes, de romans, de nouvelles, d'essais, de pièces de théâtre. Il n'est venu au néofantastique que tardivement. Ses textes néofantastiques les plus importants : *La femme de Putiphar* (1973), *Sept machines à rêver* (1973), *Derrière l'œil* (1973), *In Dracula memoriam* (1998). Lauréat du Prix Jean Ray en 1975 pour *La femme de Putiphar*.

**Jean-Pierre Bours** (né en 1945), avocat, critique littéraire, auteur du néofantastique, bénéficiaire du Prix Jean Ray en 1977 pour son recueil le plus célèbre *Celui qui pourrissait*. L'auteur du roman étrange *La nuit du jugement* (1996). Le directeur de deux anthologies *La Russie fantastique* (1975), *Juges et assassins* (1994). Il collabore à plusieurs anthologies du fantastique moderne, et est par exemple l'auteur de *L'amante* (in : *Histoires terribles d'animaux* de 1981), de *La femme dont il ne restait rien* (in : *L'œil de la lune* de 1985), de *Marie l'Égyptienne* (in : *L'oreille contre les murs* de 1980).

**Anne Duguël** (née en 1945), un des pseudonymes d'Anne Caroli, femme écrivain belge. Elle utilise d'autres noms de plume, comme Anne Guduel en tant qu'auteur du fantastique, ou Gudule comme auteur de la littérature pour la jeunesse.

Parmi ses textes néofantastiques les plus connus, il faut mentionner : *Le corridor* (1991), *Asylum* (1994), *Le chien qui rit* (1995), *Gargouille* (1995), *Lavinia* (1995), *La petite fille aux araignées* (1995), *Petite chanson dans la pénombre* (1996), *Entre chien et louve* (1998), *Mon âme est une porcherie* (1998), *Petit théâtre du brouillard* (1999).

Anne Duguël a reçu plusieurs prix littéraires du domaine du fantastique. Par exemple, elle obtient en 1995 le Prix Gérardmer-Fantastica pour le recueil *Le chien qui rit*. En 2001, elle est bénéficiaire du Prix Masterton pour la meilleure nouvelle francophone (*Le cadavre exquis*). Deux fois, Duguël obtient le Prix Ozone : en 1997, pour *La petite chanson dans la pénombre* dans la catégorie « le meilleur roman fantastique francophone » et en 1999 pour *Entre chien et louve* dans la même catégorie.

Bruno Para dans son article pour « nooSfere » (du 7 janvier 2002), parle de cette manière du fantastique d'Anne Duguël : « [...] si les sujets abordés sont plutôt classiques, leur déclinaison est néanmoins moderne : ce qui frappe au premier abord, c'est l'emploi du présent comme temps de narration de tous les textes [provenant du recueil *Le chien qui rit* – K.G.], ce qui leur confère un cachet réaliste, participe de la vision du fantastique comme irruption du surnaturel dans la normalité. Impression renforcée par le choix du décor des nouvelles : à de rares exceptions, il est très urbain et quotidien : supermarché, gare, appartement. Le classicisme des thèmes et la modernité de leur traitement forment un mariage particulièrement harmonieux [...] ».

Anne Duguël est aussi anthologiste, elle a dirigé, entre autres, l'élaboration de *Parfums mortels* (2007) et *Secrets de famille* (2008).

## Les écrivains québécois de la seconde génération<sup>5</sup>

**Bertrand Bergeron** (né en 1948), écrivain, critique littéraire, un des créateurs et membre du GIFRIC, collaborateur aux revues « XYZ » et « Spirales ». Souvent comparé à Julio Cortazar. Ses récits se situent fréquemment à la lisière de la science-fiction, de l'anticipation et de l'étrange. Depuis 1979, Bergeron publie des nouvelles dans des collectifs, des périodiques et revues, comme « L'aventure, la mésaventure » ; « Imagine... » ; « Passages » ; « Magie Rouge » ; « Nuit Blanche ». Bénéficiaire de plusieurs prix littéraires, dont : en 1986 Le Prix Gaston Guin, en 1987 Le Prix Septième Continent, en 1988 Le Prix Adrienne-Choquette, en 1993 Le Prix Desjardins, en 1996 Le Prix CRSBP du Saguenay Lac Saint-Jean. Parmi les œuvres les plus connues de Bertrand Bergeron, il faut mentionner : *Parcours improbables* (1986), *Maison pour touristes* (1988), *Transits* (1990), *Visa pour le réel* (1993).

**Hugues Corriveau** (né en 1948), poète, essayiste, nouvelliste, romancier. En 1988, il obtient le grade de docteur en études françaises (option création) à l'Université de Sherbrooke où il est enseignant. Membre de l'Union des écrivaines et écrivains québécois. Il collabore à plusieurs revues dont « La Barre du jour », « L'arbre à parole », « Maison de la poésie », « XYZ ». Honoré par de nombreux prix littéraires, comme en 1991 Le Prix Adrienne-Choquette, en 1996 Le Grand Prix littéraire de la Ville de Sherbrooke, en 1999 Le Prix Alain-Grandbois, en 2000 Le Grand Prix littéraire de la Ville de Sherbrooke, en 2006 Le Prix Alfred-Des Rochers. Auteur de *La maison rouge au bord de mer* (1991), *Autour des gares* (1991), *Courants dangereux* (1996), *Le livre du frère* (1999), *Parc univers* (2000).

**Michel Dufour** (né en 1958), romancier, nouvelliste, professeur de littérature au collège, membre de l'Union des écrivaines et écrivains québécois. Il collabore aux magazines « Nuit Blanche », « XYZ », « Solaris », « Stop ». En 2000, lauréat du Prix Adrienne-Choquette. Ses textes les plus importants : *Circuit fermé* (1989), *Passé la frontière* (1991), *N'arrêtez pas la musique* (1995), *Dans le carré de sable* (1996), *Loin des yeux du soleil* (2001), *Cinq dans une planque* (2003), *L'inconnu dans la voiture rouge* (2004).

**Sylvie Massicotte** (née en 1959), nouvelliste, romancière pour la jeunesse, parolière, animatrice d'ateliers et d'écriture, membre du comité de rédaction de « XYZ ». Honorée en 1989 par Le Grand Prix littéraire de la Société Radio-Canada et en 1999 par la Médaille du Rayonnement Culturel de l'Association de la Renaissance française.

---

<sup>5</sup> Nous rappelons que l'émergence du nouveau fantastique au Québec a lieu après 1960. C'est pourquoi, les auteurs québécois dont nous parlons dans la présente étude ne sont que des écrivains de la seconde génération, conformément à la division admise dans notre travail.

Parmi ses recueils de nouvelles néofantastiques, il faut citer : *Le cri des coquillages* (2000), *L'œil de verre* (2001), *On ne regarde pas les gens comme ça* (2004), *Voyages et autres déplacements* (2008), *Partir de là* (2009). Elle est également l'auteur de sept romans pour la jeunesse. Gilles Archambault dans « La presse » (du 28 août 2005) caractérise de la façon suivante le néofantastique de Massicotte : « Il y a chez Sylvie Massicotte une recherche de la tendresse qui est très émouvante et qui n'est pas de la mièvrerie. Et si l'apparence du bonheur est là, il y a aussi une crainte que la situation change, et très souvent elle change. [...] Et la peur est là, comme une menace ».

**Jean Pelchat** (né en 1956), écrivain, nouvelliste, peintre, critique d'art, collaborateur du magazine « Solaris ». Ses nouvelles néofantastiques défient les lois du genre.

Parmi ses recueils les plus connus de récits néofantastiques, il faut évoquer : *Sacré printemps (en route pour M-33)* (1980), *Paysages finals* (1981), *La goutte glacée dans l'eau de Paule* (1981), *Le satellite ivre* (1983), *Deux pages trouvées derrière un miroir enchanté (ou sous mon oreiller)* (1985).

**Claude-Emmanuelle Yance**<sup>6</sup> a étudié les lettres et la pédagogie à l'Université Laval, nouvelliste.

Ses recueils les plus connus de nouvelles néofantastiques : *Mourir comme un chat* (1987), *Alchimie de la douleur* (1991). Yance collabore également à des anthologies du nouveau fantastique, dont *Le fantastique même* et *10 ans de nouvelles*.

La critique souligne « la construction complexe et subtile d'univers, d'atmosphères étranges, soutenus paradoxalement par une écriture se voulant épurée, une écriture voulant saisir la bizarrerie de la vie en un instant »<sup>7</sup>.

## Les écrivains français de la première génération

**Marcel Aymé** (1902–1967), écrivain prolifique : auteur de deux essais, de dix-sept romans, de plusieurs dizaines de nouvelles, d'une dizaine de pièces de théâtre et de plus de cent soixante articles et contes. Traducteur d'Arthur Miller et de Tennessee Williams. Il décrit avant tout l'homme et la société. Il en fait un tableau complet en présentant toutes les classes sociales et professionnelles. Aymé a toujours une vision pessimiste de l'homme. De façon ironique, il dénonce les vices humains, dont l'hypocrisie, l'avidité, la violence, l'injustice, le mépris.

Ses œuvres les plus importantes : *Les jumeaux du diable* (1928), *Les tables aux crevés* (1929), *Brûlebois* (1930), *La rue sans nom* (1930), *La jument verte* (1933), *Nain*

<sup>6</sup> Nos recherches concernant la date de naissance n'ont pas abouti.

<sup>7</sup> Cf. [www.instantmeme.com](http://www.instantmeme.com) (consulté en septembre 2011).

(1934), *Derrière chez Martin* (1936), *Le bœuf clandestin* (1939), *La vouivre* (1941), *Le passe-muraille* (1934), *Le vin de Paris* (1947), *Les contes du chat perché* (1934–1946), *Enjambées* (1967).

**Marcel Béalu** (1908–1993), écrivain et poète lié à l'école de Rochefort. En 1938, il découvre le surréalisme qui influence sa poésie, et aussi sa prose accordant une grande place à l'onirisme et au fantastique.

Sa prose : *Mémoires de l'ombre* (1941), *Expérience de la nuit* (1945), *Journal d'un mort* (1947), *Pérégrination fantasque* (1951).

Après 1950, Béalu publie avant tout de la poésie.

**Gustave Le Rouge** (1867–1938), journaliste et écrivain, avant tout, populaire. Auteur de romans de cape et d'épée, de romans d'aventures, de romans de science-fiction, de fantastique et de merveilleux.

*Le mystérieux Docteur Cornélius* (1911–1912, 5 vol.) passe pour son chef-d'œuvre. Le protagoniste, personnage démoniaque de savant fou, le docteur Cornélius Kramm est le sculpteur de chair humaine. Il invente la carnoplastie, c'est-à-dire une technique permettant à une personne de prendre l'apparence d'une autre. En prenant en considération la figure centrale du psychopathe ainsi que le thème choquant et cruel du roman, il est possible, d'après nous, d'y voir un texte précurseur contenant déjà des germes du *gore*.

Parmi les textes les plus connus de Le Rouge, il faut mentionner : *La conspiration des milliardaires* (1899–1900), *La princesse des aires* (1902), *Le sous-marin « Jules Verne »* (1909), *Le prisonnier de la planète Mars* (1908), *La guerre des vampires* (1909).

Dans ses romans, Le Rouge exprime souvent ses convictions politiques frôlant le socialisme. Par exemple *La conspiration des milliardaires* et *Todd Marvel, détective milliardaire* témoignent de l'antiaméricanisme et l'anticapitalisme de l'auteur.

## Les écrivains français de la seconde génération

**Claude Amoz** (née en 1955), pseudonyme androgyne d'Anne-Marie Ozanam. Elle est agrégée de lettres classiques, ancienne élève de l'École normale supérieure et professeur de chaire supérieure en khâgne au lycée Henri IV. Amoz a participé à l'édition de Tacite, de Plutarque et de Lucien de Samosate.

Amoz choisit un pseudonyme ambigu pour éviter que ses romans ne soient d'emblée qualifiés de « féminins ». Elle souscrit à l'opinion de Flaubert qui affirme que l'écrivain ne doit laisser derrière lui que ses œuvres car sa vie importe peu.

