



LA BÊTE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Jean William Cally

► **To cite this version:**

Jean William Cally. LA BÊTE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE. Littératures. Université de la Réunion, 2007. Français. <tel-00457638>

HAL Id: tel-00457638

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00457638>

Submitted on 18 Feb 2010

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

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

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

DOCTORAT
de
Littérature Française et Comparée

J. William CALLY

LA BÊTE
DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Thèse dirigée par M. le Professeur des Universités
Bernard TERRAMORSI

Soutenue le 22 novembre 2007

JURY

Daniel-Henri PAGEAUX, Professeur des Universités – Littérature Générale et Comparée

Clément SAMBO, Professeur des Universités – Ethnologie

Norbert DODILLE, Professeur des Universités – Littérature Française

UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

DOCTORAT
de
Littérature Française et Comparée

J. William CALLY

LA BÊTE
DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Thèse dirigée par M. le Professeur des Universités
Bernard TERRAMORSI

Tous mes remerciements vont à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Bernard Terramorsi, pour son attention constante, ses conseils avisés et toujours pertinents, son soutien sans faille, son amitié.

Mes remerciements aussi à tous les autres enseignants qui ont su, au long de mon parcours scolaire et universitaire, provoquer l'étincelle de ma curiosité et embraser ma passion de découvrir, d'apprendre et de comprendre. À ceux qui m'auront aidé, parfois sans le savoir, par un compliment inattendu ou par une note plus généreuse que les précédentes, à croire en mes qualités et en ma perspicacité.

À ceux qui croient aux « sentiers marrons » de l'intuition autant que l'on doit croire au chemin balisé de l'érudition.

À tous les miens.

À mon île.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	9
CHAPITRE LIMINAIRE	26
Esquisse inaugurale de la bête fantastique	
1. La bête en tant que personnage littéraire	28
A. La bête écrite à l'image de l'homme ou la tendance du simulacre animal.....	29
B. La bête écrite à l'envers de l'homme ou la tendance de l'altérité animale.....	38
2. Taxinomie de la bête fantastique	49
A. La bête du dehors et la bête du dedans.....	50
B. Bête chimérique et bête étrange : les deux types de la bête du dehors.....	52
PARTIE I	58
La Peur de la bête	
Chapitre I	
La Peur d'être mangé par l' <i>Autre</i> : le prédateur extérieur.....	62
1. Réactualisation du schéma archaïque de la prédation : l'homme en proie à la bête	63
A. Dimension sonore de la peur.....	63
B. Poursuite cynégétique inversée.....	71
C. La Gueule du prédateur carnassier ou de l'horreur d'être mangé.....	76
2. Figures monstrueuses des mythes, légendes et superstitions : cristallisation de la peur et de la fascination de l'homme pour la bête	85
A. Les monstres de l'eau.....	87
B. Les monstres de la terre.....	90
C. Les monstres du ciel.....	100
3. La littérature fantastique dans le reflet de sa bête	109
A. « Définition » du genre fantastique.....	110
B. Le fantastique ou l'immixtion dans l'Intime et le Passé.....	120
C. La littérature fantastique incarnée dans sa bête.....	134

Chapitre II	140
La Peur de la bête qui gîte en soi : le prédateur intérieur	
1. Exégèse de la peur du dedans : l'angoisse du Néant et de la bête intérieure	141
A. La « vraie peur ».....	141
B. La peur de soi.....	148
C. La bête du dedans ou « endopsychique » : angoisse de l'animalité.....	158
2. Dimension sexuelle de la peur de la bête	163
A. La bête, la sexualité, la peur.....	163
B. Gueule dévorante et complexe de castration.....	169
PARTIE II	173
Approche de la bête fantastique	
Chapitre I	176
Territoires de la bête	
1. La place de la bête dans l'imaginaire enfantin	177
2. Espaces géographiques de la bête fantastique	185
A. Jungles et forêts.....	190
B. Îles et océans.....	197
C. Montagnes, cavernes et labyrinthes.....	203
D. Espace pastoral, landes et déserts.....	215
E. Décors urbains et fantastique moderne.....	221
3. La bête et l'enfant : de la sauvagerie à l'humanité	225
Chapitre II	233
Épiphanie de la bête fantastique	
1. De l'animal ordinaire à la bête fantastique	234
A. Relativité de la notion de monstruosité.....	236
B. Épiphanies de la bête surnaturelle dans la zoologie.....	243
2. De la bête fantastique à l'homme	253

PARTIE III	271
La bête fantastique dans les œuvres littéraires	
Chapitre I	274
La « petite bête » : insectes, larves, rongeurs et compagnie	
1. Les Insectes.....	276
2. Larves, Vers et Parasites	318
3. Les Rongeurs.....	337
4. Autres « petites bêtes ».....	349
Chapitre II	363
La bête ailée	
1. De l'escadron de la mort aux oiseaux solaires	364
2. La bête ailée géante ou hybride : le spectre du Rapace.....	386
Chapitre III	403
La bête à cornes	
Chapitre IV	429
La bête aquatique et la bête reptilienne	
1. La peur des eaux.....	430
2. La bête à tentacules.....	473
3. Les reptiles fantastiques.....	511
Chapitre V	521
La bête à crocs	
1. Du chat au fauve.....	522
A. Le chat et le diable.....	522
B. Le chat du cauchemar.....	526
C. Les chats ou le retour de l'Instinct et de la voracité.....	531
A. Les chats vengeurs.....	547
E. Les yeux de la bête : prismes méduséens d'une fascination dévorante.....	562

2. Entre chien et loup	573
A. Deux yeux luisants derrière les branches.....	574
B. Chiens surnaturels et chiens enragés.....	579
C. Chiens de l'Enfer et de l'au-delà.....	606
A. Le chien fantastique : « cheval de Troie » de la bestialité dans la civilisation.....	617
E. Le loup fantastique : incarnation de la gémellité exotique et archaïque du canidé.....	651
3. Myriade carnassière : les autres bêtes à crocs	667
A. Bêtes à crocs insolites.....	668
B. Bêtes à crocs « viscérales » : du porc satanique à l'ours ithyphallique.....	683
Chapitre VI	713
La bête équine	
1. Les chevaux sauvages	717
2. Les destriers fantastiques	731
A. Chevaux de cavaliers fantastiques.....	732
B. Chevaux de cavaliers maudits.....	746
Chapitre VII	758
La bête simiesque et la bête préhistorique	
1. Bêtes simiesques et bêtes préhistoriques : le retour oppressant des Ancêtres	761
2. Le bal des fossiles vivants : spectres de la préhistoire et peur du Temps	782
3. La bête idéologique	791
CHAPITRE TERMINAL	819
Le visage dans la mosaïque : définition de la bête fantastique	
CONCLUSION	836
INDEX	856
Corpus fantastique	
FILMOGRAPHIE	860
BIBLIOGRAPHIE	861

INTRODUCTION

LA BÊTE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

INTRODUCTION

La bête dans la littérature fantastique

Il convient de poser, d'emblée, les frontières primordiales de notre champ d'étude ; dans cette thèse, nous n'allons nullement étudier de l'organique, du vivant, mais un objet appelé « texte ». Les bêtes de la littérature, est-il besoin de l'affirmer tant la chose semble évidente, sont tout à fait différentes des bêtes que nous pouvons observer autour de nous, dans la vie réelle, et qui représentent les sujets pour lesquels se passionne la zoologie. Le tigre de « Bestiaire », tel qu'il est dépeint (*dé-peint*) par Julio Cortázar, incarne tout à fait autre chose que cet animal auquel nous ont habitué les livres d'images, les documentaires ou encore les visites au zoo. Cet écart entre la bête littéraire et la bête naturelle paraît même tellement béant, qu'il serait possible de soutenir qu'il n'existe pas, entre ces deux catégories, le moindre rapport.

Dès lors, où vraiment situer leur différence ? Avant toute chose, cette distance se donne à percevoir dans le fait que les animaux littéraires ne constituent que des formes fictives, simplement nées de l'écriture et de l'imagination d'un auteur, tandis que les bêtes zoologiques participent de la réalité, du biologique et de l'animé. La bête de la littérature représente une construction symbolique, un « personnage » à lire et à imaginer. Rien de plus et rien de moins. Aussi, malgré l'évidence logique impliquée par de pareilles assertions, il est nécessaire de procéder à ce *distinguo* initial : les bêtes de la nature *vivent*, alors que les bêtes de la littérature, et donc les bêtes fantastiques, *se lisent*. Une distorsion inévitable, une dépravation imaginaire, sépare radicalement le spécimen biologique, le sujet zoologique réel, de sa figuration littéraire. L'animal littéraire, à vrai dire, est un être qui n'existe qu'au travers du prisme de l'imaginaire humain ; il procède de l'appréhension humaine, du regard de l'homme. C'est ce qu'il faut comprendre dès à présent. Si la bête naturelle constitue un sujet vivant autonome et indépendant par rapport à l'homme, si elle se pose comme du *vivant* situé *hors* de l'homme, voilà qui n'est pas le cas des bêtes littéraires, et des bêtes fantastiques en particulier. Cela, nous aurons à le découvrir tout au long de notre étude,

En analysant les œuvres fantastiques de notre corpus, il va être possible de prendre conscience de certaines des singularités et des distorsions les plus spectaculaires occasionnées par notre appréhension humaine de l'animal et de l'animalité. La bête fantastique, mieux que tout autre, nous le verrons, apparaît comme l'incarnation même de ce conflit intime faisant vaciller l'homme entre humanité et bestialité. Prêtant ainsi son enveloppe charnelle et ses pulsions animales à la figuration de cette hantise humaine, la bête fantastique forge une image révélant la scission intérieure de l'homme ; ces heurts ontologiques qui se trouvent à la source de tant de préoccupations philosophiques, psychanalytiques ou religieuses. Sur ce point, le *topos* primordial des récits fantastiques, à savoir celui de la rencontre de l'homme et de la bête, serait en mesure de dévoiler toute sa profondeur symbolique, puisqu'il s'inscrit dans une dynamique conduisant l'être humain au-devant de *sa* bête, de sa nature refoulée, de son animalité primitive. Cette confrontation sempiternelle entre homme et bête, que décrivent régulièrement les textes fantastiques, détient en effet, nous aurons à le comprendre, les caractères inhérents d'un *retour du refoulé*. Elle suggère autant l'éventualité d'une chute radicale, d'un anéantissement de l'individu humain dans la bestialité, que l'idée d'une possible catharsis – l'affrontement de l'animal devenant dès lors pour l'homme l'occasion d'une distinction réconfortante, d'une distanciation finale avec la bête.

Aussi la bête fantastique nous mène-t-elle, inéluctablement, du fait de sa provenance imaginaire et fantasmatique, vers les notions de la psychanalyse. Cristallisation de notre angoisse de l'altérité et de la bestialité, elle incarne le « faciès carnassier » d'un refoulé faisant son retour à la surface. Elle ouvre, de manière ostentatoire, l'homme sur les potentialités terrifiantes de son *dedans*, de son être intime.

Cependant, la bête fantastique tend également à instaurer, ou plutôt à réinstaurer, une peur tout à fait particulière ; une peur suprême et souveraine, mais devenue progressivement latente dans la conscience moderne. Cette peur d'origine archaïque, relative aux premiers âges de l'humanité, n'est autre que la peur d'*être mangé*. C'est celle que ressent la proie face à son prédateur ; une peur de la dévoration passive qui impulse automatiquement, chez l'être humain, un retour vers ses origines, son passé et ses mythes. Nous jugerons, en la circonstance, de la pertinence de l'hypothèse selon laquelle un continuum imaginaire unirait diverses figures animales surnaturelles des mythes et légendes à certaines bêtes fantastiques de la littérature contemporaine.

Il faut admettre, sous cet angle, que la bête fantastique, dans sa dimension carnassière, a su servir admirablement l'optique initiale et primordiale que s'était fixée la littérature fantastique en ses débuts, au XIX^e siècle, à savoir celle de *créer la peur*. La « peur de la bête », personnifiée par le spectre terrifiant du prédateur animal dévorant, a ainsi trouvé un usage aussi multiplié qu'hétérogène. Par la suite, et au XX^e siècle notamment, par la faute d'un lectorat, il est vrai, de moins en moins sensible à la terreur des monstres voraces et sortilèges d'antan, le projet du fantastique est devenu davantage celui d'éprouver l'intellect, et non plus seulement celui de créer l'émotion, la peur. La bête fantastique dévorante a pu, dès lors, faire une place conséquente à l'animal fantastique suggérant l'étrangeté et l'angoisse ; cette bête capable de bouleverser l'homme sans même avoir à lui dévoiler une quelconque gueule dentée et menaçante.

Au commencement de notre thèse, une partie sera consacrée à l'étude de cette « peur de la bête » qui, dans la lignée des récits mythiques et légendaires, se révèle au cœur des textes fantastiques. Nous verrons ainsi combien l'acte de faire correspondre la peur d'un personnage humain avec sa confrontation à une bête prédatrice procède d'un schéma archaïque. Ce sentiment de devenir la proie d'un être supérieur et hostile, cette peur éprouvée à l'endroit du prédateur carnassier, se pose immédiatement comme la rémanence d'un sentiment primitif de l'humanité : la peur d'*être mangé*. Nous comprendrons surtout que cette peur est celle qui réactive, à son plus haut degré, l'animalité originelle de l'homme. En recouvrant la peur archaïque de la bête, l'homme recouvre sa nature primaire, son instinct animal et, par conséquent, ne peut plus être en mesure d'incarner un « homme moderne ».

La « peur de la bête » équivaut, finalement, au point de bascule entre modernité et archaïsme. Elle reflète, de fait, une volonté profonde de la littérature fantastique du XIX^e siècle. Ces retrouvailles de l'homme moderne et de la bête reviennent à célébrer symboliquement un retour de la nature ancienne et refoulée, un retour de l'être du passé. La littérature fantastique du XIX^e siècle, comme le symbole d'une révolte du passé et de l'archaïque, a ainsi dressé sa bête fantastique au cœur même d'un monde occidental ayant refoulé ses valeurs anciennes, ses mythes et ses superstitions, au nom du progrès et de la raison.

À travers ces deux pôles magnétiques cernant la bête fantastique, pôles que constituent l'*intime* (angoisse du retour de la bête refoulée) et le *passé* (la « peur de la bête »), nous pensons pouvoir trouver les éléments de justification de notre méthode critique. Il s'agit, précisons-le, d'une méthode critique de double dimension, qui entend croiser deux types

d'analyses littéraires, à savoir celle de la psychanalyse littéraire et celle de la mythocritique. Ces deux outils méthodiques nous semblent, à vrai dire, les mieux adaptés en vue d'accomplir la dissection, puis l'examen profond et minutieux des textes de notre corpus. Dans une certaine mesure, du fait que nous estimons judicieux en tant que comparatiste de ne pas avancer avec des « œillères », nous pensons qu'il pourrait être possible également, de manière très ponctuelle et suivant certains cas bien précis, de considérer quelques récits à la lumière d'un autre outil critique, à savoir la sociocritique. Pour autant, nous ne revendiquons pas cette dernière comme l'une des méthodes critiques de notre thèse. La parcimonie avec laquelle ce troisième type d'analyse littéraire sera employé, au long de notre étude, nous l'interdit.

La mythocritique doit s'avérer pour nous d'une grande utilité et d'un usage enthousiasmant, au sens où elle va nous offrir le champ prodigieux des mythes et des légendes comme « grille de lecture » des thèmes récurrents, des motifs symboliques et des images obsédantes repérables dans les textes fantastiques de notre corpus. Certes, ainsi que le confesse Pierre Brunel, « il y a quelque chose de vertigineux et même de décourageant pour le comparatiste dans l'étendue du domaine qui s'ouvre à lui »¹. Mais l'immensité de cet ensemble, s'il peut être à l'origine d'un désarroi initial du critique littéraire devant la multiplicité et l'hétérogénéité des éléments mythiques, pousse finalement ce dernier à répondre à l'appel à *plus d'ambition* que lança Marcel Bataillon à l'endroit des comparatistes ; cette invitation à un comparatisme conquérant qui fut reprise et célébrée par Daniel-Henri Pageaux².

La mythocritique confiera, à notre esprit d'analyse, sa méthode de type « archéologique », parfaitement réglée à l'étude profonde de la plupart des textes fantastiques que nous avons sélectionnés, lesquels coïncident généralement au récit d'une *régression* d'un héros raisonnable et moderne vers une appréhension archaïque du monde et de l'humanité. Il s'agira, surtout, à travers cette démarche critique de favoriser les relations, les connexions, les correspondances entre, d'une part, les thèmes récurrents, les symboles personnels, les « images obsédantes » des auteurs de notre corpus et, d'autre part, un fonds anthropologique beaucoup plus vaste et profond que la simple aventure individuelle de ces écrivains. En disant cela, nous ne faisons que répéter le postulat de base de la mythocritique :

¹ BRUNEL, Pierre, *Mythocritique – Théorie et parcours*, Paris : PUF, « Écritures », 1992, p. 32

² « Je veux croire qu'il y a aussi un héritage que nous pouvons reprendre à notre compte. Je veux croire que cette ultime proposition [l'appel de Marcel Bataillon aux comparatistes] pourrait encore emporter un large assentiment si elle venait à être reprise. Elle mériterait de l'être. » (PAGEAUX, Daniel-Henri, « Le comparatisme selon Marcel Bataillon », in BESSIÈRE, Jean et PAGEAUX, D.-H. (éds.), *Perspectives comparatistes*, Paris : Honoré Champion, « Champion Varia n° 29 », 1999, p. 39)

« ...la mythocritique [...] "prend pour postulat de base qu'une image obsédante, un symbole moyen, peut être non seulement intégré à une œuvre, mais encore, pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond et plus vaste que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique". [...] "La mythocritique s'interroge en dernière analyse sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritage culturel, qui vient intégrer les obsessions et le mythe personnel lui-même" »¹.

Cette première méthode d'analyse littéraire, la mythocritique, doit ainsi pouvoir nous aider à conduire l'exploration et la mise en relief des intersections imaginaires repérables entre l'œuvre fantastique et le fonds culturel, l'ensemble mythique sous-jacent, qui « préside » à sa création. Cette quête des liens fossiles et signifiants du texte avec un réseau imaginaire plus vaste et plus archaïque que le simple « univers » de l'auteur, voilà en quoi pourrait se signaler, en premier lieu, la dynamique de notre recherche sur la bête fantastique.

Cette démarche critique va, nous l'avons dit, s'ajouter à une autre méthode critique, que nous entendons employer de manière importante et que nous jugeons avant tout largement complémentaire avec la précédente. Il s'agit de la psychanalyse littéraire.

Alors qu'avec la mythocritique, il va être question schématiquement de découvrir l'héritage culturel et imaginaire divulgué à travers les thèmes et symboles personnels de l'œuvre fantastique. Mettre à jour ces « racines qui plongent dans les profondeurs de l'*Anthropos* »², en demeurant conscient que « les images matricielles d'une culture connaissent des transformations internes avec le temps et peuvent circuler d'une culture à l'autre au prix d'hybridations imprévues »³.

Avec la psychanalyse littéraire, il va s'agir plutôt de plonger dans l'*inconscient* du texte (et non pas dans celui de l'auteur, comme l'aurait exigé la psychocritique de Charles Mauron). La psychanalyse littéraire doit nous mener à « lire avec l'aide de Freud un corpus littéraire (peu important les dimensions : d'un fragment à l'œuvre entière) hors de l'auteur »⁴. Le regard de la psychanalyse a, de la sorte, pour mission de nous révéler le message crypté que contient, du fait de sa dimension de machine littéraire aux rouages inconscients, chaque texte fantastique. C'est là une chose à admettre, dès à présent :

¹ BRUNEL, Pierre, , *Mythocritique – Théorie et parcours*, op. cit., p. 48

² WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 49

³ *Ibid.*

⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1978, p. 100

« Rien n'est gratuit, tout signifie ; et ce qui fait signe à Freud, ce sont les rejetons de l'inconscient. Le texte est sans le savoir ni le vouloir un cryptogramme qui peut, qui doit être déchiffré »¹.

La « grille de lecture » freudienne, ce « prisme critique » de la psychanalyse à travers lequel nous allons nous attacher à analyser les œuvres de notre corpus fantastique, doit nous permettre d'atteindre, dans l'entreprise de la compréhension de ces dernières, la dimension la plus intime de leur création. Il va s'agir d'observer l'écriture fantastique dans sa genèse primordiale et les méandres de son fonctionnement secret, pour aboutir à la découverte de la matrice inconsciente ayant engendré la bête fantastique du récit.

Pour évoquer brièvement les caractéristiques de notre corpus littéraire, il convient de signaler d'emblée que cette sélection de textes fantastiques témoigne, en toute logique, d'une focalisation à peu près exclusive sur l'imaginaire ainsi que l'histoire littéraire et culturelle de l'Occident. Il ne pouvait en aller autrement, étant donné la nature de notre sujet de recherche. Nous savons, en effet, que le fantastique représente une littérature d'origine occidentale, ayant pris naissance, à peu d'années d'intervalle, en Europe et aux États-Unis, au début du XIX^e siècle, à l'heure de la révolution industrielle. Étudier « la bête de la littérature fantastique » relève, à ce titre, d'un choix qui nous incline tout naturellement vers une recherche « occidentalocentriste ». Il ne peut être question, en effet, que d'observer, dans sa profondeur et sa variété, la tradition imaginaire et littéraire occidentale afin de cerner puis de définir, dans les mailles d'un réseau de textes fantastiques choisis à dessein, l'objet de nos recherches, en l'occurrence la bête fantastique.

Notre corpus littéraire se compose, par conséquent, pour sa plus grande part, de textes issus d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord. Néanmoins, des références et des analyses nombreuses sont prévues relativement à des textes pouvant témoigner, quant à eux, d'un *autre* fantastique. Il s'agit de textes littéraires d'horizons divers, allant de l'Amérique latine à l'Océanie, qui tendent généralement à impliquer des traditions imaginaires spécifiques, locales et indigènes. Des récits qui, malgré toutes les influences littéraires européennes susceptibles d'être repérées, dévoilent un « paysage mental » en décalage avec l'Occident. Ces œuvres fantastiques doivent nous permettre, de la sorte, d'échapper quelque peu, au long de notre étude, à la tendance européocentriste induite inévitablement par l'ancrage inaliénable de la littérature fantastique dans l'espace occidental.

¹ *Ibid.*, p. 17

Cette étude que nous menons s'inscrit, rappelons-le, dans une thèse de Littérature comparée ; elle prétend, à ce titre, porter les valeurs de cet « art méthodique » dont l'essence même se trouve dans « l'esprit d'ouverture aux littératures et aux cultures étrangères »¹. Fondée autour des principes primordiaux de la liberté intellectuelle et du refus des frontières (linguistiques et/ou culturelles)², la discipline comparatiste pourrait se désigner, pour reprendre la définition consacrée du « Pichois-Rousseau » de 1967, de la manière suivante :

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-ils partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter »³.

Aussi, il nous revient d'embrasser, autour d'un sujet aussi prodigieux et tentaculaire que « la bête dans la littérature fantastique », le plus grand nombre de littératures et de cultures possibles. Certes, pour ne pas perdre pied et nous retrouver submergé sous la masse hétéroclite des exemples littéraires, il nous faudra procéder avec méthode et maîtrise. Mais cette volonté d'ouverture aux œuvres fantastiques du monde entier, quoi qu'il soit, doit demeurer l'ambition fondamentale et la tendance constante de notre recherche.