Elle pratique le roman noir, d'épouvante et le nouveau fantastique. Ses thèmes de prédilection : le passé qui revient et qui hante, la fragilité de la mémoire, la recherche d'identité, la famille, l'histoire.

Amoz a été honorée du Prix Sang d'Encre en 1997 et du Prix Mystère de la Critique en 2003.

Parmi ses textes les plus connus on trouve : *Le caveau* (1997), *L'ancien crime* (1999), *Bois-Brûlé* (2003), *Étoiles cannibales* (2003), *Tours de clef* (2004).

**Marianne Andrau** (1905–1988), écrivain et journaliste. Ses genres de prédilection sont la science-fiction et le fantastique, pourtant ils ne sont que prétexte pour une réflexion plus vaste. Les thèmes qui reviennent dans l'œuvre d'Andrau sont par exemple : le rapport de l'homme à la nature, la technologie, ses apports et ses méfaits, la religion, la spiritualité, le mal. Après la mort de Marianne Andrau, Jacques CHAMBON a dit : « Les écrivains, surtout ceux de la stature de Marianne, ne meurent jamais vraiment. Contrairement à nous autres, communs des mortels, qui ne laissons pas grand-chose derrière nous, Marianne laisse une œuvre belle, riche, profonde, qui retrouvera un jour, j'en suis sûr, de nombreux lecteurs. Ainsi, continuera-t-elle à vivre » (Postface de *Lumière d'épouvante*, 2002).

Les textes de Marianne Andrau : *Le prophète* (1955), *Le fils de Nostradamus* (1955), *Doom City* (1957), *Les faits d'Eiffel* (1960), *L'architecte fou* (1964), *Lumière d'épouvante* (2002, édition posthume).

**Jean-Pierre Andrevon** (né en 1937), écrivain, peintre, chanteur, journaliste, compositeur, interprète, cinéaste, critique cinématographique et littéraire.

À partir de 1968 (c'est la date de la publication de sa première nouvelle dans le magazine « Fiction »), il publie chaque année trois ou quatre ouvrages en moyenne, sous son vrai nom ou sous le pseudonyme d'Alphonse Brutsche. Il écrit aussi bien des romans que des nouvelles, parfois il collabore, en tant qu'auteur ou directeur d'anthologies, avec d'autres écrivains. Parmi les genres pratiqués par Andrevon, il est possible d'énumérer le néofantastique, l'étrange, la science-fiction, le roman policier, les livres pour la jeunesse. À deux reprises, en 1982 et en 1990, il est lauréat du Prix de la Science-Fiction francophone.

Son œuvre abondante compte, entre autres : *Les hommes machines contre Gandahar* (1969), *Aujourd'hui, demain et après* (1970), *Un froid mortel* (1971), *Le reflux de la nuit* (1972), *Une lumière entre les arbres* (1974), *Repères dans l'infini* (1975), *Paysages de mort* (1978), *Les revenants de l'ombre* (1979), *L'oreille contre les murs* (1980), *L'immeuble d'en face* (1982), *Le livre d'or de Jean-Pierre Andrevon* (1983), *Ce qui vient de la nuit* (1984), *Hôpital Nord* (1984), *Gare centrale* (1986), *Cauchemars de sang* (1986), *Sherman* (1989), *Six étages à monter* (1990), *Une mort bien ordinaire* (1993), *Incendie d'août* (1993), *Manuscrit d'un roman de science-fiction trouvé dans une poubelle* (1996), *Fins d'après-midi* (1997), *Le petit garçon qui voulait être mort* (1999), *Le village qui dort* (2001), *Zombies – un horizon de cendres* (2004), *L'affaire du calmar dans le grenier* (2007).

**Brigitte Aubert** (née en 1956), romancière et nouvelliste pratiquant les genres populaires les plus divers, dont le roman policier, le roman noir, le roman d'épouvante, le nouveau fantastique, le thriller, la littérature pour la jeunesse. Elle avoue se sentir particulièrement attirée par la terreur et son romantisme. Aubert est également liée au cinéma : elle est scénariste, dialoguiste et productrice de courts métrages.

Elle écrit, entre autres, tous les cycles romanesques, tels la série de Jacksonville (1994–2000), le cycle d'Élise Andrioli (1996–2000), la saga de Mortelle Riviera (2000–2001) et la série de Louis Denfert (2008–2009).

Parmi ses textes indépendants, il faut citer : *Les quatre fils du Dr. March* (1992), *La rose de fer* (1993), *La mort des bois* (1996), *Requiem Caraïbe* (1997), *Transfixions* (1998), *La morsure des ténèbres* (2000), *Funérarium* (2002), *Rapports brefs et étranges avec l'ombre d'un ange* (2004), *Nuits noires* (2005), *Reflets de sang* (2008), *Total angoisse* (2009).

**George W. Barlow** (né en 1936), nouvelliste, directeur et collaborateur à de nombreuses anthologies de science-fiction. Auteur de traductions françaises des maîtres de la science-fiction et de la *fantasy* d'expression anglaise, comme Harry Harrison, Roger Zelazny, Arthur C. Clark, John Wyndham, Michael Moorcock, Isaac Asimov, Robert Silverberg. Barlow s'adonne également à la critique littéraire, il écrit des études critiques, entre autres, sur l'œuvre de Howard Phillips Lovecraft, Abraham Merrit, George Orwell, Michael Moorcock.

Parmi les nouvelles de Barlow, il est possible d'évoquer : *L'autre jardin* (1968), *Deux tu l'auras* (1968), *Cancer* (1975), *Carte blanche* (1977), *Dis-moi qui tu hantes* (1979), *Jigsaw* (1979), *Mais le vent paradis* (1982), *À l'ombre d'une jeune fleur* (1982).

**Jean-Pierre Bastid** (né en 1937), poursuit, dès le début, une double vocation : il est écrivain et cinéaste.

Il commence comme assistant de Jean Cocteau (*Le testament d'Orphée*, 1960), il travaille aussi avec Nicholas Rey. Son premier long-métrage, une sorte de polar érotique, intitulé successivement *Massacre pour une orgie* et *Orgie pour un massacre*, est interdit en 1966 par la censure. Il utilise au cinéma le pseudonyme de Jean-Loup Grosdard, faisant allusion à Jean-Luc Godard.

Comme écrivain, Bastid s'adonne aux genres populaires, tels que le polar, le roman noir, le roman policier, le *gore*, le néofantastique, le roman d'épouvante. Étant un militant engagé à gauche, il profite souvent de la littérature comme d'un moyen de propagande.

Les textes les plus connus de Jean-Pierre Bastid : *Laissez bronzer les cadavres* (1971, avec J.-P. Manchette), *Tours d'angoisse* (1974, avec M. Martens), *Le tapir* (1976, avec M. Martens), *FOOD* (1977, avec M. Martens), *Une maison en enfer* (1981, avec M. Martens), *Éloge d'un monstre* (1984, avec M. Martens), *La ville* (1991, avec Ch. Villeneuve), *La tendresse du loup* (1997), *Galère noire* (2000), *Potomac* (2003).

**Stéphanie Benson** (née en 1959 à Londres), vit en France et écrit en français. Elle pratique des genres populaires très divers, dont le polar, le nouveau fantastique, le roman noir, le roman policier. Citons quelques titres de textes les plus connus de Benson : *Un signe sur le doc* (1996), *Le loup dans la lune bleue* (1997), *Le cheval fantôme* (2000), *Zelna contre les vampires* (2000), *Zelna and co : les vampires contre-attaquent* (2001), *Haute tension* (2001), *Le diable en vert* (2002), *La mort en rouge* (2003), *Requiem en bleu* (2004), *Jours de pluie* (2004), *Tolérance Zéro – EPICURE* (2006).

Benson est très appréciée par la critique en France. Jérôme Vincent parle de cette façon du cycle fantastique *Al Teatro* de Benson : « Stéphanie Benson menait son récit à un rythme d'enfer, allant parfois loin dans l'horreur, puis basculant dans le fantastique le plus complet. Elle joue avec la folie et l'horreur [...]. Benson n'immisce le fantastique que petit à petit, mais de manière irréversible, de sorte que l'on sent bien l'ensemble déraiper peu à peu » (« ActuSF » du juillet 2004). Anne-Marie Paquette ajoute de sa part : « Il faut le souffle et le style de l'auteur pour rendre l'in-supportable supportable » (« SF » du 4 février 1998).

**Henri-Frédéric Blanc** (né en 1954), écrivain aussi bien de littérature populaire que du *mainstream*, scénariste, humoriste, dramaturge. Après avoir obtenu un doctorat ès lettres, il travaille comme caissier, veilleur de nuit, guetteur d'incendies. À présent, il vit de sa plume. Son œuvre est très éclectique, abonde en allusions littéraires et philosophiques. Plusieurs de ses romans sont traduits dans une dizaine de langues. Ses textes les plus importants : *Nuit gravement au salut* (1995), *Combat de fauves au crépuscule* (1997), *Extrême-fiction* (1997), *Les pourritures terrestres* (2005), *Jeu de massacre* (2006), *La théorie de la paella générale* (2008).

**Serge Brussolo** (né en 1951), écrivain prolifique (plus de cent romans et une trentaine de nouvelles) de science-fiction, de fantastique, de thriller, de roman historique, d'horreur. Il publie ses textes sous les pseudonymes divers, par exemple Akira Suzuko, D. Morlok, Kitty Doom. Lauréat de nombreux prix littéraires, tels que Le Prix Apollo (1984), Le Grand Prix de la Science-Fiction Francophone (1988), Le Prix du Roman d'Aventures (1994), le Masque de l'année (1995).

Auteur de séries romanesques : *Les sentinelles d'Almora* (cinq volumes), *Peggy Sue et les fantômes* (douze volumes), *Peggy Mitchum* (trois volumes).

Auteur de recueils de nouvelles : *Vue en coupe d'une ville malade* (1980), *Aussi lourd que le vent* (1981), *Mange-monde* (1993), *Chants opératoires* (1993), *Soleil de soufre et autres nouvelles* (1999), *La nuit du venin* (1999).

Auteur de nombreux romans, dont : *Les semeurs d'abîmes* (1983), *Les catacombes* (1986), *Le docteur Squelette* (1987), *Les bêtes* (1990), *Conan Lord* (1995), *Les Pèlerins des ténèbres* (2003), *L'enfer c'est à quel étage* (2004), *Bunker* (2006), *La fenêtre jaune* (2007), *Le masque d'argile* (2008), *Ceux qui dorment en ces murs* (2009).

**Jean-Claude Carrière** (né en 1931), écrivain, scénariste, parolier, metteur en scène, acteur. Il a une licence de lettres et une maîtrise d'histoire. Carrière se partage entre le cinéma, le théâtre, la littérature. Il est l'auteur de courts et longs métrages, il collabore, entre autres, avec Jacques Tati, Buñuel, Miloš Forman, Louis Malle, Volker Schlöndorff. Dans le théâtre, Carrière travaille avec Peter Brook.

Il est l'auteur de romans aussi bien populaires (noirs, néofantastiques, d'horreur) que liés « au courant principal » de la littérature. Souvent, il utilise des pseudonymes, dont : Benoît Becker, Christopher Stark, Marc Avril. Parfois, il co-écrit ses livres avec d'autres auteurs, tels José-André Lacour, Christine Rochefort.

Ses textes choisis : *Lézard* (1957), la trilogie de *Frankenstein* (1957), *L'alliance* (1962), *Le pari* (1972), *Mon dernier soupir* (1982), *Simon le Mage* (1993), *Le cercle des menteurs* (1999), *N'espérez pas vous débarrasser des livres* (en collaboration avec Umberto Eco, 2009).

**Gérard Coisne**<sup>8</sup>, nouvelliste révélé par l'anthologie fameuse de Philippe Curval *Futurs au présent*. Il pratique avant tout le nouveau fantastique et la science-fiction. Avec la nouvelle *Agonie dans la nécropole*, collaborateur à l'anthologie *L'oreille contre les murs*.