Il convient, ici, de signaler que certains des textes étrangers pris en compte dans notre corpus pourront être cités dans leur langue originale (espagnol ou en anglais). En pareilles circonstances, seuls pourront être traduits, puis signalés entre des crochets et par le style italique, les passages et segments textuels que nous aurons jugés cruciaux dans le cadre de notre analyse littéraire. En outre, il faut savoir que, pour chacun des auteurs du corpus fantastique que nous allons étudier, à quelques rares exceptions près⁴, notre effort sera de préciser, lors de sa première citation dans le développement de notre thèse, sa date de naissance et sa nationalité. Nous estimons que ces quelques éléments biographiques pourront s'avérer particulièrement précieux et utiles, en tant que repères chronologiques et géographiques, en vue d'une meilleure appréhension des dimensions particulières de notre étude.

¹ PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris : Armand Collin, « Coursus », 1994, p. 7

² SOUILLER, Didier, « Qu'est-ce que la littérature comparée ? », in SOUILLER, D. (éd.), *Littérature comparée*, Paris : PUF, « Collection Premier Cycle », 1997, p. 1

³ PICHOS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *La Littérature comparée*, Paris : Armand Collin, 1967, p. 174

⁴ Au cas où il nous serait impossible de donner la date de naissance de l'auteur, nous ferons en sorte de donner la date de la première publication, voire son titre original, entre parenthèses, pour favoriser son repérage chronologique.

Il est important, en outre, d'expliquer la raison pour laquelle des textes appartenant à des genres périphériques du fantastique, comme le roman policier d'atmosphère fantastique, la science-fiction ou le merveilleux, puissent prétendre à des apparitions ponctuelles au cœur de notre corpus et de notre analyse. Il ne s'agit pas, en cela, d'élargir sans maîtrise l'espace littéraire de notre recherche. Il ne s'agit d'extrapoler le cadre de la bête fantastique pour finir par tout englober du bestiaire surnaturel. Il ne s'agit pas, encore moins, de combler des « manques », de pallier à des « absences » ou à des « faiblesses » de notre corpus fantastique. Nous pensons simplement, en vérité, que cet effort d'évoquer régulièrement mais sans excès, dans notre thèse, des exemples littéraires provenant des « zones frontalières » du genre fantastique, d'examiner des fragments de récits appartenant à ces catégories limitrophes que nous venons de citer, ne pourrait qu'ajouter des degrés à la précision de notre recherche, en permettant de mieux saisir, par contraste, les spécificités propres de l'objet principal de notre étude, à savoir la bête fantastique. En découvrant les singularités propres à une bête surnaturelle exploitée dans sa dimension de *créature merveilleuse* de conte de fées ou de *suspect irrationnel* d'un roman policier ou encore de *spécimen extraterrestre* d'une œuvre de science-fiction, le regard comparatiste s'offre automatiquement un panorama imaginaire, un tableau schématique fondé de points communs et de divergences, qui ne saurait que l'aider dans son appréhension des particularités de la bête fantastique.

Il faudrait se souvenir que le comparatisme littéraire, en ces débuts, s'est largement inspiré du comparatisme des sciences naturelles, qui se basait sur le principe de « comparer des structures ou des phénomènes analogues, distraits sous certains rapports de l'ensemble ou du groupe auxquels ils appartiennent pour mettre en évidence des caractères communs et en dégager des lois »¹. La mise en comparaison d'êtres différents par leur espèce, mais analogues au travers de leur structure intime et de leurs comportements ; voilà une démarche qui devrait, selon nous, rester une disposition essentielle du comparatisme littéraire. Buffon ne prétendait-il pas que l'homme serait moins connu, si les animaux n'existaient pas ? Il convient de penser, à ce titre, que la bête fantastique serait forcément moins facile à connaître et à comprendre, si nous ne nous intéressions pas également, au moins de manière ponctuelle, aux bêtes surnaturelles des autres genres littéraires. Cette exigence comparatiste doit ainsi lever tout soupçon basé sur une quelconque idée d'extrapolation, de confusion ou de dispersion relativement à la sélection notre corpus littéraire ; soupçon qui s'appuierait, de fait, sur la présence de ces exemples

¹ BRUNEL, Pierre, , *Mythocritique – Théorie et parcours*, op. cit., p. 17

littéraires limitrophes (roman policier, merveilleux, science-fiction, etc.) au sein de notre étude.

Des limites, relatives à d'autres perspectives, ont été établies pour notre recherche, qui ont su garantir la pertinence et la maîtrise de son corpus littéraire. Nous allons, à présent, donner une idée de « ces frontières » que nous avons fixées à notre champ d'investigation, celles par conséquent qui auront présidé à la détermination des œuvres bientôt étudiées. Avant toute chose, en dépit du désir d'unification que trahit l'emploi de l'article féminin singulier dans l'intitulé de notre thèse (« *La bête de la littérature fantastique* ») – choix dont nous nous justifierons d'ici peu – il faut signaler qu'il existe plusieurs types de bêtes fantastiques. Certes, une taxinomie personnelle de cette zoologie fantastique sera précisée, dès le premier chapitre de notre thèse. Mais nous nous devons de faire, dès maintenant, une première esquisse de cette variété des animaux fantastiques. Il convient d'établir, d'abord, une distinction primordiale entre la bête fantastique *du dehors* et la bête fantastique *du dedans*.

La première catégorie (bête *du dehors*) est celle qui rassemble les différents spécimens de la zoologie fantastique agissant à l'extérieur de l'humain, autrement dit toutes les bêtes fantastiques existant manifestement *hors* de l'homme.

Dans cette catégorie de la bête *du dehors*, la distinction se produit entre deux types de bêtes fantastiques. D'une part, la « bête chimérique » réunissant les hybrides, les monstres composites et les animaux invisibles. Et, d'autre part, la « bête étrange », qui rassemble, avec davantage de subtilité, des bêtes *réalistes* (c'est-à-dire relativement conformes aux traits de leur espèce) mais dévoilant néanmoins un caractère anormal, quelque anomalie ou dépravation susceptible de les mener à incarner une source d'angoisse pour l'homme. Une thèse très récente de Deerie Sariols Persson, intitulée *Figures de l'altérité au XX^e siècle : des bestiaires aux monstres*¹, a d'ailleurs pris pour sujet de recherche cette catégorie que nous nommons « bêtes chimériques ».

Le second grand registre des bêtes fantastiques est celui de la bête *du dedans*. Il touche les récits de métamorphose d'humains en animaux, ou inversement (la « bête de la métamorphose »). Mais se trouvent aussi concernés par les textes où il est question du simple

¹ SARIOLS PERSSON, Deerie, *Figures de l'altérité au XX^e siècle : des bestiaires aux monstres*, thèse de doctorat de Littérature générale et comparée, dirigée par Daniel-Henri PAGEAUX, Université Paris III, 2007

sentiment d'une présence bestiale conquérante à l'intérieur de soi ; angoisse dévorante de la bête *du dedans* qui finit par incliner l'individu humain à adopter des comportements zoomorphes, sans pour autant induire de métamorphose physique (« La bête intérieure »).

Nous voulons faire comprendre, à travers cette rapide classification des types de la bête fantastique, la nécessité qu'impose au chercheur la simple prise de conscience de l'immensité vertigineuse du bestiaire de la littérature fantastique. Embrasser la totalité de ces catégories de la bête fantastique, en s'attachant donc à l'examen minutieux et pertinent de tous les spécimens imaginables de la bête fantastique, aurait été, selon nous, une volonté mégalomane qui aurait rendu illusoire l'aboutissement même de notre recherche. Il n'est pas possible, à moins d'être prêt à multiplier par cinq ou six le nombre de pages et le temps d'écriture de la présente thèse, d'attaquer de front la connaissance de l'ensemble des bêtes fantastiques, tout en gardant l'ambition d'une analyse en profondeur du sujet et d'une réelle efficacité heuristique. Il convient, par conséquent, de présenter le choix que nous avons dû faire pour pouvoir aller vers la connaissance de « la bête de la littérature fantastique ».

Le fait est que nous avons dû déterminer, à vrai dire, une perspective d'étude, un angle de recherche, en circonscrivant une parcelle de la zoologie fantastique appelée à devenir l'espace de notre investissement intellectuel et de notre analyse. Ce choix d'explorer la partie d'un Tout, plutôt que l'ensemble tout entier, ne doit pas être perçu, pour autant, comme une forme de renoncement à la compréhension globale de notre sujet. En vérité, notre conviction est la suivante : en passant par la connaissance profonde de l'un des types de la bête fantastique, en disséquant avec minutie et pertinence ce champ réduit par nos soins de la zoologie fantastique, nous croyons possible d'atteindre le « noyau dur », le « cœur » même de cet ensemble prodigieux et d'aboutir, au final, à sa définition globale, à l'expression de son sens unificateur.

Nous avons choisi, dans cette étude, de nous concentrer sur la « bête étrange » du fantastique. Cette catégorie, appartenant au registre de la bête *du dehors*, nous l'avons dit, est celle que nous posons comme l'objet primordial de notre travail de recherche. Cette circonscription du champ de notre étude, autour de la variété de la bête fantastique la plus proche de la zoologie ordinaire, s'avère être un choix délibéré. Il s'agit de repérer la dimension fantastique de l'animal au plus près de sa forme ordinaire. Cela entend qu'il nous faudra procéder à l'observation régulière et à l'analyse des multiples critères surnaturels, relatifs au corps ou à l'esprit, ayant pu déterminer la *fantasticité* de l'animal mis en écriture.

L'inquiétante étrangeté, le gigantisme, la voracité anormale, l'acuité intellectuelle aberrante, autant de traits pouvant laisser entendre la subtilité qui touche cette variété de bêtes fantastiques. Étudier les « bêtes étranges » du fantastique se révèle, cela dit, une entreprise suffisamment ardue et dévoile un horizon de recherche suffisamment étendu pour nous inciter, répétons-le, à ne pas nourrir l'ambition de prendre en compte également les autres catégories de la bête fantastique. Le réglage initial de notre travail de recherche nous fait renoncer, il est vrai, à une analyse en profondeur des spectaculaires créations tératologiques offertes par le type de la « bête chimérique » ainsi qu'à l'examen des avatars d'ordre psychanalytique proposés par la vaste catégorie de la bête *du dedans*. Mais le fait est que nous en parlerons tout au long de notre étude, en demeurant largement ouverts à l'évocation ponctuelle de ces autres formes majeures de la bête fantastique.

Le fait d'avoir circonscrit de la sorte notre champ d'étude ne doit pas apparaître comme un manque d'ambition de notre part, mais plutôt comme un acte de soumission aux impératifs inhérents à toute recherche littéraire : maîtriser son sujet, éviter l'amplification illimitée de son corpus et assurer une analyse capable d'aller en permanence au cœur des choses. Aussi ne doit-on pas considérer notre fixation sur le registre de la « bête étrange » comme une fermeture à toutes les autres catégories de la bête fantastique. Nous pensons, redisons-le une fois encore, que cet examen détaillé et minutieux de la « bête étrange » du fantastique, pourra nous mettre en mesure d'appréhender au final avec perspicacité, lucidité et profondeur, toute la richesse et toutes les subtilités de cet ensemble tellement hétérogène que constitue la zoologie fantastique. Nous refusons, quoi qu'il en soit, le choix d'une investigation superficielle et non maîtrisée, au prétexte de dévoiler « dans son entier » la bête fantastique.

La sélection de notre corpus d'œuvres fantastiques s'est principalement réalisée, de fait, suivant les limites circonscrites autour de la « bête étrange ». La plupart des textes fantastiques que nous allons avoir à examiner se classent, en effet, dans cette catégorie de l'*extraneus*, selon des sections établies par nos soins. Ces différentes composantes de la « bête étrange », qui correspondent par ailleurs à autant de chapitres de notre thèse, sont les suivantes : les « petites bêtes » (insectes, larves, rongeurs, etc.) ; les « bêtes ailées » ; les « bêtes à cornes » ; les « bêtes reptiliennes et aquatiques » ; les « bêtes à crocs » ; les « bêtes équines » et les « bêtes simiesques et préhistoriques ».

Signalons, cependant, que cette architecture principale, formée de récits fantastiques traitant de « bêtes étranges », n'exclue nullement l'interférence sporadique d'exemples littéraires procédant des autres formes périphériques. Bien entendu, il nous revient de refuser

d'avancer « avec des œillères », sans poser le regard sur ce qui se trouve autour de notre sujet d'étude. À cet égard, plusieurs textes rejoignant explicitement les autres catégories de la zoologie fantastique (« bête chimérique »/bête *du dedans*) pourront venir, de manière ponctuelle et justifiée, illustrer, éclaircir ou enrichir le développement de notre étude. Pour autant, aucune partie spécifique ne saurait leur être réservée dans cette thèse.

Il est nécessaire, ici, concernant la présentation ci-dessus effectuée de la structure de notre thèse, d'apporter une justification quant à l'aspect « nomenclature » ou « bestiaire classificateur » sous lequel pourrait se dévoiler, aux yeux de certains, notre travail de recherche. De prime abord, il est vrai, on pourrait estimer que ce « catalogage » des espèces animales du fantastique, cet inventaire typologique de la zoologie fantastique, tel que proposé ci-dessus, ne saurait constituer que le résultat d'une démarche opportune et dirigée par la facilité. Résumer l'étude de la bête fantastique à la simple production d'un bestiaire fantastique – ce qui n'est pas notre cas, toutefois – suggère, en effet, une orientation intellectuelle susceptible d'être largement stigmatisée, sinon raillée, par des examinateurs. Néanmoins, il s'agit, dans le cas présent, nous devons le comprendre, d'une nécessité initiale, d'une étape inaugurale, impulsée par la dynamique qu'induit d'emblée l'intitulé même de notre thèse. Nous voulons découvrir et comprendre ce qu'est *la* bête fantastique ; notre quête est donc celle de l'*unité signifiante* ou du *sens unificateur* de cet ensemble que constitue la zoologie fantastique. Mais comment accéder à cette découverte et à cette compréhension de l'unité et du sens de *la* bête fantastique, sans chercher d'abord à démêler les mailles de l'incroyable variété de ses spécimens ? Notre thèse nourrit l'ambition d'aller du *Tout* vers le *Un* ; autrement dit, d'aller de l'hétérogénéité et de la disparité *des* bêtes fantastiques vers la figure unificatrice de cet ensemble vertigineux, vers la définition globale de *la* bête fantastique. Il y a donc une marche à suivre, qui doit partir de la multitude superficielle des spécimens fantastiques pour aboutir à l'essence profonde et au sens profond de l'animal fantastique. Aussi la découverte appliquée de l'hétérogénéité protéiforme des bêtes fantastiques, qui confère cette impression de bestiaire à notre thèse, ne doit nullement occulter la dynamique globale en laquelle celle-ci s'inscrit ; il nous faut passer par l'observation de ces éclats multiples de la zoologie fantastique avant de pouvoir être en mesure de jeter un regard panoramique, aussi profond que signifiant, sur la bête fantastique.

Nous ferons appel, très souvent au cours de cette étude, à une métaphore épistémologique particulièrement révélatrice : celle de la mosaïque. Notre travail va ressembler, en vérité, à celui de l'artisan d'une grande mosaïque ; nous allons œuvrer à réunir ensemble des morceaux éparpillés, des éclats diversement colorés, des exemples multiples de

bêtes fantastiques, que nous allons minutieusement organisés et classés suivant les rameaux d'une taxinomie personnelle, suivant les principes d'une architecture réfléchie. Qu'est-ce cela devra donner au final ? Nous aurons exactement ce que donne l'assemblage organisé de fragments de couleurs dans une mosaïque ; une figure générale, une image globale. En effet, au terme de cette construction patiente et ordonnée, après avoir quitté la proximité visuelle des éclats colorés de notre mosaïque, après nous être détaché des spécimens animaux fantastiques particuliers, pour prendre le recul nécessaire et créer la distance indispensable à une vision d'ensemble, à un regard global sur l'œuvre réalisée, il sera alors possible d'appréhender la figure unique formée par cette constellation colorée. À ce moment-là, nous verrons et comprendrons l'image de la mosaïque, autrement dit *la* bête fantastique.

Il nous revient, par conséquent, de considérer cette observation primordiale de l'hétérogénéité de la zoologie fantastique, cette vision première de la multitude et de la variété des animaux fantastiques – celle des « bêtes étranges » du fantastique principalement –, comme un passage obligatoire, une étape nécessaire en vue d'aboutir à la vision intelligible et unificatrice de ce prodigieux ensemble, à la définition globale de la bête fantastique.

Notre travail de recherche, qui passe par la compréhension profonde et préalable de la « bête étrange » du fantastique, n'oublie donc pas sa mission initiale et envisage légitimement la possibilité d'aboutir, en fin de compte, en atteignant le « noyau central » de l'ensemble, à une appréhension globale et pertinente de la « bête fantastique », autrement dit à une définition unificatrice, une révélation finale de l'unité signifiante de cette zoologie fantastique d'apparence tellement hétérogène. Au bout de notre étude, nous pensons notamment produire la connexion entre la bête *du dehors* et la bête *du dedans*, les deux versants de l'animalité fantastique. Nous serons alors en mesure de dévoiler le véritable *continuum* qui unit ces deux « extrêmes ». Cette démonstration à venir aura pour mérite d'aplanir considérablement les écueils d'une conception unifiée de la bête fantastique, ouvrant la voie vers la définition générale évoquée ci-dessus.

Notre thèse s'érigera, dans cette dynamique, autour de quelques grands axes problématiques. Elle va devoir montrer, notamment, que la bête fantastique signale, à l'instar de l'objet archéologique maléfique, un retour à l'archaïque et au primitif – retour souvent impulsé par l'acte de déviance ou de transgression du héros. Plus encore, en représentant de l'archaïque revenant affronter la modernité, cette bête fantastique nous dévoile un parallèle crucial avec la littérature fantastique elle-même, qui s'est construite en réaction à l'idéologie

du progrès imprégnant l'Occident au XIXe siècle. Le fantastique, en effet, pareil à sa bête, équivaut à une résurgence de l'archaïque et des peurs du passé, à l'irruption d'un « réel ancien » au sein d'un monde moderne devenu incrédule et gouverné par la rationalité. Ainsi comprendrons-nous que le fantastique tout entier *se reflète* dans sa bête.

Cette thèse va devoir montrer, ensuite, que la bête fantastique incarne un mode de problématisation de la fragilité des frontières existant entre les états, les identités, les *natures* et qu'elle constitue, par-dessus tout, une zone de très fortes turbulences pour les notions d'animalité et d'humanité. Nous pensons, à vrai dire, que cette bête de la littérature fantastique, plus qu'aucune autre figure littéraire, détient le pouvoir de raccourcir, de manière terrifiante, du moins angoissante, la distance entre l'homme et l'animal.

Cette thèse, enfin, va devoir montrer et s'appuyer sur le paradoxe suprême relatif à la création d'une bête fantastique. Il s'avère, en effet, nous le verrons, qu'il existe un procédé invariable pour faire qu'un animal devienne surnaturel ou fantastique. L'écrivain applique une seule et même méthode ; il réalise une anthropomorphisation plus ou moins accentuée de la bête décrite, faisant acquérir à cette dernière divers caractères humains, qu'ils soient physiques et/ou mentaux. Autrement dit, pour donner à un animal une essence surnaturelle, une dimension fantastique, l'auteur organise une projection de *lui-même*, de sa propre humanité, sur ladite bête. C'est une dynamique d'écriture qui pose le « rapprochement » entre l'animal décrit et l'humain comme s'il s'agissait d'une tendance vers la surnature. Un spécimen animal qui acquiert des caractères humains devient, logiquement, aussi monstrueux et angoissant que l'homme qui redevient une bête. Ils participent, tous deux, de la même dimension angoissante puisque la bête fantastique, avant toute chose, incarne un être ayant transgressé la frontière des espèces et stigmatisé, au passage, le fragile équilibre de la notion d'humanité.

Par-delà toutes ces perspectives, notre thèse entend faire comprendre combien il est impossible de saisir ce qu'est la bête fantastique autrement qu'à travers une méditation sur l'humain et sur l'humanité. La bête fantastique pourrait être liée à la figure humaine, au-delà de tout ce que l'on pourrait penser. « Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme »¹, écrivait Gaston Bachelard, dans *L'eau et les rêves*. Que dire, dès lors, d'une bête fantastique ? Ne devrait-on pas décrire toute bête fantastique par l'ensemble des critères qui

¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 1996, p. 25

l'entraînent à dépasser la condition animale et la zoologie ordinaire ? Autrement dit, et c'est là une vérité flagrante, l'homme et la bête fantastique pourraient se trouver impliqués dans une même dynamique *ascensionnelle*, consistant à surpasser, par la singularité de leur être, les normes de la nature. La volonté de se situer *au-delà* de la nature, d'être *hors-nature*, telle semblerait être leur vérité ontologique.

C'est sur la base de ce rapprochement possible entre l'homme et la bête fantastique, fondé, nous le voyons, sur une rupture commune avec les autres espèces animales et sur une tendance mutuelle à la *sur-nature*, que pourrait se développer notre réflexion future. Comprendons-le dès à présent, il ne saurait y avoir de définition de la bête fantastique sans que se produise une confrontation intellectuelle à notre propre énigme ontologique, à la question même de notre humanité.

L'animal fantastique, ce sphinx textuel, pose invariablement la même énigme à son lecteur, à son « Œdipe ». Il s'agit de l'interrogation de son *être* : que suis-je ? Or, cette énigme ontologique ne pourrait-elle avoir pour solution la même réponse que celle du récit mythique auquel nous faisons allusion ? Qu'avait répondu Œdipe à la question qui lui fut posée par le Sphinx ? *L'Homme*, telle avait été sa réponse.

Certes notre travail de recherche ne doit pas nous conduire vers une définition aussi simpliste et élémentaire de la bête fantastique – « la bête fantastique, c'est l'Homme ! ». Et ce ne sera pas le cas. Notre étude va plutôt nous entraîner vers la découverte de la subtile *équation* d'humanité et d'animalité par laquelle pourrait se définir l'ensemble de la zoologie fantastique, cette formule par laquelle pourrait se révéler l'image globale de notre mosaïque : *la bête fantastique*.

Avant d'entamer cette vaste quête intellectuelle qui doit nous mener à mieux connaître la bête fantastique, nous voulons, suite à tout cela, signaler la foi qui est la nôtre en l'*intuition*. Notre choix de l'esprit et de l'activité comparatistes n'a sans doute pas d'autre origine. En privilégiant la voie de la littérature comparée, nous avons voulu continuer de croire, comme le disait Philippe Van Tieghem, qu'il restait « toujours une place pour la divination, le flair »¹, dans la recherche littéraire. Aussi notre thèse va-t-elle devoir faire entendre la nécessité qu'il y a d'emprunter les « sentiers marrons », les « chemins de traverse », dévoilés par l'intuition. Le

¹ VAN TIEGHEM, Paul, *La littérature comparée*, Paris : Armand Collin, 1951 – cité in PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 10

fait de s'en remettre exclusivement à l'itinéraire balisé de l'érudition ne saurait nous permettre, en effet, de sortir des « carcans » intellectuels et de pénétrer en *terra incognita*.

Le risque intellectuel engagé par nos intuitions est un « pas dans le vide » qui peut, certes nous conduire à notre perte, mais quelquefois également nous mener à de véritables découvertes. « Christophe devinait ! », écrivit un jour Victor Hugo à propos de Colomb. Par-delà tout le savoir acquis, par-delà toutes les connaissances accumulées relativement au sujet de notre recherche, cet impératif va demeurer pour nous comme une condition *sine qua non* de la découverte. Quel que soit le degré d'érudition que nous viendrons à atteindre à propos de la bête fantastique, nous devons garder à l'esprit la réalité de cette épreuve quelque peu déroutante qui se dessine pour nous : à un moment donné de notre recherche, afin que puisse être franchi le jalon décisif vers la connaissance, il nous faudra *deviner*.

CHAPITRE LIMINAIRE

ESQUISSE INAUGURALE DE LA BÊTE FANTASTIQUE

CHAPITRE LIMINAIRE

Esquisse inaugurale de la bête fantastique

Cette investigation initiale constitue une première approche de la bête fantastique ; elle doit permettre l'appréhension claire et précise de la variété taxinomique propre à cette dernière, après avoir souligné sa dimension de personnage littéraire. En effet, la diversité hétéroclite des figures de la bête fantastique en littérature n'exclut pas pour autant la possibilité d'un classement de celles-ci par catégories. Notre mission, de fait, va consister à dévoiler la taxinomie qui est la nôtre de la bête fantastique (2) ; une classification que nous avons adoptée de manière à circonscrire notre champ d'étude par rapport à une catégorie précise de la zoologie fantastique et qui aura servi à clarifier les choix de notre corpus littéraire. Cette typologie fondamentale de la bête fantastique doit permettre de figer une première dichotomie entre bêtes *du dehors* et bêtes *du dedans* ; puis distinguer, à l'intérieur de la première catégorie, la « bête étrange » de la « bête chimérique ».

En outre, l'assertion selon laquelle la bête fantastique représenterait un personnage littéraire à part entière, ne saurait qu'engager une mise en lumière de son importance, de sa place et de sa fonction en littérature fantastique (1). À l'instar du thème du fantôme, l'exploitation de l'animal, dans sa dimension surnaturelle, dans son impact fantastique, se révèle extrêmement récurrente à travers le genre littéraire qui nous importe. Nous allons nous confronter, de fait, au long de cette étude, à une multitude de textes d'auteurs divers centrés sur ce personnage protéiforme et polysémique de la bête. Il faut toutefois se convaincre qu'il ne saurait s'agir là que d'un échantillon, que de la partie émergée d'un ensemble beaucoup plus vaste. La littérature fantastique s'est peuplée, au fil du temps, d'un bestiaire surnaturel dont il paraît impossible, à vrai dire, de dénombrer toutes les figures zoomorphes. L'animal fantastique y détient, à ce titre, une prégnance des plus remarquables et une place d'élection incontestable.

1. La bête fantastique en tant que personnage littéraire

La bête fantastique : un personnage littéraire ? Cette définition anthropocentrique de la bête fantastique en tant que « personnage » – terme se rapportant à l’homme, mais qui procède du latin *persona* signifiant « masque » ou « rôle » –, s’appuie, avant toute chose, sur un paradoxe de l’écriture que notre étude n’aura de cesse de mettre en lumière. Ce paradoxe est le suivant : l’homme qui écrit sur la bête, qui parle de la bête, qui décrit et met en scène la bête, dans un texte littéraire, ne peut éviter d’écrire *sur lui-même*, autrement dit de parler *de sa propre humanité*. Cette bête littéraire, quoi que fasse l’homme, l’écrivain, se cristallise en aval des sources de son imaginaire anthropocentrique et finit par constituer, malgré lui, un miroir où se révèle le reflet dépravé de son ontologie profonde, scindée entre humanité et animalité. Les deux manières d’écrire la bête qui vont être mises en évidence dans le présent volet, confirment d’ailleurs ce rapport invariable à l’humanité ; la bête peut s’écrire à *l’image* de l’homme (A) ou alors s’écrire à *l’envers* de l’homme (B).

La conception même de la bête, dans l’esprit humain, semble devoir toujours correspondre à une création anthropomorphique :

« ...l’animal, produit de l’opinion, même quand il n’est pas fantastique ou monstrueux, reste imaginaire. Il a les caractères que l’homme lui attribue, et celui-ci, en fait, manque singulièrement d’imagination : il a simplement anthropomorphisé les bêtes »¹.

Tel est, par conséquent, la pulsion naturelle de l’écriture, dès lors que celle-ci doit prendre en considération l’animal. La bête littéraire porte, en elle, la marque de l’humain. Elle se pose inéluctablement comme une figure ne pouvant exister que dans son rapport à l’humanité ; elle n’a de fonction que dans la contradiction ou l’adéquation avec l’homme. Et si elle distord le visage de ce dernier en faciès, ce n’est souvent que pour mieux lui révéler la part nébuleuse de son être.

En cela, se justifie l’importance ainsi que la prégnance de la bête dans la littérature et, plus largement, dans l’imaginaire humain ; « rien ne nous est plus familier, dès l’enfance, que les représentations animales »². Mais cette place d’élection au sein de notre forêt de symboles³, la bête semble la devoir, contrairement à ce que l’on pourrait penser, davantage au clivage ontologique qu’elle induit chez l’homme qu’à la simple fascination zoologique de ce dernier à

¹ LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le zoo des philosophes*, Paris : Plon, 2000, p. 18.

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris : Dunod, 1992, p. 72

³ « Dans la forêt de symboles que l’homme n’a cessé d’habiter ou de hanter, attiré par le mystère et par une secrète révérence de caractère religieux, l’animal occupe, dans une zone de clair-obscur, une place d’élection ». (CAZAUX, Yves, « L’animal fabuleux » in *L’animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983, p. 26)

son endroit. Dans cette perspective, on pourrait ajouter que la bête fantastique, plus qu'aucune autre, saurait témoigner de la primauté de cette source psychique relative au trouble identitaire de l'homme.

A. La bête écrite à l'image de l'homme ou la tendance du simulacre animal

La position de l'homme moderne face à l'animal est des plus inconfortables ; lui, qui a évacué l'autorité divine, se retrouve désormais seul au-devant de la bête :

« Dieu congédié, quand sa mort n'est pas programmée, l'homme se retrouve seul face à l'animal. On pourrait penser que, désormais placé au sommet de la hiérarchie, il n'en assure que mieux sa prééminence sur les autres êtres. Mais il se trouve en fait bien démuné car son identité humaine il la tenait auparavant de sa ressemblance avec le Créateur, et son pouvoir de domination sur les animaux lui avait été octroyé par ce même Créateur. Il doit désormais assurer l'une et l'autre par ses propres moyens... »¹.

La bête littéraire cristallise inévitablement, dans le cadre du texte, cette situation de trouble et d'inconfort éprouvée par l'être humain. Elle est fondée sur l'ambiguïté même qu'elle induit au travers de sa confrontation à l'homme ; la bête littéraire peut ainsi incarner soit un simulacre de l'humanité, son reflet, son prolongement, soit un contre-modèle de l'humanité, son envers, son négatif. Elle n'existe, au final de toute écriture, que dans son rapport à l'être humain, dans la dualité ou bien l'harmonie qu'elle a su entretenir, au fil des mots, avec celui-ci. Personnage à double faciès, il faut bien l'entendre, la bête peut se dévoiler face au lecteur comme une altérité ou comme un semblable. Elle détient cette aptitude à pouvoir constituer, vis-à-vis de l'homme, à la fois un *même* et un *autre*. Dissemblable et néanmoins pareil à nous, reflet dépravé de nous-mêmes, ainsi apparaît l'animal en littérature. Si bien que l'on éprouve toujours, à plonger dans le regard de la bête, cette même angoisse fascinée et hypnotique qui envoûtait le narrateur d'« Axolotl » de Julio Cortázar [Argentine – 1914-1984] ; ce vertige méduséen qui mène l'homme à se croire devenu l'une de ces bêtes, l'un de ces axolotls aux yeux d'or si beaux à contempler.

Si la pensée anthropocentriste, qui s'imprègne de la tradition biblique et se fonde sur la vision judéo-chrétienne d'un homme conçu à l'image de Dieu, a massivement marqué l'histoire de la civilisation occidentale et dirigé les consciences vers la conception d'une

¹ LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op.cit.*, p.13

hiérarchie radicale où l'humanité prévaudrait sur les espèces animales et s'en différencierait par nature. Il n'empêche qu'une pensée biocentriste a pu surgir et confronter sa thèse d'une humanité considérée en tant qu'espèce animale ordinaire, depuis que les révolutions scientifiques constituées par les découvertes de Copernic, Darwin et Freud, ont su établir respectivement que l'homme n'était pas au centre de l'univers, qu'une continuité généalogique existait entre genres humain et animaux et que la présence d'instincts primaires, de pulsions bestiales, persistait dans le subconscient. L'appréhension scientifique du problème, aujourd'hui, s'avère d'ailleurs sans concession :

« L'homme n'est, du point de vue de la science à tout le moins, qu'un être de nature, un animal parmi d'autres. Il est doué, sans doute, de facultés exceptionnelles comme le langage, certaines formes bien spécifiques d'intelligence, un rapport original au temps, aux valeurs éthiques, politiques ou esthétiques... mais ces spécificités elles-mêmes ne sont que les résultats de processus d'adaptation qui, en leur fond, ne se distinguent pas de ceux auxquels ont dû recourir pour survivre les calamars, les termites ou les éléphants »¹.

La littérature, quant à elle, s'est souvent illustrée à travers l'équivalence, l'analogie entre la bête et l'homme. Il suffit pour s'en convaincre de se remettre en mémoire les textes homériques et leurs multiples comparaisons entre héros guerriers et animaux :

« ...l'utilisation de la figure animale dans l'univers anthropocentrique de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* n'implique nullement une autonomie de la connaissance, ni même la perception d'une altérité radicale. [...]. Au niveau de l'analogie (on compte une bonne centaine de comparaisons animales pour la seule *Iliade*), il restitue, au travers d'un complexe jeu de miroirs, un reflet des valeurs les plus élevées du monde héroïque. A la fois symbole et modèle, l'image animale traduit la reconnaissance d'une identité essentielle entre son sujet et le héros qu'elle qualifie »².

L'écrivain de *l'Iliade* et *l'Odyssée* a, de cette manière, tendu à faire de la bête un reflet de ses personnages humains, un reflet à multiples facettes puisque recouvrant plusieurs niveaux de lecture³. L'*alter ego* animal du héros guerrier étant par excellence le lion, il est fréquent de voir associés à cette figure animale les personnages centraux de *l'Iliade* que sont Achille, Hector ou encore Diomède :

¹ FERRY, Luc et VINCENT, Jean-Didier, *Qu'est-ce que l'Homme ? Sur les fondamentaux de la biologie et de la philosophie*, Paris : Éditions Odile Jacob, 2000, p. 11.

² DARMON, Jean-Pierre, « Animaux et mythologie », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981, p.37

³ « L'analogie d'un homme avec un animal recouvre plusieurs niveaux de lecture. Description d'un mouvement, d'une action rapide à un moment donné, illustration complexe d'une situation ou même d'un état d'esprit, elle exprime des caractéristiques permanentes, un lien essentiel, un rapport idéologique entre le symbolique de l'animal et le statut de l'homme ». (*Ibid.*)

« Le lion, personnage central, qualifie dans l'épopée l'attitude du guerrier au combat. Symbole héroïque par excellence, son image accompagne obligatoirement la description des plus hauts exploits, même si elle apparaît plus fréquemment liée à certains individus (ex. Diomède). Le lion exprime, au niveau le plus élevé, les valeurs aristocratiques de courage, de noblesse, de mépris de la mort au profit d'une conception intransigeante de l'honneur ; il exalte les prouesses de l'individu seul face à la collectivité ennemie. Mais loin de figurer seulement un modèle de comportement, il prend pour le héros l'aspect d'un véritable double »¹.

Nous voici confronté à un exemple concret et significatif de la bête littéraire conçue en tant que miroir de l'humanité. L'écriture opère ainsi, par le truchement de la métaphore ou de la figuration animales, l'évocation de l'individu humain et de certaines de ses valeurs. Il serait aisé de prolonger cette réflexion en avançant d'autres modèles témoignant d'une exploitation similaire de la bête en littérature. Il est question, par exemple, de bêtes décrites à l'image de l'homme dans le *Roman de Renart* ; une œuvre datée de la fin du XII^e siècle, en laquelle se trouve transposée, dans l'univers des animaux, la structure et les maux de la société féodale². C'est en appliquant ce même schéma que Jean de La Fontaine aura composé ses illustres *Fables*. Véritable théâtre satirique de son époque, cette œuvre, irrévérencieuse s'il en est, stigmatise, sous des traits caricaturaux de bêtes, les différentes figures de l'État monarchique – le lion tenant le rôle du Roi Soleil – et les amène à jouer différentes scènes traduisant les travers de la société française des dernières décennies du XVII^e siècle (*Les Animaux malades de la peste, Le Lion, Le Loup et le Renard, Les Obsèques de la Lionne*). Certes, il est vrai que cette recette littéraire de la fable, héritée d'une longue tradition gréco-latine voire orientale³, qui posait donc l'animal comme un être humain en lui faisant singer ses comportements, détenait un incontestable pouvoir comique. Toutefois il s'agissait surtout pour Jean de La Fontaine de protéger ses textes des foudres de la royale censure. En ce sens, force est de reconnaître que cet auteur aura su user, dans ses *Fables*, d'un véritable génie et d'une réelle virtuosité littéraire ; l'homme étant généralement parvenu, avec ses marionnettes animales, à stigmatiser les défaillances de certains personnages bien précis de l'État. Il n'en ressort pas moins que cet écrivain, en conférant le langage et les comportements de l'être humain à ses bêtes, s'est fait l'agent, à l'instar d'Homère, d'une conception de la bête

¹ *Ibid.*

² « Toute la société est figurée sous les masques d'animaux dans l'*Ancien Renart* et le *Renart Novel*, avec Noble le lion, Tardif le limaçon, Bernard l'âne, Tybert le chat... » (BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, Paris : Flammarion, « Champs », 1995, p. 19)

³ « La Fontaine a porté à une manière de perfection le genre fort ancien de la fable qui consiste, rappelons-le, à démontrer une vérité morale générale à l'aide d'une histoire dont les acteurs sont le plus souvent des animaux. Il a emprunté la plupart de ses sujets à ses devanciers, au Grec Ésope (VI^e siècle av. J.-C.), au Latin Phèdre (I^{er} siècle av. J.-C.), à divers conteurs, et même aux fabulistes orientaux ; mais il a métamorphosé ses modèles et pouvait se vanter d'avoir composé *une ample comédie à cent actes divers* (V, 1) ». (BOUTY, Michel, « Fables » in *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la Littérature française*, Paris : Hachette, « Hachette éducation », 1990, p. 138)

littéraire en tant que reflet, double, prolongement, simulacre de l'homme. Il n'est guère étonnant que Jean de La Fontaine, impliqué dans cette entreprise de confusion des espèces, se soit fait le contradicteur de la thèse des « animaux-machines » de Descartes¹. Avec Homère et La Fontaine, le fait est que l'on se rapproche quelque peu de la pensée des primitifs, pour qui l'identification à l'animal ainsi que l'intégration à la nature devait présider au bien-être existentiel de l'être humain :

« L'identification de l'homme à l'animal est plus forte encore chez les primitifs, certains peuples se disant issus directement d'un animal : c'est le totémisme, système religieux et social, fondé sur l'animal totem, qui est l'ancêtre mythique ou le parent lointain des membres du clan. Les primitifs considèrent les animaux comme leurs égaux ou supérieurs et pensent qu'ils sont dotés des mêmes sentiments que l'homme. Ils peuvent également comprendre notre langage et sont particulièrement sensibles à la politesse »².

La volonté d'identifier l'homme à l'animal, à l'évidence, engage une vision primitive. Cette pulsion de l'écriture semble trahir la rémanence de ces conceptions archaïques où la bête pouvait prétendre incarner un double pour l'homme. Jurgis Baltrušaitis explique encore :

« L'identification de l'homme et de la bête remonte aux plus lointaines origines. Elle a donné naissance aux fables et aux dieux de toutes les civilisations anciennes. Elle est intervenue dans les systèmes des connaissances de la nature morale des êtres par l'entremise des apparences physiques »³.

Sous cette perspective, il serait pertinent d'évoquer un auteur comme Balzac qui, avec *La Comédie Humaine*, cette prodigieuse entreprise littéraire demeurée inachevée, a su s'illustrer au travers d'innombrables descriptions humaines influencées par son adhésion scientifique aux théories de la physiognomonie animaliste :

« La mise en scène balzacienne implique une analyse physiognomonique, généralement lors de la présentation des personnages. Ce sont souvent des pages entières, énumérant les signes extérieurs des caractères et des passions, où l'on retrouve aussi les animaux. Avec son nez large, ses narines aplaties, sa bouche démesurée, le vieillard du *Centenaire* (1822) offre une ressemblance avec le taureau. La physiognomonie du guérisseur mystérieux, doué d'une grande puissance et disposant des pouvoirs magnétiques, est celle du lion (*Ursule Mirouet*, 1841). Le comte Adam a l'air d'une chèvre (*La Fausse maîtresse*, 1842). La physionomie oursine se reconnaît dans le père Séchard (*Les Illusions perdues*, 1837). Le duc a une bizarre ressemblance avec le chien (*Massemilla Doni*, 1839), Bongrand, avec le renard (*Ursule Mirouet*), Céleste, avec la souris (*Les Petits Bourgeois*). Il y a des nez pareils au bec du

¹ La Fontaine, dans son *Discours à Mme de la Sablière* (*Fables*, IX), récuse effectivement la conception qui fut exprimée dans le *Discours de la Méthode* de Descartes et qui voyait les bêtes comme des « animaux-machines », des êtres totalement dépourvus de Raison, le suprême apanage de l'humanité.

² MOZZANI, Éloïse, « Animaux », in *Le Livre des superstitions*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p.72.

³ BALTRUŠAITIS, Jurgis, *op. cit.*, p. 15.

corbeau (Moreau, dans *Un Début dans la vie*, 1842), ou courbés comme celui d'un aigle (M. d'Hausterre, dans *Une Ténébreuse Affaire*, 1841), des yeux de chat (Boniface Cointet, *Les Illusions perdues*), des yeux d'oiseau de proie (*Le Vicair des Ardennes*, 1822), des yeux de chèvre (Goupil, *Ursule Mirouet*). Il ne s'agit pas d'images spontanées. La théorie de l'homme marqué du signe de la bête se réaffirme dans ces exemples »¹.

Son œuvre aura ainsi tendu vers la vision d'une « zoologie de la société » :

« *L'Avant-propos* de *La Comédie humaine* propose une doctrine plus sérieuse : Balzac, affirmant que l'idée première de *La Comédie humaine* lui est venue d'une "comparaison entre l'humanité et l'animalité", évoquant l'exemple de Buffon, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, pose l'existence d'"espèces sociales" correspondant aux "espèces zoologiques" ; les variations imposées par le sexe et le temps seront toutefois plus grandes dans l'espèce humaine : dans une zoologie conçue (à tort) par Cuvier comme figée, Balzac introduit la dimension historique »².

Un écrivain tel que Marcel Aymé participe également de ce processus de confusion des espèces. Dans *Les contes du chat perché*, œuvre destinée aux enfants de tous les âges³, cet auteur se plaît à faire converser les êtres humains et animaux d'un seul et même langage. Douées de parole, les bêtes ne peuvent dès lors plus échapper à l'anthropomorphisme, pour la simple raison que le langage constitue l'attribut par excellence, la marque de reconnaissance suprême de la nature humaine. La parole constitue ce qui arrache le plus sèchement l'humain à la nature animale ; c'est le langage qui se trouve, pour les scientifiques, à l'origine de l'accélération de l'évolution de l'homme :

« Le langage, ce mélange de la parole et de la capacité à s'instruire, semblerait avoir été le détonateur biologique critique qui aurait déclenché l'accélération de l'histoire. Tout comme la marche érigée et la fabrication d'outils furent les seules adaptations qui apparurent durant les premières phases de l'histoire humaine, la capacité physiologique de parler fut la base biologique des stades ultérieurs »⁴.

Conférer aux animaux le pouvoir de dialoguer avec l'homme, représente par conséquent un acte susceptible de résorber la distance « naturelle » que la pensée anthropocentriste a créé entre l'humanité et les bêtes ; ce don du langage suture, de lui-même, les bords de l'abîme séparant les espèces. Un animal qui perd son cri primal et se met à parler la langue des hommes civilisés provoque nécessairement une jonction, une voie de *communication*, un passage entre monde animal et monde humain. En se mettant à parler à la

¹ *Ibid.*, p. 73

² TADIE Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris : Dunod, « Lettres Sup », 1998, p.85

³ « Ces contes ont été écrits pour les enfants âgés de quatre à soixante-quinze ans ». (AYMÉ, Marcel, *Les contes du chat perché*, Paris : Gallimard, « Folio », 1988, p. 7)

⁴ WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in LANGANEY, André (éd.), *Les origines de l'Homme*, Paris : Belin, « Bibliothèque pour la Science », 1992, p. 22.

manière de l'homme, la bête abrège avec lui sa plus grande différence¹ et se positionne en tant que trait d'union zoologique. Ce *verbe* partagé, tout simplement parce que le langage détient une position suprême au cœur de l'équation identitaire de l'homme, constitue un événement à même d'anéantir les barrières naturelles. Comme l'écrivait Maurice Merleau-Ponty au cours d'une de ses analyses de l'humanisme heideggérien, « ce n'est pas l'homme qui possède le langage, mais le langage qui possède l'homme »². Dès lors qu'advient-il quand ce langage, dans sa puissance surhumaine, se met également à posséder l'animal ? La bête qui se met à parler avec l'homme, qui devient son interlocuteur, se découvre par la même occasion son égal, son semblable, son symétrique. Cet animal entre ainsi dans sa sphère ontologique³. De cette manière, la bête *qui parle* peut fort bien susciter angoisse et fascination, se révéler de cette inquiétante étrangeté qui sied tant aux êtres fantastiques. C'est le cas du chat Tobermory imaginé par Saki [Angleterre – 1870-1916] ; cet étrange animal, considéré comme un « surchat », se révèle « capable de parler notre langue avec une parfaite correction »⁴.

C'est encore le cas avec ce conte d'Ernest Theodor Amadeus Hoffmann [Allemagne – 1776-1822], intitulé « Le Chien Berganza », à travers lequel un narrateur se trouve confronté à un bouledogue noir des plus singuliers puisqu'il parle :

« Je ne voyais personne ; la voix semblait sortir du fond du taillis ; soudain un bouledogue noir qui était allongé contre le banc de mousse se dressa devant moi ; [...]. C'était lui, sans aucun doute, qui avait proféré ces soupirs et ces paroles ; cela me sembla fort singulier, car je n'avais encore jamais entendu un chien parler si intelligiblement... »⁵.

Marcel Aymé n'aura pas du tout exploité ce champ des possibles en matière fantastique. Très loin des horizons nébuleux explorés par les textes littéraires de Poe, Cortázar ou Maupassant, ses contes n'avaient d'autre ambition que celui d'être de « pures fables » – c'est sous cette dénomination qu'il les défendait face à certaines railleries littéraires⁶. De fait, les animaux doués de langage inventés par Marcel Aymé n'étaient guère aptes susciter

¹ « Chez l'homme, le cortex de l'hémisphère dominant du cerveau est très important pour la parole : celle-ci est la forme du comportement qui, plus que tout autre, différencie l'homme des autres animaux. Malheureusement, en dépit des nombreux essais ingénieux d'investigations, les origines de la parole restent mystérieuses ». (*Ibid.*)

² MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature*, Paris : Le Seuil, « Traces Écrites », 1995, p. 183

³ « ... dans la continuité des espèces, ce qui détermine le passage de l'animal le plus évolué à l'être humain, c'est bien le langage ». (LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le zoo des philosophes, op.cit.*, p. 48)

⁴ SAKI, « Tobermory », in *La fenêtre ouverte*, Paris : Éditions 10/18, « domaine étranger », 1996, p. 29

⁵ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Le Chien Berganza », in *Contes – Fantaisies à la manière de Callot*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987, p. 65.