Auteur de plusieurs articles critiques aussi bien sur les maîtres modernes du fantastique et de l'épouvante, tel Stephen King, que sur les classiques de ces genres, comme Willkie Collins et Joseph Sheridan Le Fanu.

**Philippe Cousin** (né en 1947), romancier et nouvelliste prolifique, illustrateur. Parmi les genres qu'il pratique, il faut énumérer le néofantastique, la science-fiction et notamment l'histoire alternative, le récit apocalyptique, l'opéra du temps. Parfois ses récits se distinguent par une extrême brièveté (*short short stories*). Cousin demeure un des principaux collaborateurs de Jean-Pierre Andrevon, ils ont co-écrit plusieurs recueils de nouvelles, tels *Gare centrale* (1986), *Hôpital nord* (1984), *L'immeuble d'en face* (1982). C'est à propos de ce dernier recueil que Frédéric Kurzawa constate : « Le fantastique peut sortir de ses thèmes classiques pour se fondre à la réalité quotidienne : ce livre en témoigne. Chaque situation présente peut abriter des événements insolites pour peu qu'on y prête attention. Et c'est l'objet de ce recueil. L'immeuble d'en face, avec ses dix locataires qui fournissent le sujet de dix nouvelles, c'est le fantastique qui frappe à votre porte. Tout en décrivant ces étranges locataires, Andrevon et Cousin développent les thèmes qui leur sont chers : la mort [...], la guerre [...], les extraterrestres [...], les angoisses de la vie moderne [...], l'anthropophagie [...]. Avec ce livre, le fantastique entre chez vous » (« Fiction » n. 334 du 1 novembre 1982).

D'autres textes de Philippe Cousin : *Contes express* (1978), *La croisière Einstein* (1983), *Mange ma mort* (1983), *Les destins minuscules* (1989), *La solution du fou* (1989).

---

<sup>8</sup> Nos recherches concernant la date de naissance n'ont pas abouti.

**Jean-Paul Delfino** (né en 1964), écrivain, journaliste, musicien. Il affectionne le polar, le nouveau fantastique, le roman policier, la littérature pour la jeunesse. Delfino est aussi l'auteur de documents concernant la vie au Brésil et d'anthologies sur la musique brésilienne. Ses textes récents : *L'île aux femmes* (1999), *Tu touches pas à Marseille* (2000), *Chair de lune* (2001), *Corcovado* (2005), *Brasil Bosa Nova* (2006), *Dans l'ombre du Condor* (2007), *Samba triste* (2007), *Zombi* (2009).

**Alain Dorémieux** (1933–1998), écrivain de science-fiction et de fantastique se servant des pseudonymes suivants : Gilbert Atlante, Luc Vigan, Monique Dorian, Daniel Meouvroix, Alex Dieumorain. Son œuvre n'est pas abondante : il écrit moins d'une cinquantaine de nouvelles en soixante ans de carrière, et un unique roman l'année précédant sa mort. Parmi ses textes les plus connus, il faut citer : *Mondes interdits* (1967), *Promenades au bord du gouffre* (1978), *Le livre d'or de la science-fiction* (1980), *Couloirs sans issue* (1981), *Black velvet* (1997, roman).

Il est aussi traducteur de science-fiction anglophone, entre autres de Philippe K. Dick et d'A.E. Van Vogt.

Pendant plus de vingt ans, Dorémieux accomplit la fonction de rédacteur en chef de « Fiction », la principale revue de science-fiction et de fantastique en France. En 1974, Dorémieux soulève un scandale en publiant dans « Fiction » un encadré dans lequel il conseille aux auteurs français amateurs de ne plus lui envoyer de manuscrits car il en est submergé et « de se consacrer à la culture de la pomme de terre ». Cette publication provoque l'indignation et précipite la chute de Dorémieux malgré tout ce que le magazine lui devait.

**Patrice Duvic** (1946–2007), anthologiste, écrivain de science-fiction, de fantastique, d'horreur, critique littéraire (*Monstres et monstruosités*, 1973, Albin Michel, Paris), scénariste (*Terminus*, 1982), traducteur des maîtres anglophones de science-fiction, de *fantasy*, de fantastique, d'horreur.

Aux États-Unis, il a interviewé ses romanciers préférés, par exemple Ph.K. Dick. Il travaille également en tant que directeur des collections de « Fiction » (*La découverte*), de Presses Pocket (*La Terreur*) et du Livre de poche (*La Fantasy*). C'est lui qui révèle au public français les textes d'Anne Rice, de William Gibson et de Susanna Clarke.

Parmi ses ouvrages, il faut mentionner : *Naissez, nous ferons le reste* (1979), *Terminus* (1982), *Autant en emporte le divan* (1996).

**Michel Grimaud** est le pseudonyme collectif de Marcelle Perriod (née en 1937) et de son mari Jean-Louis Fraysse (né en 1946). Depuis 1968, ces deux auteurs travaillent en couple. Leurs genres de prédilection sont la science-fiction, le nouveau fantastique, le roman policier, la littérature d'enfance et de jeunesse. Ils ont été honorés du Grand Prix de la Science-Fiction francophone en 1982 et du Grand Prix de littérature pour la jeunesse en 1986.

Leurs romans collectifs sont, par exemple : *La dame en cuir* (1981), *L'arbre d'or* (1983), *Le meilleur détective du monde* (1997), *Un cave dans le charbon* (2006).

**Rémi Karnauch**<sup>9</sup> – écrivain du nouveau fantastique : *Fort intérieur* (1993), *Dos au mur* (1997), *L'œil de l'hydre* (2002), et poète : *Le cri torsade* (2006). Critique littéraire, l'auteur de *Destination Lovecraft*, une réflexion, sans interprétation, sans analyse, en forme d'hommage d'un écrivain à propos d'un autre écrivain admiré.

**Michel Lamart** (né en 1949), critique littéraire et nouvelliste utilisant parfois le nom de plume Banana Love Boat. En 1990, lauréat du Prix du Septième Continent. Parmi ses textes les plus importants on trouve : *Au bord du gouffre* (1983), *Le rire du robot dans les champs magnétiques* (1985), *Cendres de nuit* (1988), *Rien n'est parfait, hélas, pas même le crime* (1990), *Love* (2000).

**Michel Pagel** (né en 1961), écrivain de science-fiction, de *fantasy*, de fantastique, traducteur de Neil Gaiman et de Joe Hableman en français. Lauréat du Prix Rosny aîné pour *L'équilibre des paradoxes* classé comme un de premiers textes français *steampunk*. À présent, Pagel travaille avant tout sur deux grandes séries néofantastiques : *Les flammes de la nuit* et *La comédie inhumaine*.

Ses textes les plus connus : *Demain matin au chant du tueur* (1984), *La taverne de l'espoir* (1984), *Le fou* (1987), *Le diable à quatre* (1988), *Désirs cruels* (1989), *Le refuge de l'Agneau* (1991), *Le crâne du Haungan* (1995), *Nuées ardentes* (1997).

**Pierre Pelot** (né en 1945), romancier et nouvelliste populaire très fécond. Il se sert des pseudonymes suivants : Pierre Grosdemange, Pierre Suragne, Pierre Carbonari. Pelot pratique les genres populaires les plus diversifiés, dont la science-fiction, le nouveau fantastique, le roman noir, le roman préhistorique, le western, le roman pour la jeunesse, la bande dessinée.

En tant qu'auteur de western, il crée le personnage culte de Dylan Stark, un métis franco-indien, né dans le sud des États-Unis, qui participe, à contrecœur, à la guerre de Sécession du côté sudiste.

Ses romans destinés à la jeunesse sont particuliers : ils se terminent souvent mal, et leurs protagonistes ne sont pas des surhommes.

Pelot est aussi l'auteur de romans historiques et des textes s'inscrivant dans le *mainstream* littéraire.

Citons, à titre d'exemple, quelques titres de son œuvre très abondante : *Suicide* (1974), *Le septième vivant* (1976), *Les barreaux de l'Eden* (1977), *La dame* (1980), *Kid Jesus* (1980), *Le chant de l'homme mort* (1995), *Brouillards* (1997), *Duz* (1997), *La peau de l'orage* (1997), *Je suis la brume* (1997), *Hanuman* (1998), *Brocéliande* (2002), *Konnor le Barbarat. La konnerie : intégrale* (2006), *Orages mécaniques* (2008), *L'île au trésor* (2008).

<sup>9</sup> Nos recherches concernant la date de naissance n'ont pas abouti.

**Yves** (né en 1936) et **Ada** (née en 1939) **Rémy**, couple d'écrivains, romanciers et nouvellistes, qui co-écrivent plusieurs textes de science-fiction et du fantastique. Leur roman *Les soldats de la mer* (1968) est salué par la critique comme un des quatre ou cinq authentiques chefs-d'œuvre que le nouveau fantastique ait produit en France dans les deux dernières décennies. Denis Guiot appelle *La maison du Cygne*, un autre roman du couple Rémy, « un très grand roman » (« Futurs » du 1 novembre 1988). Roger Bozzetto ajoute pour sa part à propos du roman en question qu'il est « ouvrage ambitieux, comparable à *La Citadelle* », et qu'il s'agit d'une « prose habile, composition solide, thématique connue et bien orchestrée, décors fascinants » (« Fiction » du 1 novembre 1979).

Les plus importants textes des Rémy : *Celui qui se faisait appeler Schaeffer* (1968), *Les rois d'arbres* (1977), *Maison à vendre* (1978), *L'apocalypse selon Eusèbe* (1979).

**André Ruellan** (né en 1922), écrivain de science-fiction, de fantastique et de *fantasy* se servant des noms de plume de Kurt Steinert ou Kurt Wargnan. Il est aussi l'auteur de scénarios de films.

Ses textes : *Alerte aux monstres* (1953), *Pour que vive le diable* (1956), *Je suis un autre* (1957), *La marque du démon* (1958), *Contes au scalpel* (1962), *Manuel du savoir-mourir* (1963), *Ortog et les ténèbres* (1969), *Tunnel* (1973), *Les chiens* (1979), *La preuve* (1984), *Albert et Georgette* (1995).

**Claude Seignolle** (né en 1917), écrivain passionné de folklore français. Il commence sa carrière par collecter le patrimoine légendaire des régions françaises. En 1937, Seignolle et son frère co-signent *Le folklore du Huerpoix* où ils décrivent les rites, les fêtes et les superstitions populaires. Dès ce moment, les traditions locales de la région de Sologne inspirent à Seignolle plusieurs ouvrages fantastiques. En 2008, Seignolle devient lauréat du Prix Alfred Verduguer de l'Académie Française.

Parmi ses textes fantastiques, il faut citer : *Le rond des sorciers* (1945), *Marie la Louve* (1949), *La Malvenue* (1952), *Le diable en sabots* (1959), *Un petit monstre à louer au quart d'heure* (1964), *Désirée la Sangsue* (1965), *Contes macabres* (1966), *Histoires vénéneuses* (1969), *Contes de Sologne* (1969), *Contes sorciers* (1974), *Histoires étranges* (1979), *Les malédictions* (1984), *Contes fantastiques de Bretagne* (1995).

**Daniel Walther** (né en 1940), écrivain de science-fiction et de fantastique, auteur de plus de cent soixante nouvelles. Ses thèmes de prédilection sont l'érotisme, la révolte contre l'oppression des régimes politiques, le manque de liberté, la censure. Couronné en 1980 par Le Grand Prix de la Science-Fiction francophone, en 1976 et en 1980 par Le Grand Prix de l'Imaginaire. Il pratique avant tout la forme courte.

Citons, à titre d'exemple, quelques titres de ses recueils : *Requiem pour demain* (1976), *L'hôpital et autres fables cliniques* (1982), *Le rêve du scorpion et autres cauchemars* (1987), *Le château d'If* (2005). Plus rarement, il s'adonne au romanesque, dont *Lépouvante* (1979), *Mais l'espace...Mais le temps* (1998). Daniel

Walther dirige également des collections science-fictionnelles au Club du Livre d'Anticipation.

**Joëlle Wintrebert** (née en 1949), journaliste et rédactrice en chef de la revue « Horizons du fantastique ». Auteur de récits et romans de science-fiction, de thriller, de textes néofantastiques et historiques. Elle écrit également de la littérature pour la jeunesse.

Ses textes plus importants : *Qui sème le temps récolte la tempête* (1977), *Il ne faut pas jouer avec les enfants* (1978), *Le verbiage du verbic* (1979), *Tristes tropismes* (1980), *Métro-boulot-psycho* (1981), *Le fruit de mes entrailles* (1986), *La voix du sang* (1991), *Victoire* (1995), *Les enfantômes* (1998), *Le miroir magique* (2000), *Crépuscule* (2003), *Invasive évasion* (2005), *Utopia* (2007), *Camélians* (2009).

# Bibliographie des ouvrages cités

## Textes analysés

### Les formes brèves d'expression française

- AMOZ, C., 2002 : *Le bel âge*. In : *Bleu, Blanc, Sang. Vingt-cinq nouvelles noires rassemblées par S. Quadruppani*. Paris, Fleuve Noir.
- ANDRAU, M., 2002 : *Lumière d'épouvante*. Paris, Durante :  
*L'homme aux mains jointes.*  
*Tête à tête.*
- ANDREVON, J.-P., 1980 : *La terre tremble*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- ANDREVON, J.-P., 1997 : *Fins d'après-midi*. Paris, Éditions de la voûte :  
*Six étages à monter.*  
*Le sacrifice.*  
*Entropie.*  
*Un enfant solitaire.*  
*La veuve.*  
*Le cimetière de Rocheberne.*  
*Eau de boudin.*
- AUBERT, B., 2002 : *Le colombo d'agneau*. In : *Bleu, Blanc, Sang. Vingt-cinq nouvelles noires rassemblées par S. Quadruppani*. Paris, Fleuve Noir.
- AYMÉ, M., 1995 [1943] : *Le passe-muraille*. Paris, Gallimard :  
*Le passe-muraille.*  
*La carte.*  
*Le décret.*
- BARLOW, G. W., 1980 : *Retour*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- BASTID, J.-P., 2002 : *Rumeur programmée*. In : *Bleu, Blanc, Sang. Vingt-cinq nouvelles noires rassemblées par S. Quadruppani*. Paris, Fleuve Noir.

- BÉALU, M., 1941 : *Mémoires de l'ombre*. Paris, Phébus :  
*Morte d'avance.*
- BENSON, S., 2002 : *L'âge de pierre*. In : *Bleu, Blanc, Sang. Vingt-cinq nouvelles noires rassemblées par S. Quadrupani*. Paris, Fleuve Noir.
- BERGERON, B., 1997 : *Failles*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- BERGERON, B., 1997 : *La vraisemblance*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- BERGERON, B., 1997 : *Mazin taïno*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- BLANC, H.-F., 2002 : 5397. In : *Bleu, Blanc, Sang. Vingt-cinq nouvelles noires rassemblées par S. Quadrupani*. Paris, Fleuve Noir.
- BOURS, J.-P., 1977 : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout :  
*Celui qui pourrissait.*  
*Procédure contradictoire.*  
*Histoire d'A.*  
*Le peuple nu.*  
*Divin marquis !*  
*Le château des réminiscences.*  
*La vérité sur la mort d'Aaron Goldstein.*  
*La mort du juste.*  
*Entre Charybde et Scylla.*  
*Aujourd'hui l'abîme.*
- BOURS, J.-P., 1980 : *Marie l'Égyptienne*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- BRUSSOLO, S., 1980 : *Subway, éléments pour une mythologie du métro*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- COISNE, G., 1980 : *Agonie dans la nécropole*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- COMPÈRE, G., 1980 : *La grosse bête*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- CORRIVEAU, H., 1997 : *Dépassé par les événements*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- COUSIN, P., 1980 : *Allons au cinéma*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- DELFINO, J.-P., 2002 : *De si gentils petits chats*. In : *Bleu, Blanc, Sang. Vingt-cinq nouvelles noires rassemblées par S. Quadrupani*. Paris, Fleuve Noir.
- DORÉMIEUX, A., 1980 : *La convocation*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- DORÉMIEUX, A., 1996 : *Aurora*. In : *La grande anthologie du fantastique*. Vol. 2. Établie par J. GOIMARD, R. STRAGLIATI. Paris, Omnibus.
- DORÉMIEUX, A., 1996 : *Fin d'un amour*. In : *La grande anthologie du fantastique*. Vol. 1. Établie par J. GOIMARD, R. STRAGLIATI. Paris, Omnibus.
- DUFOUR, M., 1997 : *Dames au parc devant un inconnu*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.

- DUGUËL, A., 1995 : *Le chien qui rit*. Paris, Denoël :  
*Noce Transie*.
- DUVIC, P., 1980 : *Empreintes*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- GRIMAUD, M., 1980 : *Roses de sable*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- HELLENS, F., 2005 [1932] : *Au repos de la santé*. In : *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*. T. 3 : 1914–1945. Contes réunis et présentés par É. LYSOE. Bruxelles, Espace nord.
- KARNAUCH, R., 1980 : *Le pourvoyeur*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- LAMART, M., 1980 : *Le garage*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- MASSICOTTE, S., 1997 : *Pacotille*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- OWEN, T., 1988 : *Le tetrastome*. Bruxelles, Lefebvre et Gillet :  
*La serpentine*.
- OWEN, T., 1997 [1961] : *Pitié pour les ombres*. Bruxelles, Lefrancq :  
*Le coffret*.
- OWEN, T., 2005 [1933] : *Non-lieu*. In : *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*. T. 3 : 1914–1945. Contes réunis et présentés par É. LYSOE. Bruxelles, Espace nord.
- PAGEL, M., 2003 : *Le diable à quatre et autres récits. La comédie inhumaine (2)*. Paris, J'ai lu :  
*Le diable à quatre*.  
*Désirs cruels*.
- PASQUIER, A., 2005 [1919] : *Une histoire d'automates*. In : *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange*. T. 3 : 1914–1945. Contes réunis et présentés par É. LYSOE. Bruxelles, Espace nord.
- PELCHAT, J., 1997 : *Améritanie*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- PELCHAT, J., 1997 : *Le lever du corps*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.
- PELOT, P., 1980 : *Les premiers jours, on ne sut même pas à quoi ils ressemblaient*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- RAY, J., 1963 [1925] : *Les contes du whisky*. Paris, Laffont :  
*Les étranges études du Dr Paukenschlager*.
- RAY, J., 1963 [1942] : *Le grand nocturne*. Paris, Laffont.
- RAY, J., 1963 [1944] : *Les derniers contes de Canterbury*. Verviers, Marabout :  
*Irish stew*.  
*Tyburn*.  
*M. Gallagher went home*.  
*La plus belle petite fille du monde*.  
*Le chat assassiné*.
- RAY, J., 1963 [1947] : *Le livre des fantômes*. Paris, Laffont :  
*Mon fantôme à moi*.  
*Maison à vendre*.

- La choucroute.*  
*La nuit de Pentonville.*  
*Le cousin Passeroux.*  
*Rues.*
- RAY, J., 1984 [1943] : *Le comte Masconti*. Paris, Néo.
- RAY, J., 1997 [1931] : *Le psautier de Mayence*. Paris, Mille et une nuits.
- RÉMY, Y. et A., 1998 : *La maison à vendre*. In : IDEM : *Les soldats de la mer*. Paris, Fleuve Noir.
- ROSNY aîné, J.-H., 1998 [1920] : *La jeune vampire*. Paris, Le Castor astral.
- RUELLAN, A., 1962 : *Contes au scalpel*. Paris, Fleuve Noir :  
*À ce qui vive.*
- SEIGNOLLE, C., 1974–1979 : *Contes, récits et légendes des pays de France*. T. 1–4. Paris, Omnibus :  
*Désirée la sangsue* [1965].  
*Comme une odeur de loup* [1966].
- SEIGNOLLE, C., 1974 : *Intégrale des romans et nouvelles*. T. 1–3. Paris, Néo :  
*Un petit monstre à louer au quart d'heures* [1965].
- STERNBERG, J., 1970 : *L'univers zéro et autres nouvelles*. Verviers, Marabout :  
*L'horticulteur.*
- STERNBERG, J., 1980 : *Contes froids*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël :  
*Le portrait.*  
*La montre.*  
*Le texte.*  
*La mémoire.*  
*Le carburant.*  
*Le nucléaire.*  
*Les vieux.*  
*Le rendez-vous.*  
*L'emploi.*  
*Le tiercé.*
- WALTHER, D., 1980 : *Jazz me blue*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.-P. ANDREVON. Paris, Denoël.
- WINTREBERT, J., 1992 : *Victoire*. Paris, Denoël.
- YANCE, C.-E., 1997 : *Rien n'a de sens sinon intérieur*. In : *Le fantastique même*. Québec, Éditions de L'instant même.

## Les romans d'expression française

- ANDREVON, J.-P., 1993 : *Incendie d'août*. Paris, L'incertain.
- ANDREVON, J.-P., 1997 : *Les revenants de l'ombre*. Paris, Denoël.
- CARRIÈRE, J.-C., 1995 : *Les Frankenstein*. Paris, Fleuve Noir :  
*La tour de Frankenstein.*  
*Le pas de Frankenstein.*  
*La nuit de Frankenstein.*

- LE ROUGE, G., 1966 [1908, 1909] : *Le prisonnier de la planète Mars. La guerre des vampires*. Paris, Jérôme Martineau.
- PELOT, P., 1997 : *La peau de l'orage*. Paris, Fleuve Noir :  
*La peau de l'orage*.  
*Duz*.  
*Je suis la brume*.  
*Brouillards*.
- RAY, J., 1963 [1943] : *Malpertuis*. Paris, Laffont.

## Études critiques

- AMARAL, A.L., DO, 2010 : *Dali et le symbole de la mante religieuse*. "L'Anuario de Literatura", Vol. 15, n. 1.
- AMIEL, H.-F., 1976–1994 [1852] : *Journal intime*. Vol. 1–12. Édition intégrale publiée sous la direction de B. GUGNEBIN et Ph.M. MONNIER. Lausanne, L'Âge d'homme.
- ANDREYON, J.-P., 1980 : *Préface*. In : *L'oreille contre les murs*. Anthologie dirigée par J.P. ANDREYON. Paris, Denoël.
- ANGELIER, F., 1997 : *La Shéhérazade du Nord*. Paris, Mille et une nuits.
- ARAMESCU, C., 2011 : *An Intellectual History of Cannibalism*. New Jersey, Princeton University Press.
- ARNOULD, C., 2009 : *Histoire de la sorcellerie en Occident*. Paris, Tallandier.
- AURAIX-JONCHÈRE, P., 2002 : *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*. Paris, Presses universitaires Blaise Pascal.
- BACHELARD, G., 1957 : *Poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BAKHTINE, M., 1978 : *Formes du temps et du chronotope dans le roman*. In : IDEM : *Esthétique et théorie dans le roman*. Paris, Gallimard.
- BANCQUART, M.-C., 1976 : *Introduction*. In : *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques de Guy de Maupassant*. Paris, Garnier.
- BARBER, M., 2007 : *Legendy miejskie*. [Urban Legends Uncovered]. Tłum. K. BERGER-KUŹNIAR, P. BŁOCH. Warszawa, Wydawnictwo RM.
- BARBEY D'AUREVILLY, J., 1964 : *Œuvres complètes*. T. 1–2. Paris, Gallimard.
- BARONIAN, J.-B., 1977 : *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BARSTOW, A.L., 1995 : *Witchcraze : A New History of the European Witch Hunts*. Harper One, San Francisco.
- BAUDRY, R., 1993 : *Épiphanie des vampires*. In : *Les vampires*. Série : « Cahiers de l'Hermétisme » (Colloque de Cérisy). Paris, Albin Michel.
- BENVENISTE, E., 1966 : *La nature des pronoms*. In : *Problèmes de linguistique générale*. T. 1. Paris, Gallimard.
- BERTHIER, Ph., 1978 : *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*. Genève, Droz.
- BESSIÈRE, I., 1974 : *Le récit fantastique*. Paris, Larousse.
- BONNEFOY, Y., 1999 : *Dictionnaire des mythes*. Vol. 1–2. Paris, Flammarion.