⁶ « ...un critique distingué a déjà fait observer, avec merveillesment d'esprit, que si les animaux parlaient, ils ne le feraient pas du tout comme ils le font dans "les Contes du chat perché". Il avait bien raison. Rien n'interdit de croire en effet que si les bêtes parlaient, elles parleraient de politique ou de l'avenir de la science dans les îles Aléoutiennes. Peut-être même qu'elles feraient de la critique littéraire avec distinction. Je ne peux rien opposer à de semblables hypothèses. J'avertis donc mon lecteur que ces contes sont de pures fables, ne visant pas sérieusement à donner l'illusion de la réalité ». (AYMÉ, Marcel, *op. cit.*, p. 7)

quelque angoisse que ce soit au lecteur. Le même constat serait valable, à vrai dire, pour l'œuvre de Lewis Carroll, *Alice aux pays des merveilles*, ou pour *Le livre de la jungle* de Rudyard Kipling ; ces récits où le dialogue avec les animaux s'avère monnaie courante et destiné à installer le cadre d'un merveilleux contemporain. Dans une semblable perspective, il faudrait se rappeler « Le Journal d'un fou » de Nikolaï Gogol [Russie – 1809-1852] où il est question d'un narrateur tourmenté qui vient à surprendre un jour la conversation « humaine » à laquelle se livrent deux petits chiens¹. Ce personnage découvre même, peu après, la liaison épistolaire des canidés, allant jusqu'à lire quelques-unes des lettres que se sont écrites ces deux bêtes. Non sans ironie, Gogol fait alors partager l'idée *folle* de son héros, celle de la supériorité intellectuelle du chien sur l'homme :

« Je soupçonnais depuis longtemps que les chiens étaient beaucoup plus intelligents que les hommes. J'étais même sûr qu'ils pouvaient parler, mais qu'il y a en eux un certain entêtement. Ils sont de grands politiciens : ils observent tout, les moindres pas de l'homme »².

Avec Gogol, nous nous retrouvons tout près de l'extrapolation : la bête, mieux que d'être un semblable pour l'homme, pourrait lui être supérieure. La littérature est ponctuée, d'ailleurs, de nombreux exemples où la bête se trouve rehaussée, de façon plus ou moins explicite, d'une nature supérieure, voire d'une nature divine, par rapport à l'être humain. Il suffirait de penser au *Moby Dick* d'Herman Melville [États-Unis – 1819-1891] où la fantastique baleine blanche semble s'apparenter vis-à-vis d'Achab et, dans une moindre mesure, vis-à-vis de l'équipage du *Péquod* à une véritable divinité du mal³. Le cétacé, du moins, fait montre d'une puissance fabuleuse et d'une acuité intellectuelle, qui la placent bien au-delà des simples proportions humaines et confèrent une dimension mythique à ce récit cynégétique⁴. Un autre exemple de l'extrapolation littéraire ci-dessus évoquée, à savoir cette dynamique d'écriture grandissant la bête jusqu'à la stature de divinité : « Sredni Vashtar » de Saki, où se

¹ « ... je vis que c'était Medji qui prononçait ces paroles... " J'ai été... ouah, ouah..., j'ai été... ouah, ouah, ouah... très malade". Voyez un peu ce roquet ! Qu'en dites-vous ? J'avoue que je fus très étonné de l'entendre parler comme un homme ». (GOGOL, Nicolas, « Le Journal d'un fou », in *Récits de Pétersbourg*, Paris : Garnier-Flammarion, 1968, p.63)

² *Ibid.*, p. 69

³ « Cette créature mystérieuse et redoutable incarne en effet pour lui les forces primitives du mal ; elle est le symbole même du mal (chap. 36) ou plutôt un dieu mauvais auquel il se mesure... » (LAIGLE, Geneviève, « Chasse à la baleine et épopée spirituelle : l'aventure maritime dans *Moby Dick* de Hermann Melville », in RACAULT, Jean-Michel (éd.), *L'aventure maritime*, Paris : L'Harmattan, « Publications du CRLH – Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de La Réunion », 2000, p. 208)

⁴ « La baleine "hantait les mers avant l'apparition des continents" affirme le narrateur ; son existence est donc très antérieure à celle de l'homme et ce dernier disparaîtra vraisemblablement de la surface du globe terrestre avant d'avoir exterminé toutes les baleines. La force irrésistible de cet animal fabuleux qui compte au nombre des "prodiges d'épouvante réalisés par Dieu", son impénétrable mystère, « sa nature ineffable et mystique », confèrent aux divers épisodes de la chasse les dimensions du cosmique et du mythe ». (*Ibid.*, p. 206)

trouve relaté le culte que voue un jeune garçon à un grand furet. Bien que nous aurons l'occasion d'analyser en détail ce récit dans une prochaine partie, permettons-nous d'en évoquer les principaux tenants. Il est question, dans cette nouvelle fantastique de Saki, d'inspiration indéniablement autobiographique, de l'histoire d'un enfant prénommé Conradin qui, oppressé et maltraité par sa tutrice Mrs. De Roop, trouve le réconfort dans sa relation ludique avec un étrange furet. Mais cette bête carnassière devient rapidement l'objet d'une véritable idolâtrie de la part du garçon, qui le vénère comme un dieu et le baptise du nom singulier de « Sredni Vashtar » :

« Un jour, et Dieu seul sait d'où lui vint cette inspiration, il trouva pour la bête un nom merveilleux. Alors, elle fut élevée au rang de divinité à laquelle il voua un véritable culte. Une fois par semaine, la Femme se rendait à l'église voisine et y emmenait Conradin. Pour lui, cependant, le service religieux n'était qu'un rite étrange et incompréhensible. En revanche, tous les jeudis, dans la pénombre et l'odeur de moisi de la remise silencieuse, il s'agenouillait devant la cage de bois et adorait Sredni Vashtar, le Grand Furet »¹.

La bête qui devient un dieu pour l'homme ; il y aurait, sur ce thème, un rappel à faire concernant cette nouvelle de l'argentin Julio Cortázar dont nous avons subrepticement parlé, à savoir « Axolotl ». Il faut souligner qu'un processus de déification touche également les petites bêtes éponymes ; il s'avère, en effet, que le narrateur cortázarien se met à éprouver, en observant ces larves de batracien et leurs yeux d'or dans l'aquarium, la réminiscence du visage d'un lointain dieu aztèque², celui du dieu cynomorphe Xolotl³.

Il est bien évident que cette conception de l'animal en tant que divinité, du moins en tant qu'être supérieur à l'homme, ici proposée par la littérature, n'est pas sans indiquer la présence sous-jacente d'un très vaste arrière-plan mythologique. Il convient toutefois de faire l'impasse sur l'exhaustif rappel des divinités animales ayant marqué les civilisations humaines ; un seul exemple pouvant suffire. Celui des Dieux insectes de l'île de Pâques, en la circonstance, s'avèrerait particulièrement significatif de la prégnance de l'icône animale dans l'imaginaire religieux humain. Imaginons des hommes tellement convaincus d'être les enfants de Dieux insectes qu'ils décident de s'infliger toutes sortes de déformations physiques et de déshydratations volontaires en vue de leur ressembler. Comme impliqués dans une variante approximative du credo génésiaque voulant que *l'homme ait été fait à l'image de Dieu*,

¹ SAKI, « Sredni Vashtar », in SADOUL, Barbara (éd.), *La Dimension fantastique 2*, Paris : Flammarion, « Librio », 1998, p. 36

² « Qu'ils étaient originaires du Mexique, je le savais déjà, rien qu'à voir leur petit visage aztèque [*sus pequeños rostros aztecas*] et l'inscription au-dessus de l'aquarium. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *Nouvelles intégrales 1945-1982*, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1993, p. 355)

³ cf. TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar – rites, jeux et passages*, Paris : L'Harmattan, « Recherches et Documents, Amériques latines », 1994, pp. 89-90

guidés par l'idée que le rapprochement physique avec les dieux pourrait être synonyme de leur propre élévation au rang divin, ces êtres humains vont torturer leurs chairs et assouvir leur insectolâtrie. Dans ce cas précis, nous voilà face à des hommes qui savent qu'ils n'ont pas été faits à l'image de leurs dieux, mais qui s'efforcent pourtant à le devenir. C'est ainsi qu'auraient vécu, selon certaines hypothèses, les hommes-insectes de l'île de Pâques¹.

Ayant eu à considérer certains indices tendant à illustrer l'emploi littéraire de la bête en tant que reflet, simulacre, *alter ego* de l'être humain, voire même davantage (être supérieur/divinisation), il ne faut pas oublier pour autant l'autre tendance littéraire. L'écriture de la bête a également suscité une dynamique inverse ; plutôt que de voir en elle une réverbération de l'homme, certains textes lui ont conféré la valeur d'un contre-modèle de l'humanité. Pour ces derniers, l'animal ne saurait être traduit autrement qu'à travers un contraste plus ou moins affirmé avec l'homme, l'être de Raison. Cette bête littéraire ne saurait incarner que l'envers, le négatif de l'humanité. Bien loin de nous être semblable, elle en vient à incarner notre *autre*.

¹ On lira pour de plus amples informations sur ce sujet : SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, Paris : Librairie des Méridiens, 1985, pp. 27-28

B. La bête écrite à l'envers de l'homme ou la tendance de l'altérité animale

Répondant à l'idée si bien ancrée de la supériorité de l'espèce humaine, cette vision de l'animal comme négatif ou envers de l'homme se manifeste de manière extrêmement récurrente dans tous les domaines où l'humanité a dû ou souhaité établir et marquer sa différence avec la bête. Ainsi l'acte de définir l'animal équivaut-il généralement, dans cet élan, à appréhender ce dernier suivant une structure privative vis-à-vis de l'être humain. La bête ne saurait correspondre qu'à une série de négations et de soustractions relativement au référent normatif « homme »¹. Cette démarche intellectuelle procède, il est vrai, d'un véritable réflexe anthropocentriste, guidé depuis toujours par l'idéologie judéo-chrétienne imprégnant notre civilisation :

« ...l'animal n'est pas appréhendé en lui-même mais d'emblée par rapport à l'être humain, dont il constitue [...] l'envers, la négation. La définition de l'animal s'énonce en premier lieu comme une généralité : l'animal, c'est ce qui n'est pas un être humain »².

Définie comme *ce qui n'est pas humain*, la bête s'établit au travers de ses carences par rapport à l'homme³ et ne saurait détenir, relativement à ce dernier, que des avantages de façade (des ailes pour l'oiseau, la puissance physique et la vélocité pour le fauve, etc.). Mais l'altérité de l'animal sert, réciproquement, à notre propre définition d'être humain et il n'est pas surprenant de retrouver dans le discours de *La Bible*, par exemple, l'injonction à rejeter le modèle animal pour se rapprocher de Dieu et de son Royaume. Le rejet de l'animalité y vaut pour une revendication de notre humanité et de la parenté iconolâtre avec Yahvé.

Sous cette perspective, le contre-modèle le plus abouti de notre humanité se révèle être la bête sauvage, qui incarne de par son hostilité intrinsèque toute la distance s'étant créée entre l'homme et la nature. Car un fossé a surgi au long des âges entre ces deux « entités », tant et si bien que l'on peut rejoindre la pensée de Marx, ainsi que nous l'explique Merleau-Ponty, et affirmer que « l'histoire humaine est *antiphysis*, négation de la nature »⁴. La bête sauvage, de notre opinion, pourrait se voir comme la cristallisation héroïque concernée par la

¹ « C'est le recours à une différence métaphysique qui sert à justifier l'utilisation à la fois réifiante et illimitée de l'animal. Pensé par opposition au référent normatif « homme » dont il serait l'envers, l'animal est défini selon une structure privative qui met invariablement en relief un manque essentiel : il est sans âme, sans raison, sans liberté, sans conscience, bref, appréhendé à travers une série de négations ou de soustractions. » (BURGAT, Florence, *Animal, mon prochain*, Paris : Edition Odile Jacob, 1997, p.15)

² LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op.cit.*, p. 27

³ « ... l'animal est carence par rapport à l'homme, et si avantages il possède, ils ne sont pas évalués en eux-mêmes mais en fonction des services qu'il peut rendre. » (*Ibid.*, p.30)

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p.181

défense de la nature, la « gueule armée » chargée de freiner l'avancée de la civilisation humaine. Pourquoi ne pas penser, pour illustrer ce propos, à des récits comme « Les yeux de la panthère » d'Ambrose Bierce [États-Unis – 1842-1914] ou « Le camp du chien » d'Algernon Blackwood [Angleterre – 1869-1951], auxquels nous aurons bientôt à jeter un regard approfondi ? Il s'agit de nouvelles en lesquelles l'être sauvage, la bête carnassière, le prédateur archaïque affronte des personnages humains venus s'installer en *terra incognita*, au sein d'une nature non encore soumise par l'homme, espace naturel indompté dont la bête se révèle à la fois l'incarnation et le cerbère. Ainsi, dans « Le camp du chien », dès le début, se trouve posé le cadre géographique de l'intrigue comme celui d'une île sauvage désertée de toute présence humaine¹, où les héros se sentent très vite opprimés par ce monde primitif les environnant de toutes parts². Le texte de Bierce, quant à lui, fait référence à l'histoire des pionniers américains, du temps de la conquête de l'Ouest, c'est-à-dire précisément à des hommes ayant dû affronter et dominer une nature sauvage des plus hostiles afin que progresse, sur ce territoire tellement vaste, les lumières de la civilisation :

« Charles Marlowe appartenait à une race de pionniers aujourd'hui disparue en Amérique : c'était un de ces hommes des bois qui ne pouvaient accepter de vivre que dans les solitudes sylvestres de la pente orientale de la vallée du Mississipi, depuis les Grands Lacs jusqu'au golfe du Mexique. Pendant plus de cent ans, ils se frayèrent un chemin vers l'ouest, à l'aide de la hache et du fusil, arrachant par endroits à la Nature et à ses rejetons sauvages quelques arpents destinés à la charrue, pour les céder presque aussitôt à leurs successeurs moins aventureux mais plus prospères »³.

Le combat pour la suprématie territoriale entre l'homme et la bête sauvage constitue indubitablement un poncif littéraire et artistique, d'autant qu'il s'agit là d'un thème qui peut fort bien nous ramener au temps des origines de l'Art lui-même. Force serait d'admettre, en vérité, au vu des nombreuses peintures rupestres évoquant des scènes de chasse et d'affrontements avec des prédateurs, telles que celles des grottes de Lascaux par exemple, que l'homme préhistorique a trouvé, en ce thème de l'opposition à la bête, sa principale source d'inspiration. Mieux encore, l'art de la Préhistoire n'a pas manqué de dévoiler, dans cet élan, la figuration de bêtes fantastiques chimériques, faisant remonter par conséquent la tendance artistique de la création tératologique aux origines même de l'humanité :

¹ « ...c'est seulement après Waxholm que les îles deviennent vraiment sauvages... » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du chien », in *Le camp du chien*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1977, p. 41)

² « De tous côtés la nature sauvage s'étendaient sans fin, se perdait dans des lointains bleuâtres... » (*Ibid.*, p. 42)

³ BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère » in *Histoires impossibles*, Paris : Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1985, p. 11

« ...dès les premières figurations qu'il trace sur les parois de ses grottes, l'homme fait apparaître des formes monstrueuses : être cornu de la grotte des Trois-Frères (Ariège) ; homme dont la tête est remplacée par une queue de bison ; personnages à tête animale ou sans tête. Depuis cette origine, l'homme n'a cessé de produire de formes monstrueuses, d'ajouter nouvelles formes à celles qu'il percevait dans la nature, de continuer en quelque sorte la création et d'opposer à l'univers perçu un autre monde, parfois un anti-monde »¹.

Pour faire un parallèle pertinent concernant la permanence de ce thème de la rivalité avec la bête et de la place du monstre animal dans l'imaginaire humain, il serait tentant de parler à la science-fiction. Dès lors que ce genre littéraire s'est mis à impliquer la figure de l'animal dans ses textes et à développer ce bestiaire réellement incomparable qui se trouve être le sien², il n'aura été généralement question que d'une seule chose : raconter la lutte territoriale menée entre l'être humain et quelque monstrueuse engeance exogène. Invariablement, dans la science-fiction des origines du moins, on assiste à des guerres acharnées entre l'homme et des monstres animaux ; batailles généralement conclues par le triomphe de notre espèce³. Comme toujours, à l'identique du schème préhistorique évoqué précédemment, ce n'est que de la suprématie conquise par l'homme sur la nature et sur ses rejets les plus hostiles dont il s'agit :

« Car c'est bien de contrôle, c'est-à-dire de domination, qu'il est question. L'assurance de la supériorité de l'homme sur la nature amène ce dernier à écarter toute menace qui le détrônerait. C'est pourquoi le thème de l'animalité recoupe largement, en science-fiction, celui des envahisseurs, des mutants, des robots et de l'ordinateur, *de l'Autre en général* » (nous soulignons)⁴.

L'altérité fabuleuse de l'animal, telle qu'exploitée en science-fiction, s'illustre à travers une avalanche de créatures étranges sinon chimériques, qui semblent souvent associer en elles-mêmes des parcelles corporelles venues d'espèces zoologiques les plus variées

¹ LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in Encyclopaedia Universalis, Paris : Éditions Encyclopaedia Universalis, 1985, p. 581

² « ...le bestiaire de la science-fiction est d'une exceptionnelle richesse : toutes les formes animales sont évoquées, mélangées, amalgamées, avec une prédilection manifeste pour les espèces de sauriens et d'insectes. Les auteurs puisent aussi abondamment dans les mythes, qu'ils revivifient ou justifient en peuplant les étoiles de gorgones ou de chimères. » (ECKEN, Claude, « Science-fictions animales » in *L'Autre*, n°1, 1999, disponible sur <http://www.nosfere.org/icarus/article/articles.asp?numarticle=235> [consulté le 28/05/2003])

³ « Car la guerre fait rage entre l'homme et les animaux... À de rares exceptions près, la science-fiction des origines ne conçoit l'animal que comme un agresseur que l'on s'efforce d'éliminer impitoyablement. Les années vingt et trente ont multiplié cette faune sanguinaire, au point qu'on lui donna le nom de BEM (*Bug-Eyed Monsters*). Les bêtes n'étaient d'ailleurs pas si carnassières ni si redoutables, puisque l'homme, au bout du compte, se révélait plus fort qu'elles... et plus expéditif. Cette sauvagerie, justifiée par la peur d'une menace animale et l'affirmation de la suprématie de l'homme sur la nature, demeure pourtant excessive : la protection est assurée par le plus primitif des moyens, l'élimination, et la sécurité bien avant l'amorce d'un péril. » (*Ibid.*)

⁴ *Ibid.*

comme pour compenser un manque ontologique¹. Mais ce bestiaire surnaturel de la science-fiction ne fait que converger symboliquement, en dépit de son penchant frénétique pour l'aberration zoomorphe, vers le faciès menaçant du prédateur archaïque. L'homme rendu face aux monstres extraterrestres se trouve confronté à cette même panique d'être avalé, dévoré, envahi ou submergé par une race hostile et homicide, un prédateur fantastique dont il se sent la proie. Il est soumis dès lors, en dépit de toute sa volonté de combattre, à la *peur de la bête*, la peur plus profonde et la plus archaïque qui soit, ainsi que nous le verrons dans une prochaine partie ; cette peur qui ressuscite en l'homme les instincts les plus élémentaires, qui réactive le plus primitif des principes du règne animal, celui de *survivre en éliminant l'autre*.

La bête sauvage s'opposant aux aventuriers américains dans « Les yeux de la panthère » d'Ambrose Bierce, la bête fantastique attaquant un campement d'explorateurs dans « Le camp du chien » d'Algernon Blackwood, le monstre extraterrestre se dressant face aux hommes de la Terre dans *La guerre des mondes* de Herbert George Wells [Angleterre – 1866-1946], ne représentent que les facettes d'une seule et même figure angoissante, celle de l'altérité animale, de la bête conçue comme l'envers, le négatif ou l'*autre* de l'humanité. Cependant, en les examinant minutieusement, il se pourrait que l'on découvre une chose étonnante et paradoxale ; le fait est que leur pouvoir d'angoisse se structure selon un mécanisme vicieux : la bête représente une menace précisément du fait même que nous la considérons comme une altérité, or le plus haut degré de cette menace réside étrangement, nous le comprendrons bientôt, dans l'éventualité que la bête puisse un jour nous démontrer le contraire, autrement dit qu'elle ne nous est pas *autre* mais *semblable*. L'horreur suprême n'est-elle pas de se découvrir soi-même, de déceler de l'humain, dans le monstre ou la bête hostile que l'on entendait détruire ? Ainsi ce que l'on prend souvent pour n'être qu'un combat extérieur entre l'être humain et la bête, pourrait-il finalement s'interpréter comme la projection externe d'une lutte intérieure et intime. Cette agressivité ressentie face à la bête et assouvie par la bataille physique que symbolise-t-elle, au bout du compte, sinon la résultante de cette angoissante qu'entretient l'humanité face au spectre de sa propre animalité ? En s'efforçant de toujours chasser la bête ou le monstre de son espace géographique, l'homme n'essaierait-il pas plutôt de chasser de sa propre nature ce qui semble devoir le lier irréductiblement au genre animal ? Voilà une vérité qui pourrait découler de l'étude de bien

¹ « J'ai dit en commençant cet essai que l'animal fabuleux exprimait, d'un certain point de vue, un manque d'être. Qu'il compensait ce manque ontologique par un surplus, une surcharge, une accentuation : dans un cas, une pureté ou une fluidité supplémentaire qui, de la grâce vélocité de l'insaisissable licorne ; dans un autre cas, par la déformation hideusement caricaturale qui, du bouc, conduira à Belzébuth. » (STÉTIÉ, Salah, « Zoologie du ciel et de l'enfer », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux, op. cit.*, pp. 15-16)

des textes s'appuyant sur le thème cynégétique – un thème d'une ampleur considérable, signalons-le, en ce qui concerne les récits de bêtes fantastiques . Quoique l'homme puisse faire, il se trouve toujours dans la bête même qu'il entend chasser.

Mettre le doigt sur le problème que l'homme éprouve vis-à-vis de son animalité, c'est indiquer du même coup ses comportements les plus paradoxaux. L'être humain, au long de l'Histoire, n'a eu de cesse de refouler, de rejeter la bête, autant qu'il a pu l'admirer, la révéler, voire la diviniser. Yves Cazaux n'a pas manqué de faire remarquer cette ambiguïté sentimentale de l'être humain pour l'animal :

« L'animal se dit de tout être mobile habité par le souffle de la vie, par opposition au reste de la nature qui vit tout autant sous mille autres formes. L'homme se range – nature et science – dans cette même catégorie, mais il veut pourtant s'en distinguer. Pensant qu'il pense, ne se croit-il pas porteur d'une bluette divine ? Aussi faut-il qu'il y ait : l'homme soi-même et l'animal, l'autre.... Je le soupçonne de ressentir quelque honte de son orgueil, puisque l'animal – celui qu'il a évincé de son identité – le hante jour et nuit. Il le craint, le hait ou le révère. Il l'associe à ses fantasmes, à sa foi ; il va même, suprême réparation, faire de certains les symboles, mieux encore, la représentation de son Dieu, ou celle de ses intercesseurs auprès de son Dieu. Il l'intègre à ses rêves ou à ses cauchemars, quand ce n'est pas à ses angoisses ; il ne peut se passer de lui [...]. Il le cajole ou le torture – inconséquence insupportable ! Il l'associe à ses abstractions, en leur donnant une chaire, voire une chair pour sa sensualité »¹.