- BOUVET, R., 1998 : *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Québec, L'Univers des discours.
- BOZZETTO, R., 2001 : *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, R., 2005 : *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- BOZZETTO, R., 2008 : *L'indicible et ses visages*. In : *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*. Sous la direction de N. PRINCE et L. GUILLAUD. Paris, Michel Houliard éditeur.
- CAILLAUD, C., DAIRE, M., 2000 : *L'ogre en littérature : figure de L'Autre, peur du Moi*. TDC, n. 791.
- CAILLOIS, R., 1958 : *Préface*. In : *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris, Club français du livre.
- CAILLOIS, R., 1965 : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, R., 1985 : *Fantastique*. In : *Encyclopaedia universalis*. T. 7. Paris.
- CASTEX, P.-G., 1951 : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti.
- CHARCOT, J.-M., 1892 : *Leçons du mardi à la Salpêtrière*. Paris, Bureau du Progrès médical.
- CHELEBOURG, Ch., 2006 : *Le surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin.
- COHEN D., 1991 : *Encyclopédie des fantômes*. Paris, Laffont.
- CORDONIER, D., 1999 : *Le pouvoir du miroir. Changer le monde au quotidien*. Paris, Éditions Georg.
- DELPECH, F., 1999 : *Le vagin denté : variantes ibériques*. In : *Des monstres...* École Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud.
- DENTAN, M., 1976 : *Le Horla ou le vertige de l'absence*. In : *Études de lettres*. Lausanne.
- DESCAMPS, M.-A., 2002 : *Lilith ou la permanence d'un mythe*. « Imaginaire & Inconscient », Vol. 3, n. 7.
- DESMARETS, H., : 2003 : *Créature(s) artificielle(s)*. In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, PULIM.
- DIEHL, D., DONNELLY, M.P., 2009 : *Eat Thy Neighbour : A History of Cannibalism*. The History Press, Gloucestershire.
- DORSON, R.M., 1968 : *Peasant Customs and Savage Myths*. Vol. 1–2. London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- DOTTIN-ORSINI, M., 2002 : *Lilith*. In : *Dictionnaire des mythes féminins*. Sous la direction de P. BRUNEL. Paris, Éditions du Rocher.
- DUBOIS, C.-G., 1991 : *Imaginatio phantastica: le Discours des spectres et apparitions d'esprits de Pierre Le Loyer (1586)*. In : *La littérature fantastique – Colloque de Cerisy*. Paris, Albin Michel.
- DUMOULIÉ, C., 1995 : *Cet obscur objet du désir. Essais sur les amours fantastiques*. Paris, L'Harmattan.
- DURAND, G., 1993 [1960] : *Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Dunod.
- DZIECHCIŃSKA, H., 1981 : *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*. Warszawa, PWN.

- ECO U., 1979: *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. par M. BOUZAHER. Paris, Grasset et Fasquelle.
- EHR SAM, V., et J., 1985 : *La littérature fantastique en France*. Paris, Hatier.
- ERMAN, M., 1998 : *Un genre indécis, une forme libre*. In : *La nouvelle, un genre indécis*. Sous la direction de M. ERMAN. Dijon, Centre de Recherche Le Texte et l'Édition, Université de Bourgogne.
- FABRE, J., 1992: *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris, José Corti.
- FAIVRE, A., 1993 : *Du vampire villageois aux discours des clercs*. In : *Les vampires*. Série : « Cahiers de l'Hermétisme » (Colloque de Cérisy). Paris, Albin Michel.
- FINNÉ, J., 1980 : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles.
- FINNÉ, J., 1991 : *Du fantastique érotique au gore pornographique*. In : *Éros. XI Congrès de CERLI*. Aix-en-Provence, Université de Provence.
- FINNÉ, J., 2010 : *Des mystifications littéraires*. Paris, José Corti.
- FONDANÈCHE, D., 2005 : *Paralittératures*. Paris, Vuibert.
- FONYI, A., 1984 : *Préface*. In : G. de MAUPASSANT : *Horla et autres contes d'angoisse*. Paris, Flammarion.
- FRAZER, J. G., 1998 [1890] : *The Golden Bough : A study in Magic and Religion*. Oxford University Press.
- FREUD, S., 1963 [1932] : *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Traduit par A. BERMAN. Paris, Gallimard.
- FREUD, S., 1976 [1919] : *L'inquiétante étrangeté*. In : IDEM : *Essais de psychanalyse appliquée*. Traduit par M. BONAPARTE et E. MARTY. Paris, Gallimard.
- FREUD, S., 1989 [1905] : *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Traduit par P. KOEPEL. Paris, Gallimard.
- FREUD, S., 1989 [1929] : *Malaise dans la culture*. Traduit par Ch. et J. ODIER. Paris, PUF.
- FREUD, S., 2006 [1887–1904] : Lettre du 21 septembre 1987 in *Lettres à Wilhelm Fliess 1887–1904*. Paris, PUF.
- FREUD, S., 2006 [1909] : *Analyse d'une phobie d'un petit garçon de cinq ans : le petit Hans*. Traduit par R. LAINÉ, J. STUTE-CADIOT. Paris, PUF.
- FREUD, S., 2009 [1913] : *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. Traduit par S. JANKÉLÉVITCH. Paris, Payot.
- FREUD, S., BREUER, J., 1956 [1895] : *Études sur l'hystérie*. Traduit par A. BERMAN. Paris, PUF.
- GADOMSKA, K., 2004 : *Le chronotope dans les récits de H. P. Lovecraft*. In : „Studia Romanica Posnaniensia”. Vol. 31. Sous la rédaction de W. MALINOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- GADOMSKA, K., 2008 : *Humor a fantastyka. Przypadek Marcela Aymé*. In : *Odcienie humoru*. Vol. 1/1. Red. A. KWIATKOWSKA, S. DŻEREŃ-GŁOWACKA. Piotrków Trybunalski, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie.
- GADOMSKA, K., 2008 : *Les Frankenstein de Jean-Claude Carrière : entre le roman de Mary Shelly et le cinéma de James Whale*. In : *Quelques aspects de la réécriture*. Sous la rédaction de M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA, K., 2009 : *Le néofantastique : un jeu avec le fantastique traditionnel ?* In : „Romanica Silesiana” N° 4 : *Les jeux littéraires*. Édition établie par K. JAROSZ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- GENETTE, G., 1972: *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE, G., 1982: *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- GENETTE, G., 1983: *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- GENETTE, G., 1987: *Seuils*. Paris, Seuil.
- GODENNE, R., 1991: *Pistes pour une étude de la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle*. In : B. ALLUIN, F. SUARD : *La nouvelle. Définitions. Transformations*. Lille, Travaux et Recherches, Presses Universitaires de Lille.
- GODENNE, R., 1995: *La nouvelle*. Paris, Honoré Champion Éditeur.
- GOIMARD, J., 1996 : *Histoires d'occultisme et de sorcellerie*. In : *La grande anthologie du fantastique*. Établie par J. GOIMARD et R. STRAGLIATI. Paris, Omnibus.
- GOIMARD, J., 1996 : *Les aberrations de l'espace-temps*. In : *La grande anthologie du fantastique*. Établie par J. GOIMARD et R. STRAGLIATI. Paris, Omnibus.
- GOIMARD, J., 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, Agora Pocket.
- GORSE, P.-F., 2003 : *Ghost stories (Histoires de fantômes)*. In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, PULIM.
- GREIMAS, A., 1966 : *La sémantique structurale*. Paris, Larousse.
- GRIMWALD, W., 2007 : *Fascisme et racisme. La face cachée d'Howard Phillips Lovecraft*. Nantes, Ars Magna Éditions.
- GRIVEL, Ch., 1973 : *Production de l'intérêt romanesque*. La Haye Paris, Mouton.
- GRIVEL, Ch., 1983 : *Le fantastique*. In : „Mana. Mannheim Analytiques”. N° 1. Réd. Ch. GRIVEL, R. KLOEPFER. Mannheim, Mannheim Universität.
- GROJNOWSKI, D., 1993 : *Lire la nouvelle*. Paris, Dunod.
- GROJNOWSKI, D., 1998 : *Faire rêver le lecteur*. In : *La nouvelle, un genre indécis*. Sous la direction de M. ERMAN. Dijon, Université de Bourgogne.
- GROJNOWSKI, D., 2002 : *La Mystification littéraire*. In : *Le dictionnaire du littéraire*. Sous la direction de P. ARON, D. SAINT-JACQUES, A. VIALA. Paris, PUF.
- GUÉRIN, B., 2003 : *Dracula*. In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, PULIM.
- GUILEY, R. E., 2005 : *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*. New York, Visionary Living.
- GUIOMAR, M., 1957 : *L'insolite*. « Revue d'Esthétique » [Paris], janvier – mars.
- GUIOMAR, M., 1988 : *Principes d'une esthétique de la Mort*. Paris, José Corti.
- HAMON, Ph., 1977 : *Pour un statut sémiologique du personnage*. In : R. BARTHES : *La poétique du récit*. Paris, Seuil.
- HASLER, E., 2008 : *Anna Goldin, dernière sorcière*. Vevey, L'aire.
- HEILBUT, A., 1997 : *Thomas Mann : Eros and literature*. Berkeley, University of California Press.
- HELLENS, F., 1991 [1967] : *Le fantastique réel*. Bruxelles, Labor.
- HERP J., VAN, 1985 : *Fantastique et mythologies modernes*. Bruxelles, Éd. Recto/Verso.
- JACERME, P., 1974 : *La folie de Sophocle à l'antipsychiatrie*. Paris, Bordas.
- JAUSS, H.R., 1978 : *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard.
- JENTSCH, E., 1906 : *Zur Psychologie das Unheimlichen*. “Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift”, 25 August.
- JOURDE, P., TORTONESE, P., 1996 : *Visages du double*. Paris, Nathan.
- JOUVE, V., 1992 : *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF.