Il est curieux finalement de parler d'animaux surnaturels quand l'on voit que l'homme lui-même s'est plu à s'imaginer le porteur de tant de caractéristiques *hors-nature*. Il suffit de penser, notamment, à cette vertu humaine, quasi miraculeuse, que constitue la raison :

« C'est un pouvoir quasi magique qui est conféré à la raison dans son rôle de sublimation de l'animalité du corps de l'homme, bref, de marque de surnaturalité de l'humain. Le caractère dialectique de la définition de l'homme comme animal raisonnable implique l'idée d'un effort constant de dépassement : l'homme est un animal qui, en tant que raisonnable, n'en est plus un, mais peut toutefois (re)chuter dans ce qu'il est convenu d'appeler la bestialité, brusque retour du refoulé d'un état de nature – la culture désignant l'ensemble des processus d'humanisation »².

En ce sens, il devient compréhensible que, du point de vue de certains, l'homme ait pu s'inscrire comme le tout premier exemple d'animal fabuleux³.

Aucun genre littéraire, quoiqu'il en soit, n'aura su exploiter, mieux que la littérature fantastique, cette spirale déroutante par laquelle l'animal parvient à se poser tour à tour

¹ CAZAUX, Yves, *op. cit.*, p. 23

² BURGAT, Florence, *op. cit.*, p. 74

³ cf. CAZAUX, Yves, *op. cit.*, p. 21

comme un reflet et comme un contre-modèle de l'homme. Aucun autre genre littéraire n'aura su provoquer, avec ce degré d'intensité, l'ébranlement des frontières naturelles et sensibles séparant l'homme de la bête. La bête fantastique incarne, en cela, une *apothéose angoissante* de la bête littéraire, dont nous avons dressé un portrait dans les lignes précédentes.

Oui, la bête fantastique représente un personnage littéraire à part entière. Comme le fantôme, l'animal fantastique incarne une menace, un péril pour l'être humain, pour le héros fantastique, en se montrant capable de bouleverser par sa seule présence les lois établies par la raison, de défaire brutalement cette supposée maîtrise intellectuelle que l'humanité prétendait détenir sur le monde. Pareil à un chien dans un jeu de quilles, la bête fantastique détruit l'ordre rassurant de la « réalité », cette conception du réel faussée par l'esprit humain. Elle manifeste une fracture hiérarchique dans l'échelle du vivant ; car si le fantôme occasionne une fracture temporelle par le retour d'un être du passé dans le présent, la bête du fantastique, quant à elle, ébranle, brise et finit par inverser la hiérarchie naturelle qui faisait la souveraineté de l'homme sur l'animal. La bête fantastique, en ce sens, réactualise progressivement l'archaïque système qui faisait prévaloir le prédateur (bestial), l'être *mangeur*, sur la proie (humaine), l'être *mangé*. De ce processus même, découle la peur la plus archaïque et la plus viscérale de l'homme : la peur de la bête, celle que ressent toute proie face à son prédateur. « De quoi l'homme a-t-il peur, vraiment, lors de sa rencontre inopinée avec la Bête, dans l'ombre d'une forêt ? D'être victime ? Bien sûr »¹. C'est une peur provenant de la défaillance ontologique de l'homme, de la faillite de notre sentiment de supériorité à l'endroit de l'animal. La chute de l'homme procède de la subite ascension de la bête.

Ce personnage littéraire qu'est la bête fantastique intègre, en outre, très régulièrement, sur un plan concret ou au moins symbolique, une métaphorique cynégétique. Cette tendance thématique entretient, nous l'avons suggéré plus haut, des liens symboliques avec cette « chasse psychanalytique » que constitue le refoulement. Au départ des récits de bête fantastique, en effet, l'animal (l'animalité) se trouve souvent pris en chasse par l'être humain, refoulé vers l'intérieur de la nature sauvage par l'avancée de ce dernier. Mais l'aboutissement de cette dynamique induit toujours l'image d'une chasse où les rôles s'inversent : la chasse de la bête fantastique, au bout du compte, bascule soudain pour faire que le héros humain se

¹ RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, Millau : Privat, 1990, p. 10

retrouve la proie même de l'être qu'il chassait. Cette volte-face de la bête fantastique s'apparente ainsi à un retour « carnassier » du refoulé.

En fantastique, cette chasse « purgative » de la bête prodigieuse commence sitôt que l'homme se met à ressentir sur le mode du mal-être l'existence et la présence de cet *autre* vivant. Une hostilité réciproque se crée généralement entre l'humain et l'animal fantastique, dans les textes, qui tendrait à suggérer quelque impérieux besoin d'être le *seul à vivre*. Le clivage entre ces deux *vivants*, l'homme et la bête fantastique, transfigure, de fait, la lutte engagée dans l'intrinsèque personne de chacun pour la pérennité de l'humanité face aux assauts de l'animalité. Que l'*autre* vive ou existe, face à nous, sinon en nous, voilà ce qui pose tant de problèmes et d'oppression : la présence de cet *autre* qu'est la bête, inéluctablement, suppose un péril pour l'être humain. La bête fantastique représente un danger parce qu'elle incarne du vivant se situant hors de l'humanité et, surtout, se dévoilant vis-à-vis de celle-ci autant comme une altérité que comme un double oppressant. Horla angoissant de l'animalité refoulée de l'homme, telle est la bête fantastique.

Tout cela pourrait nous incliner à méditer ces phrases, aussi profondes que paradoxales, par lesquelles Marc Le Bot, en prenant pour figure d'étude le catoblépas, nous dévoile la projection imaginaire que tend à incarner le monstre zoomorphe ou la bête fantastique relativement à la hantise de l'homme face à sa propre animalité :

« Ce corps-là est imaginaire. [...]. Ce corps mien est terrible, il n'est pas mon corps familier, celui de ma quotidienneté. Il est mon autre corps bestial, étranger en moi mais présent. [...]. La difformité est menace et toute menace vient d'un corps de bête, soit-il humain, quand c'est moi qui suis menaçant. Ce corps aussi est mon corps animal, il m'est étrangement familier »¹.

En organisant une telle confusion, dans son propos, entre la complexion aberrante du catoblépas et son propre corps d'homme, le critique touche véritablement à une strate profonde de la réflexion sur notre humanité. Les figures tératologiques ne seraient-elles pas, simplement, des visions fantasmatiques de notre propre confusion ontologique, les avatars de cet être intérieur et protéiforme – animal et humain – dont nous devinons la présence en notre sein ? Que sont les monstres sinon une sorte de projection de ce que nous sommes *au-dedans*, sinon une transfiguration de ce dilemme se jouant en l'homme et le conduisant à la situation oppressante d'une schizophrénie latente entre animalité et humanité ? Pourquoi ne serait-il

¹ LE BOT, Marc, « Le catoblépas, pour une biographie imaginaire de Léonard de Vinci », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux, op. cit.*, p. 36

pas envisageable que certaines incertitudes relatives à notre nature et notre identité puissent se trouver figurées, au-dehors du corps, dans une sorte de projection fantasmatique, sous forme d'aberrations zoologiques, d'hybrides ou de chimères ?

La bête fantastique, à l'instar du monstre, pourrait représenter, à ce titre, le personnage littéraire le mieux à même de mettre en évidence le handicap profond de l'être humain à comprendre ce qu'il est, sa nature et son identité véritables. La bête fantastique, que l'on comparait il y a peu au fantôme, ne serait-elle pas finalement le spectre de notre animalité, revenu du tréfonds de nous-mêmes ?

Le thème de la chasse, tellement présent dans les textes traitant de bêtes fantastiques, paraît être, par ailleurs, la répercussion d'une coutume littéraire antique. En effet, bien des similitudes pourrait surgir d'une simple comparaison avec ces chasses purgatives que les héros de la mythologie grecque, par exemple, devaient mener pour le bien-être des hommes :

« Les images les plus anciennes de la chasse la lient à la lutte contre les monstres, à la résistance contre les débordements d'un monde naturel mal contenu. Chacun des grands cycles héroïques d'Héraclès ou de Thésée est lié à l'action purgative des héros qui délivrent les hommes d'un monstre. Le lion de Némée, le sanglier d'Érymanthe figurent autant de constellations qui brillent dans l'univers cynégétique »¹.

La chasse tient lieu, dans la mythologie, de scénario cathartique ; l'humanité, par l'action purgative de ses héros, s'apaise de ses présences monstrueuses, se libère de cette part d'animalité insoumise qui tend à la menacer. De fait, cette chasse cathartique des récits mythologiques tend à rappeler quelque peu le mécanisme des textes fantastiques, en mettant aux prises l'homme aux manifestations les plus terrifiantes de l'animalité.

Force est de reconnaître néanmoins que le texte fantastique, au contraire du mythe, n'a nullement pour projet d'apporter le réconfort, le salut aux hommes, quand bien même il dévoilerait au final la victoire de son héros sur l'être monstrueux, sur la bête surnaturelle. L'irruption de la bête fantastique dans la réalité humaine constitue, à elle seule, la marque de la défaite de la raison et de la chute hiérarchique de l'homme. Cette épiphanie de l'animal impossible suffit à ôter, jusqu'au terme de l'intrigue, tout espoir de catharsis à l'être humain. Que le héros fantastique parvienne ou non à évacuer, sinon à détruire, cette présence intrusive

¹ SCHNAPP, Alain, « Chasse. Ses Héros et ses mythes en Grèce ancienne », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981, p. 156

n'y change rien : les impacts angoissants causés par cette faille oppressante créée dans le réel ainsi que par cette défaillance de l'entendement humain face au phénomène zoomorphe, tels des stigmates post-traumatiques, vont demeurer.

En littérature fantastique, de surcroît, la chasse de l'animal prodigieux finit toujours par s'inverser et par conduire le héros à devenir la proie même de l'être qu'il chassait. Sempiternellement, se produit l'échec de l'homme dans sa volonté cathartique, dans sa dynamique de refoulement de l'animalité angoissante et obsédante. C'est à une volte-face, à un retour de la bête refoulée que l'on assiste. S'il fallait répondre à la question de savoir ce que représente la bête fantastique, nous dirions qu'elle incarne, avant toute chose, la prise de conscience par l'être humain de son incapacité à accomplir la « purgation ontologique » de sa propre animalité.

La bête fantastique illustre la défaillance du héros à se représenter soi-même en tant qu'être humain, c'est-à-dire en tant qu'espèce suprême et différente par nature de l'animal. La bête *hors-nature* qui surgit dans les textes fantastiques intervient comme le boomerang de notre ascendance animale ; le marqueur symbolique et oppressant de cette animalité répugnante, de cette avilissante parenté simiesque établie par Charles Darwin (à l'opposé de la parenté divine exaltée par la pensée judéo-chrétienne), que l'homme se révèle incapable d'assumer. Alors que ce dernier pouvait croire avoir rejeté la bête suffisamment loin de sa nature pour ne plus avoir à en débattre encore, voilà que celle-ci revient à nouveau l'affronter et l'éprouver. La bête fantastique entraîne, par son insupportable morsure, notre soudaine lucidité ; dans un retour « carnassier » du refoulé, elle signale la vanité de l'homme et le ramène à sa condition d'animal ordinaire.

Nous ne sommes pas d'accord, avouons-le, avec ces définitions simplistes de la bête fantastique que suggère Louis Vax dans *L'Art et la littérature fantastiques*, ouvrage par ailleurs stimulant. Il prétend que la bête fantastique représente tout simplement l'incarnation de nos mauvais penchants, « cet aspect de nous-mêmes qui refuse la sagesse, la justice et la charité, toutes les vertus qui font des hommes des êtres raisonnables groupés en communauté »¹. C'est donc

¹ VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1970, p. 25 – suite de la citation : « La bête n'est pas l'animal des zoologistes, l'animal innocent, même dans sa cruauté. La bête fantastique, elle, a domestiqué la raison pour la faire servir à ses fins mauvaises. La bête du Gévaudan est intelligente, elle devine les desseins des chasseurs, elle accomplit ses méfaits là où on l'attend le moins. [...] Le bestiaire fantastique s'enrichit d'ailleurs d'êtres imaginés, proches de l'homme, comme le Hyde

cet aspect bestial qui « s'incarne[rait] et prend[rait] la forme d'animaux sauvages ou présentant, à certaines heures, un aspect inquiétant »¹.

En outre, Vax note qu'il y aurait « dans l'animal fantastique, non seulement retour à la sauvagerie, mais perversion d'un état supérieur »². Là encore, le bât blesse ; il nous semble, en effet, que cette appréhension de la bête fantastique à laquelle souscrit le spécialiste littéraire tend véritablement à considérer les choses à l'envers. L'animal fantastique n'incarne nullement un « retour à la sauvagerie », mais plutôt un retour à la normale, un rééquilibrage entre ce qui a été refoulé (notre animalité) et ce qui a été prôné de façon trop arbitraire et réductrice (notre humanité). De la sorte, la sauvagerie qui peut parfois caractériser ce personnage littéraire ne se trouve conditionnée, en fin de compte, que par notre propre agressivité face à cette part d'animalité qui est la nôtre mais que nous n'avons de cesse de refouler.

Autrement dit, un écrivain va rendre la bête de son texte féroce ou sauvage, suivant le degré de violence avec lequel il ressent ou veut faire ressentir la question de notre animalité refoulée. Les monstres terrifiants de Lovecraft, les lycanthropes de Blackwood ou ceux de Seignolle, ou encore l'invisible lion des montagnes de Bierce (« Cette maudite chose ») n'incarnent, de par leur sauvagerie, non pas la violence de la bête face à l'homme, mais, bien au contraire, la violence de l'homme face à la bête, face à *sa* bête. C'est pourquoi il n'est pas juste non plus de parler de la « perversion d'un état supérieur » comme le fait Louis Vax, pour définir la fonction de la bête fantastique. Cette dernière provoque, en vérité, tout autre chose qu'une simple perversion : elle occasionne, à vrai dire, la destruction même du sentiment de supériorité de l'être humain sur l'animal.

Voilà l'étrange dynamique des récits traitant d'animaux fantastiques : refuser à l'homme le droit et le pouvoir de se considérer comme supérieur à la bête. Comment pourrait-il le faire, d'ailleurs, quand la bête fantastique l'installe avec tant d'autorité dans le rôle de la proie ? La bête fantastique ne se contente pas de pervertir le principe de l'humanité supérieure érigée par la civilisation ; elle la réduit tout à fait en poussières, en rétablissant l'équivalence primitive et naturelle entre l'homme et l'animal. Face à l'animal fantastique, l'homme est

de Stevenson, et d'animaux si horribles et répugnants que la nature n'aurait pu les créer : monstres mous, gluants et grotesques de Lovecraft et de Kafka. »

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

forcé de remettre en question sa primauté ; il est contraint à l'humilité. Cette humilité de l'être vivant qui comprend soudain qu'il pourrait être dévoré par plus puissant que lui ; l'humilité de la proie.

2. Taxinomie de la bête fantastique

La première phase de la présentation de cette typologie de la bête fantastique en littérature va servir à en dévoiler la grande dichotomie ; celle existant entre la bête *du dehors* et la bête *du dedans* (A). Dans la seconde phase de cette présentation taxinomique, la précision sera apportée quand à la répartition interne touchant la catégorie des bêtes *du dehors*, en laquelle la différence se trouve accomplie entre la « bête étrange » et la « bête chimérique » (B). Nous voulons dire, en substance, que la catégorie des bêtes *du dehors* se subdivise en deux types. D'un côté, les « bêtes étranges », c'est-à-dire un groupe englobant des animaux relativement conformes à la zoologie ordinaire, mais rendus néanmoins fantastiques du fait de quelque anomalie morphologique ou comportementale. De l'autre côté, les « bêtes chimériques », à savoir un type réunissant les monstres animaux d'apparence hybride ou composite ainsi que les bêtes invisibles.

Notre étude de la bête fantastique entend se consacrer à la bête *du dehors*, mais en s'attachant à l'analyse de la seule catégorie des « bêtes étranges ». C'est sur ce type de bêtes fantastiques que se concentreront notre observation et notre travail de recherche.

La classe des « bêtes chimériques », relative aux monstres composites, aux hybrides et aux animaux invisibles, dont il convient de signaler la présence considérable en littérature fantastique, trouvera certes une large évocation au cœur de notre investigation, mais ne pourra se voir consacrer aucun chapitre spécifique. De même, la catégorie de la bête *du dedans*, que nous situons hors du champ de nos recherches, ne saurait être prise en compte autrement que de manière illustrative et sous forme d'allusions ponctuelles.

L'intérêt de la présente taxinomie, par conséquent, s'avère manifeste. Puisqu'il n'est pas question d'étudier en profondeur l'ensemble des catégories de la bête fantastique, il est important de cibler, grâce à un balisage initial et une classification typologique, les œuvres littéraires susceptibles de former notre corpus de recherche. La taxinomie que nous allons présenter dans les lignes suivantes, symbolise le tamis à travers lequel nous avons su trier les récits fantastiques en vue d'aboutir à une sélection d'œuvres suffisamment conséquentes et pertinentes pour nourrir l'élan de notre recherche littéraire.

A. La bête du dehors et la bête du dedans

La grande dichotomie de la bête fantastique s'avère être la suivante. Il existe une première catégorie englobant les bêtes fantastiques *du dehors*, c'est-à-dire les créatures extrinsèques prenant part au monde physique, celles que *l'on voit concrètement* et qui agissent hors du corps humain. Mais il y a également une seconde catégorie rassemblant les bêtes fantastiques *du dedans*, c'est-à-dire les créatures intrinsèques prenant part au monde intime de l'homme, celles que *l'on ressent intérieurement*, qui agissent au sein de l'être humain et se définissent moins par leur consistance physique que par leur oppressante présence psychique. Ainsi la bête fantastique se partage-t-elle entre la bête *du dehors* et la bête *du dedans*.

La bête *du dehors* correspond à l'incarnation animale tératologique ou étrange qui, souvent de façon spectaculaire, surgit de l'extérieur et vient faire face au personnage humain. Pourquoi ne pas peut penser, par exemple, au cas des héros cortázariens de « Été » qui se trouvent confrontés à un cheval blanc cauchemardesque ? Pourquoi ne pas évoquer encore les marins de William Hope Hodgson [Angleterre – 1877-1918] forcés de défier une monstrueuse pieuvre géante dans « La chose dans les algues » ? L'animal fantastique *du dehors* est celui qui est visible par-delà la personne charnelle du héros ; il est présenté comme un être vivant concrètement hors de la psyché de celui-ci : c'est une bête *exopsychique*. Le simple fait de *voir* cette bête fantastique s'avère déjà l'indice de son appartenance à ladite catégorie.

La bête fantastique externe, bête *du dehors* ou *exopsychique*, évoque l'altérité animale ostensible et menaçante ; elle se prête logiquement à la description matérielle, puisque étant par nature observable – quand bien même la trame du texte fantastique agirait à en retarder l'apparition par souci de suspense. Regardé comme des êtres situés au-dehors de l'homme et associé de fait à une dynamique de la description visuelle, ce type de bêtes fantastiques tend à incarner l'image de la complexion charnelle zoomorphe et les pulsions d'une hostilité prédatrice. Cette bête *du dehors* marque, en tout cas, la littérature fantastique de sa présence exceptionnelle.

Néanmoins, que la bête *du dehors* participe de l'externe, de l'exogène, de l'extrinsèque, ne doit pas signifier pour autant qu'elle ait rompu tout lien symbolique avec l'humain. L'autonomie ontologique de la bête fantastique *du dehors* par rapport à l'homme n'est pas d'une évidence aussi inébranlable qu'il y paraît ; nous aurons à le constater tout au long de notre étude. Tout porterait plutôt à croire, au contraire, que la bête *du dehors* tienne encore et toujours de l'humain. Il est possible, en effet, sous certains aspects, de considérer l'animal fantastique externe dans sa dimension de projection fantasmatique de l'homme. La

bête *du dehors* deviendrait finalement, en ce sens, une projection extérieure, exopsychique, extrinsèque, de la bête *du dedans*. L'auteur Robert Bloch [États-Unis – 1917-1994] avait décrit de la sorte un être monstrueux tenant du singe et de l'homme :

« Tout ce qui était impur, obscène et non humain en lui se retrouvait sur cette parodie ricanante d'un visage humain. *Ce corps bestial suggérait les ombres [...] enfouies au plus profond des recoins cachés de l'esprit humain* » (nous soulignons)¹.

Force est de reconnaître, ici, à quel point la bête fantastique visualisée extérieurement parvient à entretenir l'idée d'une provenance intérieure. L'observation de cette bête *du dehors*, livrée par le texte fantastique, semble augurer d'une réponse aux mystères de l'esprit humain. L'animal fantastique *du dehors* tendrait ainsi à incarner, symboliquement, métaphoriquement, une réponse distordue, une vision torturée, défigurée de la quête identitaire tourmentant l'humanité. En cela, cette bête extérieure rejoindrait symboliquement la fonction principale dévolue à la bête *du dedans*, à savoir cristalliser intimement le sentiment d'animalité propre à l'individu humain.

L'animal fantastique *du dedans*, sauf en cas de métamorphose de son porteur humain, correspond à la bête qui ne s'observe pas physiquement, mais qui se ressent intimement. La bête *du dedans* procède du sentiment oppressant de l'animalité intérieure ; un personnage humain ressent en lui-même une présence bestiale conquérante, qui le conduit à sombrer dans une monstrueuse situation médiane entre humanité et animalité. Il s'agit de la bête *endopsychique* ; celle qui prend part à la personne psychique de l'individu, qui investit l'intérieur, qui possède le dedans du corps humain et tend, généralement, à le livrer aux tourments d'un comportement animal sporadique, sinon définitif. On se retrouve, de la sorte, dans ce qui paraît être l'envers de la bête *du dehors* ; ici, il n'y a pas de corps bestial autonome, il n'y a de projection vers l'extérieur de la bestialité. La bête fantastique demeure *en* l'homme ou alors transfigure celui-ci en monstre animal par le truchement d'une métamorphose. Ce sentiment de la bête résidant *en soi* ne se trouve nullement exaucé par une quelconque forme d'expulsion cathartique, capable d'offrir le spectacle externe d'un animal étrange ou monstrueux contre lequel il serait dès lors possible de se battre. La bête *du dedans* prolonge le poncif métaphorique et psychanalytique des « démons intérieurs » et du retour

¹ BLOCH, Robert, « La Créature de l'horreur », in *L'embarquement pour Arkham*, Paris : Pocket, « Science-fiction », 1994, p. 24

effrayant d'un refoulé¹. Elle est mise en cause dans tout récit de métamorphose (« Le Gâloop » de Claude Seignolle) comme dans tout texte basé sur le thème de la « bête intérieure » conquérante (« L'Animal » de Nina Cassian). On pourrait également la suspecter dans les œuvres fantastiques traitant d'animaux ou de chose voraces *invisibles* (« Le Horla » de Maupassant ou « Cette maudite chose » de Bierce) – bien que ces créatures fantastiques demeurent, en dépit de leur nature immatérielle, susceptibles d'être rapportées à la *bête du dehors*, du fait de leur action exogène.