- JOUVE, V., 2001 : *La poétique des valeurs*. Paris, PUF.
- JUNG, C.G., 1995 : *L'âme et la vie*. Traduit par R. CAHEN, Y. LE LAY. Paris, LGF.
- JUNG, C.G., 1998 : *Sur l'interprétation des rêves*. Traduit par A. TONDAT. Paris, Albin Michel.
- KING, S., 1995 : *Anatomie de l'horreur*. Traduit par J.-D. BRÈQUE. Paris, Édition du Rocher.
- KLEIN, H.-W., 1968 : *Die Reichenauer Glosser*. B. 1-2. In : *Betrage zur romanischen philologie des Mittelalters*. München.
- KOMANDERA, A., 2010 : *Le conte insolite français au XX<sup>e</sup> siècle*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KOZIELEK, G., 1988 : Wstęp. In : *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*. Wrocław, Wydawnictwo Dolnośląskie.
- LAGOGUEY, H., 2008 : *Entre horreur visible et invisible : l'indicible folie de Patrick Bateman dans « American Psycho » de Bret Easton Ellis*. In : *L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction*. Sous la direction de N. PRINCE et L. GUILLAUD. Paris, Michel Houdiard éditeur.
- LARIVAILLE, P., 1974 : *L'analyse (morpho)logique du récit*. « La Poétique » n. 19.
- LEACH, M., 1972 : *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. New York, Funk & Wagnalls.
- LEBLANC, E., 2002 : *La psychanalyse jungienne*. Paris, Bernet-Danilot.
- LECAYE, A., 1981 : *Les pirates du paradis. Essais sur la science-fiction*. Paris, Denoël/Gonthier.
- LECOUTEUX, C., 1999 : *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Âge*. Paris, Imago.
- LECOUTEUX, C., 2002 : *Histoire des Vampires. Autopsie d'un mythe*. Paris, Imago.
- LECOUTEUX, C., 2002 : *Le livre des grimoires. De la magie au Moyen Âge*. Paris, Imago.
- LECOUTEUX, C., 2007 : *La maison hantée. Histoire des poltergeists*. Paris, Imago.
- LEDERER, W., 1970 : *Gynophobia ou la peur des femmes*. Paris, Payot.
- LEEUW G. VAN DER, 1970 [1948] : *La religion dans son essence et ses manifestations : phénoménologie de la religion*. Paris, Payot.
- LE GUENNEC, J., 2003 : *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, L'Harmattan.
- LE QUELLEC, J.-L., 1996 : *Petit dictionnaire de zoologie mythique*. Paris, Éditions Entente.
- LÉVY, M., 1972 : *Lovecraft ou du fantastique*. Paris, Christian Bourgois, Dominique de Roux, Union Générale d'Éditions.
- LORD, M., 1997 : *La fragmentation infinie des (im)possibles : la nouvelle fantastique et la science-fiction québécoise des origines à 1985*. In : *La nouvelle au Québec*. Sous la rédaction de F. GALLAYS. Québec, Fides.
- LOVECRAFT, H.P., 1969 : *Épouvante et surnaturel en littérature. (Supernatural horror in literature [1945])*. Traduit par J. BERGIER, F. TRUCHAUD. Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- MALRIEU, J., 1992 : *Le fantastique*. Paris, Hachette.
- MANGUEL, A., GUADALUPI G., 1998 : *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Paris, Actes Sud/Leméac.
- MARIGNY, J., 1993 : *Le vampirisme, de la légende à la métaphore*. In : *Les vampires*. Série : « Cahiers de l'Hermétisme » (Colloque de Cérisy). Paris, Albin Michel.
- MARIGNY, J., 2003 : *Le vampire*. In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, PULIM.
- MARIGNY, J., 2009 : *La fascination des vampires*. Paris, Klincksieck.
- MAURIAC, F., 1972 [1933] : *Romancier et ses personnages*. Paris, Pocket.

- MELLIER, D., 2000 : *La littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- MILLET, G., LABBÉ D., 2003 : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris, Belin.
- MILLET G., LABBÉ D., 2005 : *Le fantastique*. Paris, Belin.
- MIRAUX, J.-Ph., 1997 : *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*. Paris, Nathan.
- MOREL, D., 2003 : *Golem*. In : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Sous la direction de P. BRUNEL et J. VION-DURY. Limoges, PULIM.
- MORIN, L., 1996 : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec, Nuit Blanche.
- MOSKOWITZ, S., 1966 : *Seekers of tomorrow*. New York, Cleveland.
- NATHAN, C., 2006 : *A History of Cannibalism: From Ancient Cultures to Survival Stories and Modern Psychopaths*. London, Arcturus Foulsham.
- NEUMANN, E., 1955 : *The Great Mother*. Princeton, Princeton University Press.
- NICHOLS, A.M., 2006 : *Richard M. Dorson*. Minnesota, Minnesota State University Press.
- NOLA, A.M. DI, 2004 : *Wstęp*. In : E. PĘTOIA : *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od Antyku do współczesności*. Kraków, Universitas.
- OWEN, T., 1975 : *Le récit fantastique*. In : *Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique 1945–1975*. Sous la direction d'A. JANS. Bruxelles, La renaissance du livre.
- OZWALD, T., 1996 : *La nouvelle*. Paris, Hachette.
- PAIRET, A., 2002 : *Les mutations des fables. Figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*. Paris, Champion.
- PASZYŁK, B., 2006 : *Leksykon filmowego horroru*. Michałów-Grabina, Latarnik.
- PENZOLDT, P., 1952 : *The supernatural in fiction*. London, P. Nevill.
- PĘTOIA, E., 2004 : *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od Antyku do współczesności*. Kraków, Universitas.
- PIGNÉ, Ch., 2006 : *Du De Malo au Malleus Maleficarum*. « Cahiers de recherches médiévales », n. 13.
- PLANTÉ, Ch., CHÈNE, C., 2002 : *Sorcières et sorcelleries*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- POE, E.A., 2009 [1846] : *The philosophy of composition*. In : *E.A. Poe: Critical theory*. Ed. S. and S.F. LEVINE. Chicago, University of Illinois Press.
- PONNAU, G., 1987 : *La folie dans la littérature fantastique*. Paris, Centre national de la recherche scientifique.
- POUILLON, J., 1993 [1946] : *Temps et roman*. Paris, Gallimard.
- PRINCE, N., 2008 : *Le fantastique*. Paris, Armand Colin.
- PROPP, V., 1970 : *Morphologie du conte*. Paris, Seuil.
- PUCCHINI, P., 1998 : *Du conte oral au conte écrit : une diachronie du fantastique québécois*. Québec, « Francofonie » n. 7.
- RANK, O., 1973 [1914 : *Le double* ; 1922 : *Le personnage de Don Juan*] : *Don Juan et le double. Essais psychanalytiques*. Traduits par S. LAUTMAN. Paris, Payot.
- REUTER, Y., 2005 : *Introduction à l'analyse du roman*. Paris, Armand Colin.
- ROB-SANTER C., 2003 : *Le Malleus Maleficarum à la lumière de l'historiographie : un kulturkampf*. « Médiévales », n. 44 [Paris, PUV].
- SAYERS, D.L., 1959 [1928] : *Preface*. In : *Great short stories of detection, mystery and horror*. London, V. Gollancz.

- SCARBOROUGH, D., 2009 [1917] : *The supernatural in modern English fiction*. London, Biblio-Bazaar.
- SCHNABEL, W., 2003 : *Lovecraft : histoire d'un gentleman raciste*. Aiglepieuvre, La Clef d'argent.
- SOSIEŃ, B., 2008 : *Le mythe de la reine Saba réécrit*. In : *Quelques aspects de la réécriture*. Textes réunis par M. WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- STEINMETZ, T., 2010 : *Néofantastique*. In : *Encyclopédie du fantastique*. Coordination V. TRITTER. Paris, Ellipses.
- STERNBERG, J., 1976 : *Préface*. In : IDEM : *Contes glacés*. Verviers, Marabout.
- SUMMERS, M., 1928 : *The Vampire, His Kith and Kin*. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- TIBI, P., 1998 : *La nouvelle*. In : *Aspects de la nouvelle*. Perpignan, Cahiers de l'Université de Perpignan.
- TODOROV, T., 1968 : *Qu'est-ce que le structuralisme ?* T. 2. Paris, Seuil.
- TODOROV, T., 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- TRITTER, V., 2001 : *Le fantastique*. Paris, Ellipses.
- VAX, L., 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- VAX, L., 1970 : *L'art et la littérature fantastiques*. Paris, PUF.
- VAX, L., 1979 : *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Paris, PUF.
- VOLTA, O., 1962 : *Le vampire*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- VOLTAIRE, 1961 [1784–1787] : *Vampires*. In : *Dictionnaire philosophique*, reproduit dans *Histoires de vampires* présentées par R. VADIM. Paris, Laffont.
- VRONSKY, P., 2004 : *Serial Killers : The method and madness of monsters*. Berkley, Penguin.
- WANDZIOCH, M., 1991 : *Le romanesque horrifiant de Barbey d'Aureville*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WANDZIOCH, M., 1999 : *Femme aurevilienne – figure ambiguë du mal*. In : *La femme dans la littérature française – symbole et réalité*. Sous la rédaction de K. MODRZEJEWSKA. Opole, Uniwersytet Opolski.
- WANDZIOCH, M., 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX<sup>e</sup> siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WHARTON, E., 1997 : *Preface*. In : *The Ghost stories of Edith Wharton*. London, Scribner paperback Fiction, Simon & Schuster.
- WYDMUCH, M., 1975 : *Gra ze strachem*. Warszawa, Czytelnik.



## Index des noms de personnes

### A

Aja, Alexandre 130  
Ajar, Émile 157  
Albert Le Grand 145, 156, 157  
Alluin, Bernard 270  
Amaral, André Luiz do 181, 267  
Amiel, Henri-Frédéric 35, 267  
Amoz, Claude 93, 254, 255, 263  
Andersen, Hans Christian 141  
Andrau, Marianne 18, 39, 40, 174–177, 255, 263  
Andrevon, Jean-Pierre 7, 8, 9, 11, 12, 16–18, 39, 40, 44–46, 52–54, 56, 58, 60, 72, 74, 78, 96, 108, 184, 189, 195, 197–199, 203, 204, 209, 217, 222, 223, 229, 255, 258, 263–267  
Angelier, François 28, 267  
Angennes, Julie de 151  
Apollinaire, Guillaume 8, 43  
Aramescu, Catherina 183, 267  
Archambault, Gilles 253  
Arnim, Achim von 145, 148  
Arnould, Colette 83, 267  
Aron, Paul 270  
Asimov, Isaac 256  
Aubert de Gaspé, Philippe 19  
Aubert, Brigitte 122, 256, 263  
Aurax-Jonchière, Pascale 76, 267  
Aymé, Marcel 15, 16, 43, 44, 51, 79, 253, 263, 269

### B

Bachelard, Gaston 23, 30, 34, 267  
Bacon, Francis 145  
Bakhtine (Bachtin), Mikhail 41, 267  
Balzac, Honoré de 27, 191, 200  
Bancquart, Marie-Claire 69, 267  
Bara, Theda 107  
Barber, Mark 24, 25, 244, 267  
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée de 18, 70, 74, 231, 267, 273  
Barker, Clive 131  
Barlow, George W. 12, 18, 33, 34, 51, 56, 58, 60, 166, 172, 204, 216, 256, 263  
Baronian, Jean-Baptiste 9, 21, 267  
Barstow, Anne L. 83, 267  
Barthes, Roland 270  
Bastid, Jean-Pierre 12, 119, 120, 132, 172, 184, 186, 256, 263  
Bathory, Erzsebet 105  
Baudelaire, Charles 35  
Baudry, Robert 103, 267  
Béalu, Marcel 15, 170, 254, 264  
Benson, Stéphanie 177, 257, 264  
Benveniste, Émile 220, 267  
Berger-Kuźniar, Katarzyna 267  
Bergeron, Bertrand 20, 51, 53, 56, 58, 160, 162, 226, 252, 264  
Bergier, Jacques 271  
Berman, Anne 269  
Berthier, Philippe 74, 267  
Bessière, Irène 230, 267

Blackwood, Algernon 158  
 Blanc, Henri-Frédéric 80, 123, 257, 264  
 Blanks, Jamie 128  
 Bloch, Robert 124, 158, 160  
 Błoch, Piotr 267  
 Bodin, Jean 83, 151  
 Boivin, Aurélien 19  
 Bonaparte, Marie 269  
 Bonnefoy, Yves 150, 267  
 Bordet, Marguerite 176  
 Boucher De Boucherville, Pierre-Georges de 19  
 Boucher, Jacques 148  
 Bours, Jean-Pierre 8, 11, 12, 18, 41, 42, 55, 58, 60, 71–73, 84, 117, 131, 132, 142, 144, 147, 149, 168, 170–173, 178, 180, 184, 186, 196, 207–210, 212, 213, 217, 221, 223, 226, 230, 234, 235, 251, 264  
 Bouvet, Rachel 29, 268  
 Bouzaher, Myriem 269  
 Bozzetto, Roger 16, 17, 140, 157, 172, 261, 268  
 Bradley Zimmer, Marion 83  
 Brèque, Jean-Daniel 271  
 Breton, André 199  
 Breuer, Josef 70, 269  
 Brook, Peter 258  
 Brown, Dan 83  
 Brunel, Pierre 268, 270–272  
 Brussolo, Serge 18, 23, 25–27, 29, 55, 78, 257, 264  
 Brynner, Yul 126  
 Bulwer-Lyton, Edward 99  
 Buñuel, Luis 258  
 Burr, Jeff 125  
 Buzzati, Dino 18