Après cette première distinction globale entre la bête du dehors et la bête du dedans, il faut s'intéresser à la subdivision visible dans la première catégorie. La classe des *bêtes du dehors* se divise, en effet, en deux types manifestes d'animaux fantastiques ; d'un côté, les *bêtes chimériques* (bêtes d'apparence hybrides ou composite, rassemblant des parcelles diverses de corps animaux) et, de l'autre, les *bêtes étranges* (bêtes d'apparence ordinaire, sinon familière, mais dévoilant quelque anomalie les rendant fantastiques). Il s'agit donc, à présent, de mettre en relief les spécificités de ces deux catégories de la bête *exopsychique*.

B. Bête chimérique et bête étrange : les deux types de la bête du dehors

La créature chimérique évoque, primordialement, l'idée du morcellement corporel ; ce qualificatif le rapportant au monstre de la mythologie né de Typhon et d'Echidna, à savoir la Chimère, qui était connu comme un être à tête de lion, au corps de chèvre et à queue de dragon. La catégorie des bêtes chimériques, qui englobe une partie des bêtes fantastiques dites *du dehors*, est peuplée par les monstres et hybrides animaux. La bête chimérique dévoile une complexion charnelle stigmatisant un métissage aberrant, faisant de lui au moins un hybride² (pensons au chien-lion de Bernard Weber³). Il s'agit relativement souvent d'un être figurant

¹ « Chaque cœur recèle en ses profondeurs un tombeau et une geôle, bien que les lumières, la musique et les réjouissances d'en-haut les chassent de notre mémoire, et avec eux les cadavres ou les prisonniers qui y sont ensevelis. Mais quelquefois, à minuit le plus souvent, les portes de ces réceptacles obscurs sont grandes ouvertes. » (HAWTHORNE, Nathaniel, « L'Esprit hanté », in *Contes et Récits*, Paris : Imprimerie Nationale Édition, « La Salamandre », 1996, p. 46)

² « L'hybride est l'animal issu d'un accouplement entre animaux d'espèces distinctes. » (CARBONE, Geneviève, *La peur du loup, op. cit.*, p. 55)

³ « ...il importait dorénavant de croiser le chien non plus avec le loup mais avec le roi des animaux en personne, c'est-à-dire le lion. Les chercheurs procédèrent donc par paliers, unissant tour à tour et progressivement chien-lion et lion-chien. Le résultat fut baptisé chien-lion. L'animal présentait l'apparence extérieure du lion, avec

l'assemblage hétérogène et spectaculaire, plus ou moins fantaisiste, de parties corporelles appartenant à différentes espèces biologiques. Il faudrait se rappeler ces monstres zoomorphes aberrants qui investissent la mythologie et la légende, pour qui il n'est question que d'aspect charnel chaotique à travers lequel s'entremêlent de multiples corps animaux. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'en juger dans la prochaine partie, qui procèdera à un passage en revue de certaines des créations tératologiques les plus remarquables des mythes et légendes.

En fantastique, les monstres lovecraftiens conviendraient parfaitement à illustrer cette tendance chimérique. La bête fantastique se cachant sous l'identité de Wilbur Whateley, dans « L'abomination de Dunwich », se révèle notamment comme monstrueux amas d'être humain, de saurien, de serpent, d'animal à fourrure et de pieuvre ; il en vient à représenter ainsi un modèle exemplaire de bête fantastique chimérique.

Yves Cazaux, qui a le mérite d'avoir établi clairement la distinction entre animal *chimérique* et animal *étrange* dans son article intitulé « L'animal fabuleux », insiste sur le symbolisme érotique de la créature morcelée, principalement sur cette image incestueuse de la Libido que véhicule le monstre antique nommé Chimère :

« Initialement la *Chimère* était un monstre pesant, au contact de nos esprits volatiles elle s'est aérée. Virgile l'a évoquée dans une image encore proche des premières traditions. [...] Cette incestueuse image de la Libido [la *Chimère* primordiale, né du monstre Typhon et d'Echidna] deviendra le symbole de la prostituée dans le symbolisme chrétien et préfigure la célèbre Mélusine provençale dont sont issus la maison des Lusignan et le conte de jeunesse de Goethe qui porte son nom [...]. Ainsi l'animal chimérique nous fait-il glisser de la monstruosité à la lourdeur, de la lourdeur à la luxure, et de celle-ci, par le fantasme, ce fantôme des nuits, à l'hallucination et au rêve propre au domaine nocturne »¹.

La bête chimérique entretient, par-delà ses implications fantasmatiques premières, le mirage des amours contre-nature ayant présidé à ses origines ; cette union inouïe dont elle représente le fruit aussi insolite que monstrueux et dont elle se pose, par sa seule existence, comme la preuve vivante. La Chimère, rejeton du hideux Typhon et de la femme-serpent Echidna, établit automatiquement cette référence au coït aberrant originel. Pire encore, le spectre de la zoophilie peut également surgir dès lors que la figure bestiale chimérique en vient à dévoiler ostensiblement une quelconque partie humaine. Il est d'ailleurs notable que nombre des figures tératologiques recensées par Ambroise Paré, à travers son étude des

crinière et longue queue terminée en pinceau, mais le faciès et l'aboiement d'un canidé. » (WEBER, Bernard, « Tel maître, tel lion », in *L'Arbre des possibles et autres histoires*, Paris : Albin Michel, 2002, p. 214)

¹ CAZAUX, Yves, « L'animal fabuleux », in *op. cit.*, p. 25

monstres, témoignent, dans la lignée du Minotaure, d'une certaine exécution fascinée de l'accouplement zoophile¹.

Dans un texte comme « Lokis » de Mérimée, la bête fantastique autour de laquelle travaille le texte, en l'occurrence l'ours-garou incarné par le comte Szémioth, dévoile clairement, en toile de fond, l'existence initiale d'amours zoophiles². Plus symboliquement, Ambrose Bierce, dans « Les yeux de la panthère », joue sur ce même créneau, lorsqu'il parle d'un certain cauchemar de madame Marlowe où celle-ci *rêve* de tenir dans ses bras un bébé monstrueux, ayant la tête d'une bête sauvage. Bernard Terramorsi a d'ailleurs admirablement cerné le problème, dans son article sur « La femme étouffante » :

« La femme [madame Marlowe] ne rêve pas un contact ou un affrontement avec une bête monstrueuse, comme cela arrive parfois dans le Fantastique : l'héroïne de Bierce rêve qu'elle a fait naître un monstre. [...]. La femme efface ainsi la frontière entre l'humain et l'animal : elle participe du bestial en mettant au monde un être mi-humain mi-animal... Il sort de ses entrailles quelque chose qui lui est intrinsèquement étranger, qui est incompatible avec son propre corps de femelle humaine. Le rêve terrifiant de l'enfantement d'une bête présuppose une scène antérieure, hors rêve, hors représentation : celle où elle a fait connaissance avec l'animal, le géniteur... si une bête sort de son ventre, c'est qu'une autre bête y est entrée auparavant »³.

Sonnant quelquefois comme le rappel d'une sexualité outrageuse et contre-nature, la bête chimérique participe, avant tout, du morcellement identitaire de l'être ; elle suggère une confusion corporelle réifiante. Elle devient « diabolique » en ce sens, puisque sa fragmentation charnelle célèbre une division ontologique irrémédiable (le Diable se pose étymologiquement comme le « diviseur »⁴). Cependant, il s'agit d'une division corporelle qui n'aboutit pas à un anéantissement ontologique, mais plutôt à une profusion ontologique. Assemblage chaotique d'éléments corporels de natures diverses, magma de choses animales formant un Tout doué de vie, les bêtes chimériques illustrent l'hétérogénéité vivante d'une mosaïque charnelle. Cette métaphore de la mosaïque, dont certains pourraient nous reprocher la présence excessive dans notre énoncé, se révèle utile à plus d'un titre, selon nous. Si nous l'assimilons généralement à la figure de la bête fantastique, il n'est pas étonnant par exemple

¹ « Au XVI^e siècle, A. Paré partage cette crainte horrifiée : l'homme-chien, l'homme-porc, l'homme-cheval, l'homme-ours et l'homme-loup ne seraient que les produits monstrueux d'accouplements zoophiles. » (RIBON, Michel, *Archipel de la laideur*, Paris : Éditions Kimé, 1995, p. 66)

² « Le récit de Mérimée frôle le scabreux, car il est fortement suggéré que l'enfant mis au monde par la comtesse pourrait être l'œuvre de l'ours et non du comte épousé quarante-huit heures plus tôt : récit transgressif qui fait d'une chasseresse une Artémis qui *a connu* l'ours. Il est signifié brutalement que dans la forêt, on *croise* des bêtes. » (TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des Yeux de la panthère d'Ambrose Bierce et du Tour d'écrout de Henry James », in MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James and other essays*, Saint-Denis de La Réunion : Alizés n°23, Septembre 2003, pp. 166-167)

³ *Ibid.*, pp. 165-166

⁴ « Le Diable est étymologiquement le "diviseur", celui qui rompt le principe d'identité. » (FABRE, Jean, *Le miroir de la sorcière*, Paris : José Corti, « Rien de commun », 1992, p. 39)

qu'un écrivain et poète tel que Victor Hugo [France – 1802-1885] ait jugé bon, dans *La Légende des siècles*, de l'apposer à la figure de l'homme lui-même :

« Comme dans une mosaïque, chaque pierre a sa couleur et sa forme propre ; l'ensemble donne une figure. La figure de ce livre, [...], c'est l'Homme »¹.

Pour l'homme comme pour la bête fantastique, l'image de la mosaïque œuvre à rassembler l'éparpillement identitaire, la disparité superficielle, pour y faire surgir un sens unificateur, une vérité d'ensemble. Aussi cette mosaïque charnelle que représente la bête chimérique semble-t-elle devoir suivre la logique de la mosaïque anthropomorphique hugolienne et nous conduire vers une révélation d'ordre ontologique.

Un autre type de « bêtes chimériques » existe, qui se présente comme une nouvelle espèce d'animaux impossibles, à savoir la « bête invisible ». De nombreux récits fantastiques se sont illustrés dans ce thème de la créature immatérielle, au rang desquels « Cette maudite chose » d'Ambrose Bierce, « Le Horla » de Guy de Maupassant ou encore « Qu'était-ce ? » de Fitz James O'Brien. Pour des raisons logiques, notamment le fait qu'elle manifeste un sentiment de présence bestiale sans en produire la figuration charnelle ou matérielle, cette catégorie de la « bête invisible » est celle qui semble la mieux à même de faire la transition avec l'autre versant de la zoologie fantastique, en l'occurrence la bête *du dedans*.

À côté de la bête chimérique, se tient l'autre type d'animaux fantastiques composant la catégorie de la *bête du dehors* ; il s'agit de la bête étrange. L'*extraneus*, c'est ainsi que le nomme Cazaux :

« Bien différent est l'animal étrange, l'*extraneus*. Celui-ci, c'est l'être dont la différence provient de ce qu'il est d'ailleurs, de qu'il est inconnu, à moins qu'il soit, parmi les espèces connues, porteur d'anomalies qui le déclassent et le projettent dans l'extraordinaire. Il est bizarre, inquiétant, comme tout ce qu'on n'est pas accoutumé de voir, il est anormal. Le plus souvent on en parle par ouï-dire, on croit l'avoir vu. Les pires invraisemblances marquent leurs prétendues représentations »².

Cet *extraneus* correspond donc à la bête qui, sur un plan zoologique, se révèle simplement *anormale*. Il n'est plus question de morcellement corporel, de chaos charnel spectaculaire, mais plutôt d'un sentiment de bizarrerie, d'inquiétante étrangeté – nous allons tenter d'explicitier brièvement dans quelques lignes cette notion freudienne. La bête étrange

¹ HUGO, Victor, *La légende des siècles*, Paris : Garnier, 1970, p. 4

² CAZAUX, Yves, « L'animal fabuleux », in *op. cit.*, p. 25

suggère des différences liées à son altérité, à son invraisemblance. Elle ne choque pas, comme la bête chimérique sait le faire, mais elle trouble, elle angoisse, elle méduse l'homme.

Un exemple parfait, en la circonstance, pourrait être trouvé avec les axolotls *méduséens* de Cortázar (« Axolotl ») ou le chat noir d'Edgar Allan Poe, dans sa nouvelle éponyme. Il s'agit là de bêtes qui, bien que conformes aux critères physiques de leur espèce, présentent quelque bizarrerie ou anomalie qui suffit à provoquer, chez l'observateur, le malaise, l'angoisse et la fascination.

Signalons, en outre, que ces anomalies sont susceptibles d'être d'ordre corporel, sans en faire pour autant des êtres chimériques. Ainsi la *bête fantastique étrange* peut-elle s'avérer être un animal aux dimensions visiblement inférieures ou supérieures à la norme de son espèce – pensons à l'élan géant de « La vallée des bêtes sauvages » de Blackwood ou aux poulpes extraordinaires de William Hodgson. Il peut s'agir encore d'une bête présentant un comportement en inadéquation radicale avec celui de son espèce – pensons au chat *vengeur* de « La squaw » de Bram Stoker. Il peut s'agir enfin d'une bête démontrant une fracture historique ou géographique avec l'époque ou les territoires reconnus à son espèce – pensons, par exemple, au tigre *argentin* de « Bestiaire » de Cortázar ou à l'oiseau préhistorique présenté dans « L'histoire du Wûkhl » de Jean Ray.

Par conséquent, une subtile différence semble exister entre les *bêtes étranges*. D'une part, nous avons les bêtes fantastiques dont l'étrangeté s'explique par une anomalie avérée, au regard des critères zoologiques propres à leur espèce. Et, d'autre part, nous avons la bête fantastique inexplicablement étrange ; cette dernière ne présente pas d'anomalies apparentes, mais il émane d'elle néanmoins cette « inquiétante étrangeté » que célèbrent les leçons freudiennes.

Qu'est-ce que l'inquiétante étrangeté ? Freud, avant d'arriver à la définition de cette curieuse notion, s'amusa à dévoiler la versatilité des significations propres aux mots allemands « heimlich » et « unheimlich ». Ces termes, bien que totalement opposés dans leur sens premier¹, se rejoignaient cependant à travers l'une des nombreuses nuances du premier mot, « heimlich »². Le père de la psychanalyse, de ce fait, entreprit d'établir un rapport entre le sentiment d'inquiétante étrangeté, propre à la définition de « unheimlich », et les choses

¹ « Le mot allemand "unheimlich" est manifestement l'opposé de "heimlich, heimisch, vertraut" (termes signifiant intime, "de la maison", familial), et on pourrait en conclure que quelque chose est effrayant justement parce que pas connu, pas familial ; le rapport ne saurait être inversé. » (FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, « Idées », 1973, pp. 165-166)

² « Ce qui ressort [...], c'est que le mot "heimlich", parmi les nombreuses nuances de son sens, en possède une qui coïncide avec son contraire "unheimlich". » (*Ibid.*, p. 172)

liées au monde familier et ordinaire (*heimlich*). Pour Freud, la véritable angoisse, l'inquiétante étrangeté ne saurait être provoquée, par des choses nouvelles ou inconnues, mais plutôt par les choses mêmes que nous pensons maîtriser, contrôler, autrement dit nos choses (ou nos bêtes) familières, ordinaires et apprivoisées. Cette méditation freudienne conduit ainsi à l'édification d'une nouvelle métaphore explicative quant à la théorie du refoulement psychanalytique :

« ...nous comprenons que le langage courant fasse insensiblement passer le "Heimliche" à son contraire l'"Unheimliche" car cet "Unheimliche" n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus de refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling, d'après laquelle l'"Unheimliche", l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu »¹.

Il faudrait savoir, en outre, que « *heimlich* » désigne encore les animaux apprivoisés, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas sauvages et inconnus, mais bel et bien familiers². Il devient plus facile de comprendre, selon cette logique, la raison pour laquelle l'impact angoissant détenu par la bête étrange (*unheimlich*), dans un texte fantastique, tend à découler précisément de son caractère familier et ordinaire (*heimlich*). Figurant l'incarnation d'un refoulé rémanent, mais surtout signalant les potentialités terribles dévoilées par les êtres et les choses de notre quotidien, ces bêtes étranges de la littérature fantastique traversent les textes d'une angoisse bien plus oppressante et insidieuse que ne peuvent le faire les monstruosité spectaculaires de l'animalité chimérique.

¹ *Ibid.*, p. 194

² « "Heimlich" [...] se dit des animaux apprivoisés, s'attachant familièrement à l'homme. Contraire de sauvage, par exemple : animaux qui ne sont ni sauvages ni "heimlich", c'est-à-dire ni apprivoisés. » (*Ibid.*, p. 168)

PARTIE I

LA PEUR DE LA BÊTE

PARTIE I

La Peur de la bête

Avoir peur de la bête, voilà une attitude qui ne sied guère à l'homme moderne tant il est vrai qu'un tel comportement semble s'opposer à la dynamique du progrès. Comment l'homme civilisé saurait-il encore ressentir ce sentiment si infériorisant, si dégradant que représente la peur éprouvée face à la bête ? Comment pourrait-il continuer à craindre des êtres qu'il prétend avoir dominé, des êtres se tenant sous le joug *a priori* inébranlable de la supériorité humaine ? Dans ce monde urbain et modernisé, ce cocon pratiquement aseptisé de toute violence carnassière où l'homme a trouvé refuge, la peur de l'animal ne devrait-elle pas plutôt se trouver à l'état de fossile, de résidu archaïque, en un mot : inactive ? En vérité, ces questions induisent une parfaite évidence ; nous nous rendrions compte, à la réflexion, au gré d'exemples nombreux et variés, que cette peur de la bête tend à persister chez l'être humain quel qu'en soit son degré de civilisation ou de modernité. Les faits divers relatant la mort atroce d'une vieille dame dévorée par ses bergers allemands ou celle d'un surfeur happé par un squalo ou encore les mutilations d'un petit garçon attaqué par un molosse, pareils événements ne réveillent-ils pas en nous autre chose que la simple compassion ? Ne ressentons-nous pas, à l'évocation de ces rencontres tragiques avec des bêtes, toute l'horreur de la dévoration passive, l'*horreur d'être mangé* ? Certes la peur de la bête ne se résume pas seulement à celle de sa violence carnassière et l'on pourrait nous reprocher de trop en parler dans notre présent volet d'étude au détriment des autres aspects de cette angoisse ressentie par l'homme face à l'animal. Mais il nous semble que la peur éprouvée devant la bête trouve son expression suprême dans l'horreur de la dévoration ; et c'est précisément pour cela que nous avons décidé de centrer notre intérêt sur le plan de la voracité animale.

Dire que la peur de la bête n'a jamais réellement quitté l'esprit de l'homme, fût-il moderne, semble effectivement tenir de l'évidence. Cette terreur, enfouie dans le tréfonds de notre esprit, qui nous hante tous de redevenir un jour par un malencontreux concours de circonstances le gibier de quelque monstrueux carnassier, cette peur qu'éprouve naturellement la proie devant son prédateur, perdue en nous, en dépit de notre intense activité de refoulement. Celle-ci peut parfois se développer sous forme de phobies ainsi que nous le verrons. Il s'agit sans doute de la peur la plus archaïque qui soit, celle qui ramène le plus brutalement en tout cas l'être humain à sa nature primitive, à son instinct animal dont la

motivation élémentaire, rappelons-le, n'est autre que la survie. Il n'y a rien de pire que cette *peur d'être mangé*, c'est la peur fondamentale, la première – et la plus intense certainement – que nous soyons susceptibles de ressentir durant notre existence. Sinon pourquoi serait-elle celle que les contes de fées exploitent le plus souvent pour atteindre la sensibilité du jeune enfant ? Les ogres, les croque-mitaines et autres « Grand Méchant Loup » n'ont-ils pas, par leur gueule dévorante, symbolisé les terreurs de notre prime enfance et érigé ainsi, en contrastant avec la pureté des héros du Merveilleux, le manichéisme initial de notre vision du monde ? Ces prédateurs avides de chair fraîche ayant hanté nos contes de fées et nos cauchemars demeurent, force est de l'admettre, l'une des plus vives cristallisations de cette peur de la bête commune à tous les hommes. Cette crainte panique, instinctive, de devenir fortuitement l'aliment d'un animal carnassier, se trouve réactivée par la moindre agressivité, la moindre défaillance dans son comportement domestique, la moindre pulsion d'autonomie démontrée par la bête vis-à-vis de l'être humain. On comprend, dès lors, pourquoi le spectre de la gueule dévorante, aux crocs acérés et insoumise a pu conserver un tel impact dans notre imaginaire.

Il ne s'agit assurément pas que de la simple peur de mourir, mais plutôt de celle d'être pourchassé, rattrapé, sauvagement mordu d'abord et puis déchiqueté par les crocs d'une bête ; laquelle bête pourrait tout aussi bien oublier de nous tuer et commencer à nous manger alors même que nous sommes toujours vivant, nous laissant ainsi pour seule destinée atroce que celle d'être avalé par sa gueule et digéré par son ventre, c'est-à-dire d'être purement et simplement anéanti. Être mangé, nous le comprenons, n'est pas simplement mourir puisque même après la mort, il pourrait y avoir, selon la pensée religieuse, une perspective d'existence. Dans le cas présent, il est question plus radicalement de *ne plus rien être du tout*, de n'avoir plus aucune existence aussi bien matérielle que spirituelle en tant qu'individu humain. Digéré dans le ventre de la bête, l'homme mangé se désagrège, perd toute existence et toute individualité, se désintègre corps et âme dans cet *autre*, jusqu'à faire partie de la bête elle-même et ne plus détenir finalement d'avenir que celui offert par le processus alimentaire : l'alimentation proprement dite du prédateur, d'une part, et la déjection, d'autre part. L'homme mangé par la bête se révèle être un « anti-Jonas » ; lui ne saurait renaître de l'orifice carnassier : son anéantissement est consommé, dès lors que la gueule s'est refermée sur lui.

Cela laisse sourdre, bien entendu, cette angoisse du Néant que peut dévoiler, pour l'être humain, la gueule de la bête, qui non seulement absorbe la *chair* mais finit par anéantir *l'être*. Or, si l'on doit croire Mircea Eliade, l'angoisse face au Néant constitue la grande angoisse de l'homme moderne, qui tend simplement à assimiler, par *déperdition* de

religiosité, la Mort au Néant¹. Aussi nous semble-t-il relativement pertinent d'associer cette peur de la bête, que nous tentons d'analyser, à l'angoisse du Néant. La dévoration de l'homme par la bête constitue, en outre, la remise en cause la plus spectaculaire et la plus terrifiante de la suprématie humaine, la mise à mort de l'anthropocentrisme et de sa hiérarchie ontologique des espèces.

Il convient de porter notre intérêt sur cette gueule carnassière, androphage, qui semble vouloir conduire l'homme vers son néant et à la ruine de sa suprématie naturelle. Cela entend, par conséquent, la nécessité de se confronter à la peur d'être dévoré par l'Autre, le prédateur extérieur (I), ainsi qu'à l'angoisse d'être dévoré par la bête qui se trouve en soi, le prédateur intérieur (II).