## C

Cahen, Roland 271  
 Caillaud, Claire 88, 268  
 Caillois, Roger 7, 13, 66–68, 194, 195, 268  
 Calmeil, Louis-Florentin 110  
 Calmet, Agustin 104  
 Campbell, Ramsey 18

Carpenter, John 124, 126, 130  
 Carrière, Jean-Claude 12, 18, 172, 187, 205, 206, 222, 228, 233, 258, 266, 269  
 Castex, Pierre-Georges 7, 13, 14, 88, 268  
 Cazotte, Jacques 88, 151  
 Chambon, Jacques 255  
 Chamisso, Adalbert von 141  
 Charcot, Jean-Martin 70, 116, 268  
 Chatrian, Alexandre 12  
 Chattam, Maxime 18  
 Chelebourg, Christian 8, 23, 94, 268  
 Clark, Arthur C. 256  
 Clark, Ashton Smith 158  
 Clarke, Suzanna 259  
 Cocteau, Jean 256  
 Cohen, Daniel 88, 268  
 Coisne, Gérard 18, 40, 52, 97, 258, 264  
 Coleridge, Samuel Taylor 104  
 Collier, John 77  
 Collins, Nancy A. 128  
 Collins, Willkie 258  
 Compère, Gaston 18, 153, 154, 208, 251, 264  
 Cooper, Jeffrey 128, 131  
 Cordonier, Daniel 143, 268  
 Corriveau, Hugues 20, 48, 54, 56, 58, 140–142, 252, 264  
 Cortazar, Julio 252  
 Cousin, Philippe 18, 31, 51, 55, 58, 60, 258, 264  
 Cranach, Lucas 72  
 Craven, Wes 24, 124–128, 130, 131, 280  
 Chêne, Catherine 83, 272  
 Crichton, Michael 126  
 Cunningham, Sean S. 126, 130  
 Curval, Philippe 258  
 Czikatiło, Andriej 183

## D

D'Arc, Jeanne 83, 106  
 Dahmer, Jeffrey 183  
 Daire, Madelaine 88, 268  
 Dali, Salvatore 181, 267  
 Darwin, Charles 152  
 Deaver, Jeffrey 131  
 Deffand, Marie du 90

Delfino, Jean-Pierre 81, 259, 264  
 Delpech, François 182, 268  
 Dentan, Michel 69, 268  
 Derleth, August 158  
 Descamps, Marc-Alain 76, 268  
 Descrates, René 83, 145, 152  
 Desmarests, Hubert 145, 268  
 Desnoyers 103  
 Dick, Philippe K. 259  
 Dickens, Charles 87  
 Diderot, Denis 157  
 Diehl, Daniel 183, 268  
 Disch, Thomas M. 18  
 Donnelly, Mark P. 183, 268  
 Doré, Gustave 72  
 Dorémieux, Alain 11, 46–48, 58, 61, 97,  
 180–182, 184, 218, 219, 226, 234, 259,  
 264  
 Dorson, Richard 23, 268, 272  
 Dos Passos, John 237  
 Dottin-Orsini, Mireille 76, 268  
 Dubois, Claude-Gilbert 89, 268  
 Dufour, Michel 20, 32, 51, 85, 252, 264  
 Duguël, Anne 18, 162, 251, 265  
 Dujardin, Édouard 237  
 Dumas, Alexandre 43, 105  
 Dumoulié, Camille 7, 73, 268  
 Dunyach, Jean-Claude 43  
 Durand, Gilbert 139, 268  
 Dürer, Albrecht 72  
 Duvic, Patrice 18, 55, 109, 110, 200, 259, 265  
 Dżereń-Głowacka, Sylwia 269  
 Dziechcińska, Hanna 90, 268

## E

Eco, Umberto 179, 230, 258, 269  
 Ehrsam, Jean 135, 269  
 Ehrsam, Véronique 135, 269  
 Einstein, Albert 27, 43, 222, 258  
 Ellis, David R. 130  
 Ellison, Harlan 18  
 Emond, Maurice 19  
 Erckmann, Émile 12  
 Erman, Michel 14, 269, 270  
 Erskine, John 76

Esquiros, Alphonse 148  
 Ewers, Hans 152  
 Eymerich, Nicolas 82

## F

Fabre, Jean 33, 64, 135, 139, 165, 269  
 Faivre, Antoine 103, 104, 269  
 Faulkner, William 237  
 Féval, Paul 43  
 Finné, Jacques 7, 9, 124, 157, 158, 269  
 Fish, Albert 183  
 Flaubert, Gustave 191, 254  
 Flückinger, Johann 104  
 Fondanèche, Daniel 146, 269  
 Fonyi, Antonia 69, 269  
 Forman, Miloš 258  
 François, Claude 45  
 Franju, Georges 126  
 Franklin, Richard 125  
 Frazer, James George 135, 140, 141, 269  
 Freud, Sigmund 17, 26, 35, 44, 70, 124,  
 142, 146, 152, 156, 179, 182, 269

## G

Gadomska, Katarzyna 10, 15, 269  
 Gallays, François 271  
 Garnier, Gilles 151  
 Garris, Mick 125  
 Gary, Romain 157  
 Gautier, Théophile 27, 70, 87, 105, 172, 211  
 Genette, Gérard 191–194, 200, 207, 208,  
 210, 211, 214, 221, 270  
 Gibson, William 132, 259  
 Gluhovsky, Dmitry 25  
 Godard, Jean-Luc 256  
 Godenne, René 14, 270  
 Goes, Hugo van des 72  
 Goethe, Johann Wolfgang 104, 134  
 Gogol, Nicolas 191  
 Goimard, Jacques 7, 9, 16–18, 28, 44, 76,  
 84, 86, 90, 99, 103, 108, 121, 124, 133,  
 135, 195, 264, 270  
 Goldin, Anne 83, 270  
 Gorse, Pierre-François 91, 100, 270  
 Grangé, Jean-Christophe 18

Greimas, Algirdas Julien 50, 59, 61, 62,  
64, 65, 127, 155, 270  
Grimaud, Michel 18, 259, 265  
Grimwald, Wilfried 186, 270  
Grivel, Charles 91, 179, 270  
Grojnowski, Daniel 14, 157, 197, 270  
Grosse, Karl 88  
Guadalupi, Gianni 105, 271  
Guérin, Brice 106, 270  
Guiley, Rosemary Ellen 104, 270  
Guillaud, Lauric 268, 271  
Guilleragues, Gabriel Joseph de 157  
Guiomar, Michel 135, 224, 225, 270  
Guiot, Denis 261

## H

Haigh, John George 114  
Hallyday, Johnny 45  
Hamon, Philippe 50, 59–65, 270  
Harris, Charlaïne 107  
Harris, Thomas 18, 185  
Harrison, Harry 256  
Hasler, Eveline 83, 270  
Hawthorne, Nathaniel 33, 120  
Heeley, D.A. 76  
Heilbut, Anthony 171, 270  
Heine, Heinrich 43  
Hellens, Franz 15, 21, 43, 224, 248, 265,  
270  
Henkel, Kim 125  
Herbert, James 18  
Herp, Jacques van 69, 270  
Hitchcock, Alfred 124, 130  
Hoffmann, Ernst Theodore Amadeus 134,  
141, 145, 146, 148  
Hooper, Tobe 100, 125, 130  
Hoppone 151  
Howard, Robert E. 158, 186  
Hugo, Victor 12  
Huysmans, Karl Joris 106  
Hypocrates 175

## I

Irving, Washington 105

## J

Jacerme, Pierre 116, 270  
Jackson, Shirley 33, 99  
James, Henry 87, 99, 191  
Jankélévitch, Serge 269  
Jans, Adrien 272  
Jarosz, Krzysztof 269  
Jauss, Hans Robert 16, 190, 191, 270  
Jelinek, Elfride 179  
Jentsch, Ernst 146, 270  
Jourde, Pierre 135, 138, 270  
Jouve, Vincent 165, 172, 189, 190, 270  
Joyce, James 237  
Jung, Carl Gustave 141, 142, 144, 271

## K

Kafka, Franz 47  
Kant, Emmanuel 152  
Karnauch, Rémy 18, 110, 249, 260, 265  
Kava, Alex 131  
Keats, John 104  
King, Stephen 17, 18, 33, 99, 117, 131, 155,  
185, 258, 271  
Klein, Hans-Wilhelm 81, 271  
Kloepfer, Rolf 270  
Koeppel, Philippe 269  
Komandera, Aleksandra 16, 271  
Koontz, Dean 18, 131, 155  
Kozielek, Gerard 88, 271  
Kraepelin, Émile 116  
Kramer, Heinrich (Insistoris Henry) 82  
Kurten, Peter 114  
Kurzawa, Frédéricis 258  
Kwiatkowska, Alina 269

## L

Labbé, Denis 8, 14, 23, 34, 43, 44, 55, 68,  
81, 83, 94, 117, 119, 124, 134, 135, 160,  
174, 187, 226, 230, 271, 272  
Lacour, Jose-André 258  
Lagouey, Henri 132, 133, 271  
Lainé, René 269  
Lamart, Michel 18, 29, 51, 53, 58, 202, 208,  
260, 265  
Larivaille, Paul 201, 202, 271

Lautman, S. 272  
 Lautréamont (Ducasse), Isidore Lucien de 176  
 Le Fanu, Joseph Sheridan 105, 107–109, 258  
 Le Guennec, Jean 147, 271  
 Le Lay, Yves 271  
 Le Loyer De La Brosse, Pierre 89, 268  
 Le Quéllec, Jean-Loïc 79, 271  
 Le Rouge, Gustave 15, 109, 254, 267  
 Leach, Maria 182, 271  
 Leblanc, Elisabeth 141, 271  
 Lecaye, Alexis 43, 271  
 Lecouteux, Claude 89, 99, 103, 104, 107, 108, 156, 271  
 Lederer, Wolfgang 182, 271  
 Leeuw, Gerardus van der 141, 271  
 Leibnitz, Gottfried Wilhelm 145  
 Leroux, Gaston 235  
 Lévy, Maurice 157, 158, 271  
 Lewis, Gordon Herschell 124  
 Lichtenstein, Mitchell 182  
 Lord, Michel 19, 248, 271  
 Lovcraft, Howard Phillips 28, 29, 87, 88, 99, 157, 158, 160, 186, 249, 256, 260, 269, 270, 271, 273  
 Lucien de Samosate 254  
 Lussier, Patrick 130  
 Lully, Jean-Baptiste 45  
 Lysoe, Eric 265

## M

MacCammon, Robert 18  
 MacDonald, George 76  
 Machen, Arthur 158  
 Macpherson, James 157  
 Malinowski, Wiesław 269  
 Malle, Louis 258  
 Malrieu, Joël 22, 42, 50–52, 61, 62, 64, 66, 108, 123, 155, 163, 202, 220, 223, 271  
 Manchette, Jean-Pierre 256  
 Mandiargues, Andre Pieyre de 8  
 Manguel, Alberto 105, 271  
 Mann, Thomas 171, 270

Marchwicki, Zdzisław 114  
 Marigny, Jean 16, 102, 103, 106, 107, 114, 124, 271  
 Marmier, Xavier 79  
 Marne, Denis de 117  
 Marryat, Frédéric 43  
 Marty, Édouard 269  
 Massicotte, Sylvie 20, 236, 252, 253, 265  
 Maupassant, Guy de 7, 18, 27, 37, 54, 56, 59, 69, 70, 72, 87, 110, 116, 120, 137, 138, 140, 172, 194, 197, 198, 210, 211, 214, 217, 219, 267–269  
 Mauriac, François 57, 271  
 Mayers, Stephanie 107  
 Meiwes, Armin 183  
 Mellier, Denis 8, 165, 271  
 Merrit, Abraham 256  
 Michelet, Jules 83  
 Miller, Arthur 253  
 Millet, Catherine 179  
 Millet, Gilbert 8, 14, 23, 34, 43, 44, 55, 68, 81, 83, 94, 117, 119, 124, 134, 135, 160, 174, 187, 226, 230, 271, 272  
 Miraux, Jean-Philippe 57, 272  
 Modrzejewska, Krystyna 273  
 Montelle, Edith 79  
 Moody, Frogg 117  
 Moorcock, Michael 256  
 Morel, Dorothée 149, 272  
 Morin, Lise 7, 10, 19, 272  
 Moskowitz, Sam 229, 272  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 45  
 Munch, Edvard 129