¹ « La Mort est la Grande Initiation. Mais pour le monde moderne la Mort est vidée de son sens religieux, et c'est pour cela qu'elle est assimilée au Néant ; et devant le Néant l'homme moderne est paralysé. » (ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1957, p. 66)

CHAPITRE I

La Peur d'être mangé par l'*Autre* : le prédateur extérieur

Il s'agit, ici, de dévoiler l'étrange parallèle existant entre les textes fantastiques exploitant la peur de la bête et la réminiscence de ces chasses archaïques où le prédateur était animal et la proie humaine. Tout se passe, en effet, comme si les auteurs fantastiques tendaient à réactualiser, de manière plus ou moins ostensible, l'épisode primitif de cette chasse de l'homme par la bête, ces séquences cynégétiques très lointaines inclinant à la peur de la gueule carnassière (1).

Dans le prolongement de cette observation initiale, il est prévu de s'intéresser brièvement aux animaux des mythes et des légendes, lesquels forment un vaste bestiaire surnaturel cristallisant parfaitement la sentimentalité contrastée que l'humanité ressentait jadis et continue de ressentir au-devant de l'animal (2).

Au terme de cette investigation dans la zoologie fabuleuse, l'effort nous reviendra d'appréhender la littérature fantastique relativement à *sa* bête. Nous verrons ainsi combien le fantastique, à l'instar de la bête fantastique, tend à symboliser un retour du primitif et de l'archaïque dans la Modernité, une reviviscence et une réactualisation des peurs anciennes et refoulées au sein du temps présent et en défiance de l'homme civilisé (3).

1. Réactualisation du schéma archaïque de la prédation : l'homme en proie à la bête

Ce volet de notre étude constitue le théâtre à travers lequel, dans une démarche d'analyse littéraire réalisée au contact de notre corpus d'œuvres fantastiques, nous allons tenter de révéler la scène archaïque mettant en jeu la proie et le prédateur. Cette structure scénaristique, qui sera repérée dans divers récits fantastiques, se présente comme suit : instant de peur sonore et de panique de la proie (A), poursuite de la proie par son prédateur (B) et dévoration de la proie par son prédateur (C). Le point crucial et insolite de cette exploration littéraire tient dans le fait que la proie, en la circonstance, se trouve être humaine, le prédateur étant animal.

Pour mieux comprendre les étapes ci-dessus précisées, il suffirait d'imaginer l'attaque d'une antilope par un fauve et de faire le parallèle qui s'impose : une antilope, broutant paisiblement dans la savane, entend soudain un *bruit* révélant la présence d'un prédateur, aussitôt elle *panique* et *s'enfuit*, mais le fauve se met en chasse et, au bout d'une course-poursuite terrifiante pour la proie, finit par rattraper cette dernière et la *dévore*. Nous osons donc, en considération de cela, l'hypothèse suivante : la littérature fantastique ne ferait que réactualiser, dans ses textes où plane la peur de la bête, cet épisode cynégétique primitif, souvenir refoulé de l'époque archaïque où l'être humain détenait le rôle de la proie et non pas celui du prédateur, de l'être supérieur. En fantastique, force serait de le croire, le sens ordinaire de chasse s'est inversé.

A. Dimension sonore de la peur

La peur qui survient du bruit soudain et inconnu est celle qui, d'emblée, attribue les rôles cynégétiques. Le prédateur, de par sa nature impavide et sa position supérieure – c'est lui qui mange –, ne peut ressentir de crainte ou d'effroi en entendant pareil bruit ; tandis que la proie, au contraire, sursaute et se trouve prise de panique à l'écoute d'un quelconque son étrange dans son environnement. De la sorte, en faisant à dessein dans l'anthropomorphisation animale, on pourrait dire que l'antilope, lors de la perception du bruit – un craquement de branches dans la savane –, réagit comme à un stimulus ; elle en *déduit* la présence du fauve et la nécessité de fuir. Le bruit inattendu, seul, suffit à provoquer cette *imagination* de la présence hostile du prédateur et la manifestation d'un instinct de survie.

Que veut dire, par conséquent, *avoir peur d'un bruit* ? La réponse étonnante que nous devrions faire à cette question pourrait être la suivante ; en vérité, nous n'avons nullement peur du bruit en lui-même, mais plutôt de ce que notre esprit parvient à imaginer à partir de ce dernier. Cette peur sonore serait liée à notre impulsion à imaginer le pire, dès l'écoute d'un bruit mystérieux. La source véritable de la panique se situe dans l'apport imaginaire que nous attachons au son inquiétant. Telle est, à peu de choses près, la signification que les Grecs donnaient à la « terreur panique » censée toucher, de temps à autre, les cohortes militaires et entraîner les défaites guerrières :

« ...la panique, pour les Grecs, est ressentie d'abord comme une affaire militaire. À partir d'Énée le Tacticien (*Poliorcétique*, 27), plusieurs auteurs s'intéressent à cette affection particulière, qu'ils présentent comme une peur accompagnée de bruit et de désordre s'emparant à l'improviste d'un camp militaire, la nuit de préférence. La panique est solidaire de l'illusion ; elle livre sa victime aux conjectures de l'imagination du pire. Énée le Tacticien, pour déclencher une panique, suggère d'envoyer de nuit un troupeau de vaches munies de cloches dans le camp ennemi. D'autres conseillent les cris répercutés par l'écho ».¹

À en croire Énée le Tacticien, il faudrait donc avoir recours, pour créer la panique, à un bruit aussi surprenant que difficile à identifier par l'auditeur. Ce bruit subit surviendrait en donnant l'impression de ne pas avoir de cause ; ce bruit serait comme une *chose sans cause*, « fantastique » en d'autres termes, puisque le texte fantastique tend lui-même à casser la logique de la causalité, voire à faire *venir une cause d'une chose*². Ne pouvoir trouver la cause d'un bruit soudain engage, de cette manière, un processus qui conduit l'être l'ayant perçu à la terreur voire à la fuite panique. On se rend compte à quel point cette conception grecque de la « peur panique », appliquée à la nature humaine, pourrait aisément rejoindre la peur animale, celle que ressent la proie vis-à-vis de son prédateur. Ce bruit survenant brusquement dans la savane, faisant tressaillir l'antilope et l'amenant à fuir instinctivement quelque péril carnassier, ne trouve-t-il pas un écho remarquable dans ces événements sonores susceptibles, selon la pensée antique, de produire la panique chez l'homme ? Il nous paraît relativement évident que la « peur de la proie » s'associe à la « terreur panique » par le fait simple que ce qui les gouverne, toutes deux, n'est autre que le sentiment de la menace mortelle. C'est l'idée brutale de la mort qui motive la panique. La peur, en effet, d'une vision plus générale, lorsque

¹ BORGEAUD, Philippe « Pan », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p. 846

² « ... le fantastique n'a pas à voir avec l'irréel mais avec le réel, avec la chose (*res*), en somme trois fois rien (*res*). Une chose a lieu, se présente et excède sa re-présentation : réelle, trop même. [...]. Une chose indescriptible à force d'être réelle et de ne pouvoir être déduite d'une cause. Le fantastique serait-il la littérature qui, sporadiquement, fait *venir* une cause d'une chose et non l'inverse, comme l'enseigne l'étymologie de nos langues ? Y a-t-il des choses hors langage, hors jugement, et qui *sont* malgré tout ? » (TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 16)

nous prenons en considération son processus physiologique, paraît toujours catalysée par l'idée du danger de mort :

« ...au sens strict et étroit du terme, la peur (individuelle) est une émotion-choc, souvent précédée de surprise, provoquée par la prise de conscience d'un danger présent et pressant qui menace, croyons-nous, notre conservation. Mis en état d'alerte, l'hypothalamus réagit par une mobilisation générale de l'organisme qui déclenche divers types de comportements somatiques et provoque, notamment, des modifications endocriniennes »¹.

L'indétermination de la cause sonore, alliée au déclenchement d'une déduction instinctive négative, d'une imagination du pire, autrement dit celle de sa propre mort, correspond à ce qui engendre en l'esprit l'horreur de se retrouver face à un prédateur, face à un péril absolu. Le bruit inconnu et impromptu induit l'idée d'un existant non encore matérialisé, non identifié, d'un être *là* mais hors de pensée. C'est la conscience de cette présence manifeste mais encore *irreprésentable* qui génère la peur et engage généralement l'interprétation *a priori* qu'il s'agit d'une bête hostile, augurant de notre propre mort. Voilà sans doute ce qui a pu se passer dans la tête des soldats de la flotte de Xerxès à Salamine, lorsqu'ils ont entendu, selon la légende, résonner la voix discordante de Pan² ; un son indéterminable et inattendu qui les aura conduits à la défaite militaire et à manifester la réaction archaïque de la proie : une fuite terrorisée autant que désordonnée. Certaines œuvres de l'écrivain fantastique Julio Cortázar, telles que « Les Ménades » et surtout « Maison occupée », entretiennent un rapport évident avec ce que nous sommes en train de mettre en relief, à savoir la peur humaine engendrée par le bruit inopiné et indéterminable – que nous apparentons à celle ressentie par la proie.

« Maison occupée », texte issu d'un rêve de l'écrivain selon son propre témoignage³, raconte la fuite progressive d'un couple fraternel hors de sa vaste demeure familiale de Buenos Aires par la faute d'un bruit périodique et envahissant. Cette étrange et angoissante manifestation sonore, à laquelle le narrateur et sa sœur Irène ne trouvent aucune cause, se produit successivement dans les nombreuses pièces de la maison et finit par les conduire à se « barricader » dans une dernière salle de la bâtisse jusqu'au moment de leur expulsion finale. Le bruit terrifiant finit, en effet, par jeter à la porte les propriétaires des lieux. Jamais la moindre explication n'est donnée quant à ces sons monstrueux, si bien que c'est précisément

¹ DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident*, Paris : Fayard, 1978, p. 13

² « Les Athéniens lui attribuèrent [à Pan] la défaite des Perses à Marathon [...]. La voix discordante de Pan aurait semé le désordre dans la flotte de Xerxès à Salamine et, plus tard, arrêté la marche des Gaulois sur Delphes. » (*Ibid.*, p. 11)

³ Cf. PICON GARFIELD, E., *Cortázar por Cortázar*, Mexico : Editorial U.V., p. 89 ; cité et traduit in TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 27

dans le *silence fait sur ce bruit* que réside l'effet fantastique de la nouvelle¹. En cela se concrétisent le tour de force et le génie de Cortázar : la cause de cette chose sonore n'est jamais élucidée, le mystère restant intact une fois la lecture de l'œuvre terminée. Pour donner un contre-exemple, dans « Le monstre vert » de Gérard de Nerval [France – 1808-1855], il est également question de la manifestation de bruits terrifiants à l'intérieur d'une vieille maison, cependant le fait est que la fin du récit nous permet de découvrir l'auteur de ces bruyants événements en la personne du « diable Vauvert » :

« Pendant longtemps, on avait entendu, tous les soirs, un grand bruit dans une maison faite des débris de l'ancien couvent, et dont les propriétaires étaient absents depuis plusieurs années ; ce qui effrayait beaucoup les voisins. [...]. On s'apprêtait à y pénétrer ; mais, pendant que la police prenait ses dispositions, le soir était venu de nouveau, et le bruit recommençait plus fort que jamais. Cette fois, personne n'osa plus redescendre parce qu'il était évident qu'il n'y avait rien dans la cave que des bouteilles, et qu'alors il fallait bien que ce fût le diable qui les mît en danse. On se contenta d'occuper les abords de la rue et de demander des prières au clergé. Le clergé fit une foule d'oraisons, et l'on envoya même de l'eau bénite avec des seringues par le soupirail de la cave. Le bruit persistait toujours »².

L'élucidation de la cause sonore, réalisée dans ce récit de Nerval, s'avère totalement oubliée dans le texte cortázarien. Mais l'impact angoissant de ce dernier n'en est que plus grand. Ainsi que l'avance Terramorsi, « dans "Maison occupée" le bruit est une apparition sonore qui dépasse l'entendement »³. Pour cette raison, ce bruit se trouve doté d'une puissance panique : il parvient à insinuer la terreur dans l'esprit des héros – qui ne parviennent pas à déduire la cause de ces sons – et les pousse à désertir les lieux de leur présence physique, que vient seule habiter alors la présence sonore conquérante, ce vacarme dévorant, ce bruit oppressant. Les deux personnages cortázariens de « Maison occupée », en se laissant chasser ainsi par la chose bruyante, renouent, de fait, avec leur archaïque réflexe animal, leur instinct, leur nature panique. Désarçonnés du haut de leur appréhension humaine du Réel par l'avènement de ce « comble de réel » – c'est de la sorte que certains spécialistes nomment la chose fantastique –, le couple cortázarien manifeste l'attitude animalisante de la proie et, comme sans prendre le temps de réfléchir (puisqu'il n'y a plus de réflexion mais simplement un réflexe), se laisse aller à la panique, à l'*échappée sauvage*.

Il est important de bien comprendre la chose ; l'on se trouve, dans ce texte de Cortázar, dans l'exercice d'un autre mode de pensée où l'instinct animal, avec l'intuition, détient l'autorité par rapport à l'intelligence empirique de l'être humain. Si le narrateur tend à

¹ TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 3

² NERVAL, Gérard (de), « Le monstre vert », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Libro », 1996, p. 54

³ TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 31

ne pas identifier le bruit oppressant, s'il n'éprouve pas le besoin de ramener celui-ci aux choses de sa connaissance empirique du réel et de le définir à partir de cette confrontation, c'est pour la simple raison que ce personnage ne se situe plus dans le si conventionnel rapport de domination et de possession qu'entretient l'homme moderne avec son monde. Lui n'a plus cette volonté, cette vanité, de comprendre et de maîtriser absolument ce qui l'entoure : il réagit *bêtement*, il agit sans chercher à comprendre. Il suit l'instinct originel et prend la fuite face au bruit comme face aux exigences de l'intelligence civilisée, celles-là mêmes qui secrètent notre folle illusion anthropocentriste d'avoir cartographié la réalité du monde. Du bruit inidentifiable à la panique, la sensation suit un cours logique :

« Entendons plutôt que si le narrateur n'identifie pas le bruit, c'est parce qu'il est inidentifiable car excessivement singulier et de là incomparable : un surgissement local non déductible du global, un fait rare, isolé, dont on ne peut rien dire et qui ne dit rien. Le bruit est constitué de sons singuliers, sans rapports significatifs entre eux. Le narrateur ne dit rien du bruit parce qu'il n'y a rien à dire sinon qu'il a lieu là puis ici, voisin puis proche. La panique, c'est toucher le bruit du doigt... »¹

Ce bruit, puisqu'il est excessivement singulier, sinon incomparable, échappe à l'entendement humain qui se base avant tout sur l'expérience, la connaissance empirique. Or, la connaissance de ces sons étranges, situés hors de notre sphère sonore familière, est rendue inaccessible à l'esprit cartésien, lequel attend toujours d'une chose qu'elle ait une cause. Un tel « monstre sonore » échappe automatiquement à toute forme de savoir *a posteriori*, c'est-à-dire empirique, car elle ne s'apparente à rien de connu, à rien dont on ait fait l'expérience préalablement. Vouloir connaître pareil bruit suggérerait, à vrai dire, une démarche intellectuelle tout à fait contraire à l'élan empirique, à savoir celle d'une connaissance *a priori* ou, dit autrement, métaphysique du phénomène – nous employons délibérément ici des termes kantien explicités dans *Critique de la raison pure*². Néanmoins cette boucle semble, en la circonstance, devoir se clore en un cercle vicieux ; en dépit de toute assimilation, un bruit quel qu'il soit demeure une *sensation* et relève donc naturellement du sensible et de la *matière*, autrement dit de la connaissance *a posteriori*, empirique. Nous cernons, par là même, le caractère inextricable de cette chose fantastique ainsi que l'aporie intellectuelle vers laquelle elle nous entraîne : une chose réelle, sonore, survient près de nous, mais qui échappe, par sa

¹ *Ibid.*, p.32

² « Ce qui, dans le phénomène, correspond à la sensation, je l'appelle *matière* de ce phénomène ; mais ce qui fait que le divers qu'il y a en lui est ordonné suivant certains rapports, je le nomme la *forme* du phénomène. Comme ce en quoi seules les sensations peuvent s'ordonner, ou ce qui seul permet de les ramener à une certaine forme, ne saurait être lui-même sensation, il suit que, si la matière de tout phénomène ne nous est donnée qu'*a posteriori*, la forme en doit être *a priori* dans l'esprit, toute prête à s'appliquer à tous, et que, par conséquent, on doit pouvoir la considérer indépendamment de toute sensation. » (KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris : Garnier-Flammarion, 1987, pp. 81-82)

réalité même, à notre compréhension, ne nous laissant ni la voie de l'empirisme, ni celle de la métaphysique pour l'entendre. Le bruit fantastique est précisément fantastique parce que nous ne savons pas l'entendre et parce que nous devinons, de surcroît, qu'il n'existe aucun moyen, pour nous, de pouvoir le comprendre !

Alors, devant quoi fuient réellement les héros de « Maison occupée » ? Ils fuient, selon nous, devant la découverte de la chose nouvelle, devant la résonance d'un réel inconnu et sans raison. Tels des primitifs empreints de « misonéisme », cette peur superstitieuse de la nouveauté et de l'inconnu, ces êtres civilisés s'efforcent d'échapper au bruit de la chose « nouvelle », de la chose « moderne » au sens propre du terme¹. Il n'est pas anodin, en ce sens, de remarquer que, dans l'incipit du récit de Cortázar, le désordre du monde et la ruine des maisons anciennes soient « expliqués » précisément par la Modernité, l'évolution économique de la société².

Nous ne faisons pas fortuitement ce parallèle entre l'homme primitif et l'homme « civilisé » ; l'attitude misonéiste, aux dires de Jung, se prolonge effectivement jusqu'à ce dernier et il s'avère, de surcroît, que ce misonéisme entretient des similitudes certaines avec les réactions que présente l'animal sauvage en face de l'inattendu. Nous sommes, par conséquent, sur le point de finaliser, entre les quelques idées fortes émises dans cette brève analyse de « Maison occupée », une connexion, toute relative certes, autour de ces mots qu'écrivit Jung à propos du misonéisme :

« La conscience résiste naturellement à tout ce qui est inconscient et inconnu. J'ai déjà signalé l'existence, chez les peuples primitifs, de ce que les anthropologues appellent "le misonéisme", c'est-à-dire une peur profonde, superstitieuse, de la nouveauté. Les primitifs ont les mêmes réactions que l'animal sauvage devant des événements désagréables. Mais l'homme "civilisé" réagit de la même façon devant les idées nouvelles, en élevant des barrières psychologiques pour se protéger contre le choc d'affronter une nouveauté »³.

On saisit plus aisément, à la lumière de cette explication jungienne du misonéisme, la portée de notre comparaison précédente entre la fuite instinctive du couple cortázarien (devant ce bruit les ramenant à leur nature panique, autrement dit primitive) et la fuite de la proie animale. Il y a un lien entre l'échappée de l'homme face à ce bruit qui échappe à son

¹ « Le bruit, semble suggérer le récit, c'est encore l'intrusion d'un *désordre moderne*. » (TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 30)

² « Nous aimions notre maison parce qu'elle était vaste et ancienne (or les maisons anciennes ont presque toutes disparu aujourd'hui à cause d'avantageuses liquidations de leurs matériaux)... » (CORTÁZAR, Julio, « Maison occupée », in *Nouvelles intégrales 1945-1982*, op. cit., p. 95)

³ JUNG, Carl Gustav, « Essai d'exploration de l'inconscient », in JUNG, C.G. (éd.), *L'Homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964, p. 31

entendement et le comportement archaïque de la proie face au bruit soudain et inquiétant ; il y a un lien entre le misonéisme, crainte superstitieuse de la nouveauté et de l'inconnu, et cette terreur animale éprouvée face au prédateur. Ce bruit en lequel se cristallisent nos angoisses détient, à vrai dire, un rôle très surprenant : il représente la marque sonore d'une subite prise de conscience de notre infériorité face à certaines choses qui nous environnent. Par ce signal monstrueux, nous comprenons brusquement, comme par instinct, à quel point notre vanité nous a conduit à nous mettre en péril et à venir nous nourrir un peu trop près du repaire des fauves ; nous comprenons soudain combien nous sommes près de nous faire « manger tout cru » alors même que nous pensions posséder et maîtriser « notre » monde, tel un propriétaire argentin sa vieille demeure portègne. Fuir devant ces bruits fantastiques, c'est s'avouer le gibier d'un Réel trop vaste et trop complexe pour notre entendement. Notre quête du savoir, ce broutage parcellaire d'antilope dans l'immense savane de la connaissance de l'Univers, bascule sitôt perçus pareils sons. Et il ne nous reste plus, tout à coup, que la fuite pour tenter d'échapper aux crocs du plus sournois des prédateurs. Telle une chasse qui s'inverse, notre quête de la connaissance du Tout s'interrompt brutalement, au son du bruit étrange qui, en insufflant la terreur panique dans notre âme, nous entraîne à fuir éperdument la gueule dévorante du Néant.

Le terrier de Franz Kafka [Tchécoslovaquie – 1883-1924] expose, lui aussi, un bruit terrifiant qui vient soudain hanter « une sorte de galerie parabolique, caractéristique de l'auteur »¹. Nous sommes ainsi dans le même registre sensible que pour « Maison occupée », c'est-à-dire confrontés brutalement à un bruit fantastique dont l'horreur véritable tient dans ce que notre imagination se révèle capable de lui attacher comme cause. Or si l'instinct, en de telles circonstances, pousse les personnages à fuir, cela induit naturellement l'hypothèse suivante : la « cause » imaginée à ces sons est associable à l'idée d'une menace mortelle.

Qu'est-ce que notre imagination tendrait dès lors à placer derrière ce genre de bruits ? Force est d'admettre qu'il peut s'agir d'une présence nous ramenant concrètement à la lutte la plus primitive qui soit, à savoir celle pour la survie ; d'une présence qui nous angoisserait en demeurant invisible, alors même que nous la sentons très proche de nous, prête à *bondir* sur nous ; d'une présence qui se révélerait à notre esprit en devenant tout à coup bruyante et se poserait aussitôt comme une force prédatrice susceptible de nous prendre en chasse.

Claude Seignolle [France – 1917], dans sa nouvelle « Le diable en sabots », dévoile admirablement ce phénomène qui, par le travail de l'imagination, transforme la simple écoute

¹ SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, Paris : L'Harmattan, « Recherches et Documents - Amérique latine », 1996, p. 39

d'un bruit mystérieux et surprenant en la conviction terrifiante d'une présence prédatrice et hostile :

« C'est à votre imagination de jouer. Elle amplifie et déforme les bruits, fausse toute interprétation : le saut de l'insecte donne à penser à la fuite du lézard et fait sourire ; la fuite du lézard fait penser au serpent et vous recule vite ; le coulement du serpent offre d'imaginer le renard s'esquivant doucement, on reprend une gorgée de souffle. Et si, vraiment c'est le passage du renard, on ne peut que croire au sanglier. [...] si c'est un sanglier, on ne peut s'empêcher de frémir dans son entier et, secoué par le frisson d'angoisse, penser immédiatement à Jean-patte-de-loup »¹.

Cette dynamique de surinterprétation de la cause sonore, cette imagination paranoïaque de l'origine du bruit inconnu, conduit ainsi vers l'idée finale de la bête carnivore, la vision mentale du prédateur vorace – dans le cas présent, on en vient même à l'image d'un monstre fantastique, d'un lycanthrope. Aussi, il ne faut point s'étonner de voir, derrière l'inscription du bruit fantastique dans les textes et cette panique qu'il engendre chez les personnages, apparaître le spectre carnassier de la bête, la figure subliminale, sinon concrète, d'un être animal, soit extrinsèque, venant du *dehors*, soit intrinsèque, venant du *dedans*, de l'intérieur de soi-même.