## N

Nathan, Constantine 183, 272  
 Nerval, Gerard de 27  
 Neumann, Eric 182, 272  
 Newman, Kim 155  
 Nichols, Amber M. 23, 272  
 Nider, Johannes 82  
 Nodier, Charles 7, 27, 268  
 Nola, Alfonso M. di 103, 272  
 Norton, Andre 83

**O**

Odier, Charles 269  
 Odier, Ilse 269  
 Ormesson, Jean de 43  
 Orwell, George 256  
 Ossenfelder, Heinrich August 104  
 Ossian 157  
 Owen, Thomas 18, 51, 56, 58, 60, 78, 79,  
 136–138, 140, 160, 215, 250, 265, 272  
 Ozwald, Thierry 14, 272

**P**

Pagel, Michel 18, 158, 208, 260, 265  
 Pairet, Ana 151, 272  
 Paiva, Jean 76  
 Paquotte, Anne-Marie 257  
 Para, Bruno 251  
 Pasquier, Alex 15, 145, 146, 235, 249, 265  
 Paszyk, Bartłomiej 124, 128, 272  
 Pearson, Ridley 99  
 Pelchat, Jean 20, 51, 54, 58, 60, 138–140,  
 237, 238, 253, 265  
 Pelot, Pierre 12, 18, 39, 53, 74, 75, 77, 111,  
 202, 203, 206, 222, 260, 265, 267  
 Pember, Ron 117  
 Penzoldt, Peter 7, 67, 81, 272  
 Pergaud, Louis 79  
 Perkins, Anthony 125  
 Perrault, Charles 88, 120  
 Petoia, Ernesto 103, 107, 151, 272  
 Pigné, Christine 83, 272  
 Planté, Christine 83, 272  
 Pline L'Ancien 78  
 Plutarque 254  
 Poe, Edgar Allan 43, 99, 176, 182, 227,  
 272  
 Polidori, John D. 105  
 Ponnau, Gwenhaël 116, 120, 172, 189, 272  
 Potocki, Jean 43  
 Pouillon, Jean 221, 272  
 Pratchett, Terry 63  
 Prince, Nathalie 8, 9, 268, 271, 272  
 Propp, Vladimir 201, 272  
 Proust, Marcel 192  
 Puccini, Paola 13, 22, 272

**Q**

Quadruppani, Serge 263, 264  
 Quale, Steve 130  
 Quatrapoint, Robert 43

**R**

Radcliffe, Anne 99  
 Rais, Gille de 106, 117, 120  
 Rambach, Friedrich Eberhard 88  
 Rambouillet, Catherine de 151  
 Rank, Otto 134, 138–141, 144, 272  
 Ray, Jean 15, 16, 28, 29, 43, 86, 92–94,  
 100–102, 173, 174, 183, 184, 186, 229,  
 249–251, 265–267  
 Réage, Pauline 148, 168  
 Rémy, Ada 18, 101, 261, 266  
 Rémy, Yves 18, 101, 261, 266  
 Reuter, Yves 221, 272  
 Rey, Nicholas 256  
 Rice, Anne 18, 111, 259  
 Rob-Santer, Carmen 82, 272  
 Rochefort, Christine 258  
 Ronsard, Pierre 151  
 Rose, Bernard 128  
 Rosenberg, Stuart 100  
 Rosny aîné, J.-H. (Joseph Henri Honoré  
 Boex) 15, 109, 248, 249, 260, 266  
 Rossetti, Dante Gabriel 77  
 Roth, Philippe 179  
 Rousseau, Jean-Jacques 22, 33, 45  
 Rowling, Joanne K. 84  
 Ruellan, André 159, 261, 266

**S**

Saint Augustin 88  
 Saint-Jacques, Denis 270  
 Samuels, Mark 25  
 Sayers, Dorothy 7, 67, 272  
 Scarborough, Dorothy 7, 97, 272  
 Schlöndorff, Volker 258  
 Schnabel, William 16, 186, 273  
 Seignolle, Claude 78, 79, 158, 261, 266  
 Serrano, Andres 182  
 Shelley, Mary 145, 149, 187  
 Shyamalan, Night 101

Silverberg, Robert 76, 256  
 Sinclair, Upton 182  
 Smith, Clark Ashton 158  
 Sondheim, Stephen 117  
 Sosień, Barbara 4, 70, 273  
 Spiess, Christian Heinrich 88  
 Sprenger, Jacob 82  
 Stableford, Brian 132  
 Stadlino 151  
 Stafo 151  
 Stephenson, Neal 182  
 Sterling, Bruce 132  
 Sternberg, Jacques 18, 72, 85, 122, 136, 156,  
 159, 189, 200, 201, 250, 266, 273  
 Stoker, Bram 105–107, 115, 120  
 Stragliati, Roland 264, 270  
 Straub, Peter 18  
 Stute-Cadiot, Johanna 269  
 Suard, François 270  
 Sue, Eugène 43  
 Sullivan, Vernon 157  
 Summers, Montague 110, 273

## T

Tacite 254  
 Taste, Albert 43  
 Tati, Jacques 258  
 Taylor, Dave 117  
 Thoreau, Henry David 22  
 Tibi, Pierre 14, 273  
 Tieck, Ludvig 134  
 Todorov, Tzvetan 7, 14, 130, 170, 171, 176,  
 212, 213, 223, 224, 229, 230, 273  
 Tolstoï, Alexis 105  
 Tondat, Alexandra 271  
 Tortonese, Paolo 135, 138, 270  
 Tritter, Valérie 8, 22, 68, 135, 201–206,  
 214, 218–220, 273  
 Truchaud, François 271  
 Tyard, Pontus de 151

## V

Vadim, Roger 273  
 Valéry, Paul 199, 238  
 Vax, Louis 7, 13, 23, 30, 35, 36, 50, 51, 62,

64, 66, 68, 69, 71, 81, 99, 102, 103, 109,  
 114, 116, 117, 120, 156, 165, 179, 226,  
 232–235, 273  
 Verbinski, Gore 43  
 Verne, Jules 235, 254  
 Viala, Alain 270  
 Vian, Boris 8, 157  
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de 70,  
 116, 145, 148, 172, 176  
 Vincent, Jérôme 257  
 Vion-Dury, Juliette 268, 270–272  
 Vlad IV 105  
 Vogt, Alfred Elton van 259  
 Voiture, Vincent 151  
 Volta, Ornella 69, 108, 273  
 Voltaire (François-Marie Arouet) 45, 90,  
 104, 273  
 Vronsky, Peter 114, 273

## W

Waldo Emerson, Ralph 22  
 Walpole, Horace 88, 99  
 Walters, R.R. 76  
 Walther, Daniel 18, 78, 84–86, 261, 262,  
 266  
 Wandzioch, Magdalena 4, 7, 10, 14, 21,  
 40, 41, 70, 74, 88, 90, 91, 156, 198, 224,  
 230, 269, 273  
 Wharton, Edith 87, 91, 96, 273  
 Wier, Johan 151  
 Wilde, Oscar 160, 162  
 Williams, Tennessee (Thomas Lanier  
 Williams III) 253  
 Wintrebert, Joëlle 123, 262, 266  
 Woolf, Virginia 237  
 Wydmuch, Marek 90, 273  
 Wyndham, John 256

## Y

Yance, Claude-Emmanuelle 20, 36, 37, 54,  
 56, 225, 234, 253, 266  
 Yarbro Quinn, Chelsea 105

## Z

Zelazny, Roger 256



Katarzyna Gadomska

## Proza neofantastyczna obszaru francuskojęzycznego w XX i XXI wieku

### Streszczenie

Niniejsza praca stanowi próbę opisu poetyki prozy neofantastycznej XX i XXI wieku wybranych krajów obszaru francuskojęzycznego (Francja, Belgia, Quebec). W analizach posłużono się takimi metodami badawczymi, jak ujęcie semiotyczne postaci (schemat aktancjalny A. Greimasa), model semiologiczny Ph. Hamona, metoda semiopragmatyczna U. Eco i V. Jouve'a.

W rozdziale pierwszym omówiono podstawowe elementy świata przedstawionego utworów literackich: czas, przestrzeń, ich „chronotop” (M. Bachtin) oraz postać, odpowiedzialne za stworzenie iluzji mimetycznej niezbędnej do powstania efektu fantastyczności. Rozdział następny poświęcony został manifestacjom „zjawiska fantastycznego”, przybierającego formy następujących figur anksjogennych: duch, wampir, psychopata (również w kinie „gore”), sobowtór, kobieta oraz przedmioty wywołujące strach.

W kolejnym rozdziale skoncentrowano się na przedstawieniu szczególnej etyki i estetyki współczesnej prozy fantastycznej, opisującej przede wszystkim zło, brzydotę, to, co negatywne i odpychające (wszelkie możliwe perwersje i dewiacje seksualne, czyste zło, okrucieństwo). W ostatnim rozdziale omówiono formę analizowanych utworów z zakresu „nowej fantastyki”: wybrane elementy paratekstu w rozumieniu G. Genette'a (*incipit, excipit, przedmowa*), formy i strukturę narracji, a także tradycyjne i nowe techniki pisarskie charakterystyczne tylko dla gatunku fantastyki.

Konkluzja stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim zakresie fantastyka współczesna modyfikuje definicje fantastyki tradycyjnej oraz w jakim stopniu kontynuuje fantastykę kanoniczną czy też z nią zrywa.

W aneksach zamieszczono wersje „legend miejskich” *in extenso*, a także noty przybliżające sylwetki przedstawionych w pracy pisarzy francuskojęzycznych.



Katarzyna Gadomska

## Neo-fantastic prose of the French-speaking area in the 20th and 21st centuries

### Summary

The work constitutes an attempt to describe the poetics of the 20th and 21st century neo-fantastic prose of selected French-speaking countries (France, Belgium, Quebec). The analyses of the material made use of such research methods as a semiotic description of the character (A. Greimas' actantial model), Ph. Hamon's semiological model and U. Eco and V. Jouve's semiopragmatic method.

The first chapter covers basic elements of the world presented in literary works: time, space, their chronotop (M. Bachtin) and personage, responsible for creating a mimetic illusion crucial to the formation of the fantastic effect. The next chapter was devoted to the manifestations of "a fantastic phenomenon", taking on the shapes of the following anxiogenic figures: a ghost, vampire, psychopath (also in gore movie), double, woman, fear-evoking objects. The next chapter concentrated on the presentation of special ethics and aesthetics of fantastic prose these days, describing above all the evil, ugliness, the negative and repulsive (all possible perversions and sexual deviations, pure evil, cruelty). The last chapter discusses the form of works within the scope of "new fantastic literature": selected elements of a paratext according to G. Genette (an *incipit*, *excipit*, preface), forms and structures of narration, as well as traditional and new writing techniques typical of the genre of fantastic literature exclusively.

A conclusion constitutes an attempt to answer the question on the scope within which contemporary fantastic literature modifies definitions of traditional fantastic literature and to what an extent it continues or diverges from canonic fantastic literature. The appendix includes versions of "urban legends" *in extenso*, as well as notes bringing the profiles of the French-speaking writers closer.





W projekcie okładki wykorzystano fragment (<30%) obrazu *Krzyk* Edvarda Muncha oraz zdjęcie (autorstwa R. Gadomskiego) maski typu *ghostface* inspirowanej filmem *Krzyk* w reżyserii Wesa Cravena

Redakcja: Barbara Malska

Projekt okładki: Rafał Gadomski

Redakcja techniczna: Małgorzata Pleśniar

Korekta: Wiesława Piskor

Skład i łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2012 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-2107-3

Wydawca  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo.us.edu.pl  
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,0. Ark. wyd. 25,5.  
Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 32 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.

M. Rejnowski, J. Zamiara  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Cena 32 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-2107-3