Bête du dehors, comme dans « Été » de Cortázar, où le bruit fantastique annonce l'irruption d'un cheval de cauchemar qui vient agresser les habitants d'une petite maison, en frottant sa tête contre la baie vitrée :

« Dans "Été", [...], on retrouve les thèmes de la maison de campagne et de l'agression bestiale. En pleine nuit "une énorme tache blanche vint cogner contre la baie", un cheval blanc – tout droit sorti du tableau *The Nightmare* de J.-H. Füssli – vient hennir affreusement contre les murs et les vitres de la maison, plongeant la femme dans une crise d'hystérie [...]. Si le bruit, cette fois-ci, prend la forme d'un cheval cauchemardesque, il n'en est pas moins *impossible* »².

Bête du dedans, comme dans « Les Ménades » où les musiciens sont dépecés par des femmes que la source sonore a littéralement paniquées. Dans cette autre nouvelle de Cortázar, la musique étrange de l'orchestre provoque effectivement le brusque comportement cannibale des femmes de l'assistance, une sorte de « retour-réflexe » de celles-ci à leur nature primitive et à la voracité animale ; une panique qui fait *bondir la bête* à l'intérieur d'elles-mêmes et les transforme en bacchantes modernes. La musique retrouve ainsi le pouvoir dionysiaque qui était le sien lors des bacchanales. Il faut rappeler, en effet, que, dans le dionysisme, le pratiquant devait, sur un plan symbolique, redevenir une bête au travers d'un rituel orgiastique

¹ SEIGNOLLE, Claude, « Le diable en sabots », in *Le diable en sabots – Le rond des sorciers*, Paris : Editions Slatkine, 1981, p. 52

² TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., pp. 37-38

consistant à manger cru un animal dépecé vivant (omophagie), après s'être égaré de nuit, hors de la cité, et avoir aboli, au cours de mêlées sexuelles, toutes les barrières sociales et morales.

Il convient dorénavant de nous appuyer sur cette révélation importante venant d'être réalisée et pouvant se résumer ainsi : ce n'est, en règle générale, qu'à la suite de la perception du bruit mystérieux et angoissant que commence réellement la chasse de l'homme par la bête, cette fuite instinctive du héros fantastique face à la gueule dévorante, augurant de son anéantissement.

B. Poursuite cynégétique inversée

La chasse *normale*, si tant est qu'il soit possible de parler de chasse *normale* et de chasse *inversée*, se présente, depuis l'époque où l'homme a su se fabriquer des armes et faire prévaloir sur les autres espèces son intelligence et sa ruse, comme celle mettant l'être humain en position de chasseur et la bête en position de gibier. Il n'y aurait, pour s'en convaincre, qu'à prêter un regard attentif à ces fresques, peintures et bas-reliefs représentant des chasses aux loups ou aux ours, que nous évoque Hoffmann dans « Le Majorat », en décrivant les murs d'un château gothique digne de la tradition Walpolienne ou Radcliffienne¹.

Force est de constater, il est vrai, que, dans l'imaginaire humain, le stéréotype cynégétique qui prévaut, en tant que schéma ordinaire de la chasse, est celui de la chasse de la bête par l'homme. Il en va comme de la preuve flagrante de la suprématie du genre humain sur le reste de la création. Pourtant – les récits auxquels nous allons nous confronter vont se charger de nous l'apprendre –, il peut arriver que s'évanouisse cette vision archétypale de la chasse conférant à l'homme le meilleur rôle, en l'occurrence celui du prédateur. L'être humain peut quelquefois se retrouver pris dans une intrigue cynégétique en laquelle il est amené à éprouver, non plus le sentiment de supériorité de celui qui chasse, mais plutôt la peur et la paranoïa de l'être qui se comprend soudain traqué et menacé dans sa constitution. Tel est le sentiment de la proie.

Ainsi Herbert West, héros d'un récit de Howard Phillips Lovecraft [États-Unis – 1890-1937], se met-il, après diverses transgressions biologiques, à ressentir « l'affreuse sensation

¹ « Comme on le voit souvent dans les vieux châteaux, les murailles et le plafond de la salle étaient décorés, à l'ancienne manière, de peintures fantastiques et d'arabesques dorées. Au milieu de grands tableaux, représentant des chasses aux loups et aux ours, s'avançaient en relief des figures d'hommes et d'animaux, découpées en bois, et peintes de diverses couleurs, auxquelles le reflet du feu et de la lune donnait une singulière vérité. » (HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus, « Le Majorat » in *Contes fantastiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1979, p. 64)

d'être poursuivi »¹, puis à soupçonner, mieux encore, que le prédateur lancé à ses trousses pourrait s'avérer être « un terrifiant carnivore »². Notons encore cette étrange paranoïa qui, dans une nouvelle de Washington Irving [États-Unis – 1783-1859], domine l'esprit de Gootfried Wolfgang, solitaire étudiant allemand pris dans les troubles de Paris, à l'époque de la Terreur :

« Il s'était persuadé, pour je ne sais quelle raison, qu'une influence maligne était suspendue au-dessus de sa tête ; qu'un mauvais génie, qu'un esprit malfaisant s'efforçait de le prendre au piège et de consommer sa perte »³.

De ce sentiment si récurrent en littérature fantastique d'être la proie d'une puissance supérieure, autrement dit d'un prédateur, découle sans doute l'origine même de l'immense bestiaire surnaturel et monstrueux caractérisant ce genre littéraire. Il est fort possible, en vérité, d'interpréter sa galerie tératologique comme une concrétisation de cette paranoïa ambiante, de ce sentiment d'effroi croissant, dans lequel se trouve généralement immergé le héros fantastique. Un *état d'âme* tendant à refléter cette peur archaïque qui imprégnaient nos ancêtres à force de vivre parmi les bêtes sauvages. Frank Belknap Long [États-Unis – 1903-1994], héritier de Lovecraft, exprime d'ailleurs parfaitement cette intuition, dans un texte daté de 1928 et intitulé « Les mangeuses d'espace ». Pour lui, il faudrait observer, dans la peur des monstres exploitée en fantastique, une distorsion littéraire des anciennes terreurs ressenties jadis au contact des prédateurs animaux :

« Ne sommes-nous pas les descendants des Barbares ? N'avons-nous pas vécu jadis en de hautes et sinistres forêts, à la merci des bêtes sauvages qui déchiquettent et qui déchirent ? Il est inévitable que nous tremblions de peur et que nous cherchions à nous blottir quand nous rencontrons dans les livres les ombres noires du passé. Les Harpies, les vampires et les loups-garous, que sont-ils, sinon les représentations idéalisées, les distorsions des grands oiseaux, des grandes chauve-souris, des chiens féroces qui ont harassé et torturé nos ancêtres ? Il est facile d'éveiller la peur par de tels moyens »⁴.

La peur éprouvée face aux monstres du fantastique rejoint certainement celle qui marqua l'existence de l'humanité primitive vis-à-vis des bêtes sauvages. En cela nous trouvons une certaine légitimité à parler, comme il en va présentement, de réactualisation littéraire par le genre fantastique d'un épisode cynégétique archaïque. Introduire le spectre du monstre carnassier, de la bête surnaturelle, dans un texte littéraire porté vers l'aporie intellectuelle constitue, de notre opinion, un acte d'écriture destiné à puiser naturellement au

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Herbert West, réanimateur », in *Les Autres Dieux*, Paris : Flammarion, « Libro », 1995, p. 21

² *Ibid.*

³ IRVING, Washington, « L'aventure de l'étudiant allemand », in *Contes fantastiques*, Paris : Aubier, 1979, « Bilingue », p. 59

⁴ LONG, Frank Belknap, « Les mangeuses d'espace » in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les mythes de CTHULHU*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », vol. I, 1991, p. 609

puits de ces réminiscences primaires, de ces souvenirs archaïques rappelant que l'homme, en dépit de sa prééminence actuelle, avait à souffrir d'être la proie d'animaux prédateurs. À vrai dire, la peur même d'être confronté à quelque puissance supérieure que ce soit (extraterrestre, diabolique ou encore divine) y trouverait écho ; il s'agit de cet effroi lié au constat de sa propre situation d'infériorité, de faiblesse, de *débilité* au-devant d'une présence manifestement dominante, voire oppressante et hostile. Il s'agit de la peur de devenir une proie, de se retrouver dans le cas de l'animal « inférieur » voué à être maltraité, mangé par plus fort que lui. Dans cette perspective, certains esprits peuvent se permettre d'imaginer sous un jour très sombre une éventuelle rencontre de la race humaine avec des entités *supérieures* :

« Il est en effet possible qu'au-delà du rayon limité de notre perception, d'autres entités existent. D'autres créatures, d'autres races, d'autres concepts et d'autres intelligences. Parmi ces entités, certaines nous sont probablement très supérieures en intelligence et en savoir. Mais ce n'est pas forcément une bonne nouvelle. [...]. Il est ridicule d'imaginer que des êtres nous attendent aux confins du cosmos, plein de sagesse et de bienveillance, pour nous guider vers une quelconque harmonie. Pour imaginer la manière dont ils nous traiteraient si nous venions à entrer en contact avec eux, mieux vaut se rappeler la manière dont nous traitons ces « intelligences inférieures » que sont les lapins et les grenouilles. Dans le meilleur des cas, elles nous servent de *nourriture* ; parfois aussi, souvent, nous les tuons par simple plaisir de tuer »¹.

Quoi qu'on en déduise, il est remarquable de constater la récurrence, en littérature fantastique, d'épisodes présentant l'homme comme un être poursuivi, pourchassé par quelque bête monstrueuse ou surnaturelle. Ainsi, après la perception de la *nuisance fantastique* (perception qui peut n'être qu'une perception symbolique et non pas forcément auditive), après ce signal brutal désignant la présence prédatrice et déclenchant la panique chez le sujet conscient, survient l'instant de la fuite instinctive par laquelle ce dernier va tenter d'échapper à la gueule carnassière. Nombre de textes fantastiques décrivent ce genre de chasses sauvages, où l'on assiste à la course éperdue d'un personnage humain poursuivi par un ou plusieurs prédateurs bestiaux. Chez Lovecraft, en particulier, c'est chose aisée de repérer ce type d'événements inversant le schéma cynégétique ordinaire. Dans « La cité sans nom », par exemple, apparaît une scène finale digne de figurer en première place de l'échantillon littéraire que nous allons nous efforcer à présent de réunir :

« Je me retournais et je vis, se découpant sur l'éther lumineux de l'abîme, invisible dans le couloir obscur, une horde de cauchemar, une foule de démons, à demi transparents, aux faces tordues de haine, grotesquement armés, appartenant à une race sur laquelle aucun doute n'était permis : c'étaient les reptiles de la Cité sans Nom »².

¹ HOUELLEBECQ, Michel, *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie*, Monaco : Éditions du Rocher, « les Infréquentables », 1999, p. 15

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « La cité sans nom », in *Les mythes de CTHULHU*, op. cit., pp. 36-37

Cette vision d'un héros pris en chasse par une horde d'êtres reptiliens pourrait rappeler les chroniques d'un autre récit lovecraftien relativement célèbre, celles relatées dans « Le cauchemar d'Innsmouth » où l'on voit un narrateur pourchassé comme une proie, qui se rend compte progressivement de la bestialité ostensible de ces poursuivants :

« Ma course folle ne me mena pas même au bout du pâté de maisons, car j'entendis à ma gauche quelque chose comme la clameur d'une poursuite organisée : des bruits de pas, des sons gutturaux... »¹

« ... je fus horrifié des déformations bestiales de leurs visages et de leur allure ramassée de sous-humanité canine.»²

Comprenons-le bien, nous voici confrontés au même réflexe de la fuite que dans « Maison occupée », mis à part que dans la nouvelle de Cortázar n'apparaît nullement, en tant que fauteur de la nuisance, quelque prédateur monstrueux ou bestial. Le bruit seul y tient place de monstre et, en provoquant l'échappée terrifiée (salvatrice ?) des héros hors de la maison, permet de créer un silence définitif à propos de sa cause. Chez Lovecraft, au contraire, on finit par voir concrètement la *chose* ayant alarmé le héros. Le bruit (« des bruits de pas, des sons gutturaux ») entraîne la vision et la description des bêtes monstrueuses, de ces créatures abominables (« sous-humanité canine ») s'étant mises en chasse de l'être humain.

Parfois même, il peut s'agir, non pas de prédateurs animaux ou de monstres, mais simplement d'hommes décrits comme dégénérés et marqués par l'empreinte de la bestialité. Ainsi, dans « L'enterrement des rats » de Bram Stoker [Irlande – 1847-1912], il est question d'une horde de miséreux pourchassant, tels des rats, un jeune homme de bonne situation :

« Alors s'engagea une chasse vraiment horrible. Je devançais facilement les vieillards, et [...] quelques hommes, plus jeunes, et plusieurs femmes se joignirent à la chasse... »³

Le plus remarquable de cette histoire se trouve, sans doute, dans la constante assimilation que l'écrivain effectue entre ces mendiants affamés des faubourgs parisiens et l'image obsessionnelle des rats d'égouts qu'il présente comme des mangeurs occasionnels de chair humaine. Le narrateur nous livre ainsi son désespoir d'être devenu la proie d'une telle meute aux motivations meurtrières, voire cannibalesques :

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, *Le cauchemar d'Innsmouth*, Paris : J'ai lu, « Science-Fiction Fantasy », 1997, p. 61

² *Ibid.*, p. 64

³ STOKER, Bram, « L'enterrement des rats », in *L'enterrement des rats et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996, p. 22

« Le pire de tout, outre mon désespoir accru de bête chassée qui voit la meute des chasseurs se refermer sur lui, fut de voir devant moi, tandis que je demeurais sans secours, les formes sombres de mes poursuivants se déplacer rapidement pour m'encercler »¹.

Encore plus loin dans l'animalisation des chasseurs d'homme, Herbert Georges Wells va même jusqu'à nous parler d'hybridité à travers les *humanimaux* de son célèbre roman basé sur le thème du savant fou et des manipulations embryologiques, en l'occurrence *L'île du docteur Moreau*. On y assiste, bien entendu, au spectacle archaïque d'un héros humain pris en chasse par un être bestial, situé à la frontière de l'humanité et de l'animalité. Il s'agit d'un passage où affleure, de manière exemplaire, cette terreur primitive découlant instinctivement du sentiment d'être la proie d'un prédateur carnassier :

« ...comme je sortais du fourré et m'engageais sur la plage, j'entendis les craquements des pas de l'autre lancé à ma poursuite. Alors la peur me fit complètement perdre la tête et je me mis à courir sur le sable. Immédiatement, je fus suivi par ce même bruit de pas légers et rapides. Je poussai un cri farouche et redoublai de vitesse. [...]. Tant que je vivrai, je me rappellerai la terreur de cette poursuite. Je courais au bord des flots et j'entendais de temps en temps le clapotis des pas qui gagnaient sur moi. Au loin, désespérément loin, brillait faiblement la lueur jaune. La nuit, tout autour de nous, était noire et muette. Plaff! Plaff! faisaient continuellement les pieds de mon ennemi. Je me sentis à bout de souffle... »²

Cette course-poursuite terrifiante que doit vivre le héros de Wells, afin d'échapper à l'incarnation de la bestialité, nous conduit à explorer le monde des peurs les plus profondes de l'être humain. Elle nous mène à ouvrir l'éventail de ces terreurs inconscientes se rejoignant au point central que constitue notre peur de la mort et de l'œuvre destructrice du temps. Cette poursuite de l'homme par la bête contribue, de cette manière, à former un symbole littéraire qui pourrait exprimer, si l'on devait s'appliquer à une analyse durandienne de la chose, « l'alerte et la fuite de l'animal humain devant l'animé en général »³, c'est-à-dire devant le temps destructeur. Nous ferons en sorte, toutefois, de ne pas aller trop loin dans cette simplification symbolique du problème. La bête fantastique ne peut aucunement se résumer, selon nous, à cette incarnation « saturnienne » d'un temps qui dévore⁴. Certes, nous sommes très proches de cette idée lorsque nous parlons de la bête comme de ce qui peut nous ramener au néant. Mais là où Durand n'entend que la peur de la fin du temps physique, nous soutenons l'idée que la bête et sa morsure symbolisent plus radicalement l'anéantissement de l'être humain. La

¹ *Ibid.*, p. 25

² WELLS, Herbert Georges, « L'île du docteur Moreau », in *Récits d'anticipation*, Paris : Mercure de France, « Mille pages », 1988, pp. 148-149

³ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 88

⁴ « Il y a donc une convergence très nette entre la morsure des canidés et la crainte du temps destructeur. Kronos apparaît ici avec le visage d'Anubis, du monstre dévorant le temps humain ou s'attaquant même aux astres mesureurs du temps. » (*Ibid.*, p. 93)

bête qui nous dévore ne nous fait pas seulement mourir, cela va plus loin encore : elle nous réduit à néant. L'homme, dissout dans le corps de l'animal, ne peut plus prétendre à quelque autre forme d'existence que ce soit. La peur de la morsure carnassière n'évoque pas simplement celle de la morsure du temps destructeur, de la mort. Elle élargit symboliquement le drame humain à une dimension cosmique, puisqu'elle lui promet la fin absolue, l'anéantissement de son essence humaine, une disparition *corps et âme*.

Rappelons donc le principal enseignement de ce présent volet : la poursuite cynégétique d'un individu humain par une bête est une scène particulièrement récurrente et importante en ce qui concerne les textes d'imagination exploitant le thème de l'animal fantastique ou du monstre. Succinctement, nous pourrions citer l'exemple du canidé infernal pourchassant les Baskerville sur la lande du Devonshire dans *Le chien des Baskerville* ou encore celui de la chatte vengeresse qui poursuit les personnages humains responsables de la mort de son chaton dans « La squaw » de Bram Stoker. Quoi qu'il en soit, force est d'admettre, à l'instar Francis Dubost, que « la finalité profonde de la chasse, c'est la mort »¹. Aussi convient-il de porter notre intérêt désormais sur ce qui doit inévitablement survenir lorsque le prédateur parvient, au bout de sa poursuite cynégétique, à rattraper l'objet de sa convoitise alimentaire, à rattraper sa proie.

C. La Gueule du prédateur carnassier ou de l'horreur d'être mangé

Lorsque la poursuite cynégétique s'achève et que le prédateur se jette enfin sur sa proie, il n'y a plus de place que pour l'épouvante générée par la gueule carnassière. La bête chasseresse ne devient plus autre chose qu'une gueule dévorante et assène à sa victime la mort la plus horrible qui soit :

« Le loup mord, le loup dévore. Il n'est plus que gueule. Qu'y a-t-il de pire que d'être dévoré, de finir démembré comme bête de boucherie, savoir son corps devenir nourriture ? »²

Nous allons prendre conscience, dans les pages qui vont suivre, de l'intensité de cette peur qui est la nôtre d'être mangé par la bête et de la prégnance que détient l'horreur de la

¹ DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe - XIIIe siècles) – L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris : Honoré Champion, tome I, 1991, p. 335

² CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard Histoires Naturelles », 1991, p. 35

gueule dévorante en notre psyché humaine. En se retrouvant devant la gueule dentée du prédateur, l'homme, en effet, renoue avec ses peurs très primitives ; il revient devant les monstres de sa prime enfance¹ et doit faire face à leur oralité sadique. Ainsi en va-t-il comme d'une régression immédiate de l'être humain aux couches les plus profondes de sa nature. La gueule bestiale, qui est *celle qui mange cru*, nous ramène à nos comportements archaïques et à nos anciennes peurs, à notre nature primitive, pour ne pas dire animale.

Il n'est pas très étonnant, de fait, de rencontrer régulièrement le motif iconographique de la gueule dévorante dans l'art ainsi que l'empreinte de sa morsure en littérature. Constituant l'archétype de l'animalité, la gueule dentée du prédateur carnivore a toujours été un symbole auquel il est aisé de recourir afin d'exprimer certaines peurs existentielles propres à notre humanité. Le symbolisme de la gueule dévorante, aux dires de Gilbert Durand, lui permet d'évoquer à elle seule tout ce qui concerne le registre de la bête ; l'orifice carnassier concentre les grandes caractéristiques de notre perception négative de l'animalité :

« Par transfert, c'est donc la gueule qui arrive à symboliser toute l'animalité, qui devient l'archétype dévorant des symboles que nous allons examiner. Remarquons bien un caractère essentiel de ce symbolisme : il s'agit exclusivement de la gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre, et non de la simple bouche avalante et suceuse qui, elle [...] est l'exacte inversion du présent archétype. [...]. C'est donc une gueule terrible, sadique et dévastatrice qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité »².

Signalons que Durand avait précédemment énoncé, dans son ouvrage, que la première épiphanie de l'animalité résidait dans le schème de l'animation et du mouvement. L'animal est donc, selon lui, « ce qui grouille, ce qui fuit et qu'on ne peut rattraper, mais aussi c'est ce qui dévore, ce qui ronge »³.

Partant du principe que la peur animale équivaut essentiellement à celle de la dévoration passive, Roger Caillois, dans son article « Les masques de la peur chez les insectes »⁴ cité et exploité par Jean Delumeau⁵, produit une distinction avec la peur humaine

¹ « Le monstre réveille en l'homme des peurs très primitives. Cette manière de replonger dans notre archaïsme, de retourner (sans trop le savoir) en notre prime enfance, est sans doute, comme le souligne Paul Ricoeur (*Finitude et Culpabilité*), "le moyen détourné par lequel nous immergeons dans l'archaïsme de l'humanité". » (LASCAUT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris : E.U., 1985, p. 583)

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 90

³ *Ibid.*, p. 96

⁴ « Alors que la peur humaine, fille de notre imagination, n'est pas une, mais multiple, n'est pas fixe, mais perpétuellement changeante. » (CAILLOIS, Roger, « Les masques de la peur chez les insectes », in *Problèmes*, avril-mai 1961, cité in DELUMEAU, Jean, op. cit., p. 9)

⁵ « L'animal n'anticipe pas sa mort. L'homme au contraire sait – très tôt – qu'il mourra. Il est donc "seul au monde à connaître la peur à un degré aussi redoutable et durable". En outre, note R. Caillois, la peur des espèces animales est unique, identique à elle-même, immuable : celle d'être dévoré.» (DELUMEAU, Jean, op. cit., p. 9)

qu'il décrit, au contraire, comme étant multiforme et perpétuellement changeante. Mais qu'en est-il dans le cas où l'être humain apparaît, tout autant que l'animal, gouverné par la seule peur d'être dévoré ? Cette horreur de servir d'aliment à un prédateur carnassier détient, indubitablement, une incidence régressive pour ce qui est du fonctionnement mental de l'homme. Ce dernier, en éprouvant la peur de la dévoration, revient dans le champ d'action de la peur fondamentale, la seule peur animale, celle qui nous rapproche le plus ostensiblement de la nature et de la bête. Il y a ainsi régression de l'être humain à la sensibilité animale ; une régression de l'*homme pensant* à la faculté de ressentir une émotion-choc présidée par les forces de l'instinct sauvage ; une régression à une forme de sensibilité primaire n'engageant pas le comportement réfléchi, mais plutôt la panique et les comportements réflexes. Il s'agit d'une régression de l'homme à sa peur originelle et à ses réactions *antéhumaines*, celles que manifeste toute proie pour sa survie. Il faut d'ailleurs signaler que la peur n'est pas toujours bonne conseillère et que ce sentiment, bien que constituant un réflexe nécessaire à la survie, peut parfois, à l'inverse, faire périr l'événement :

« La peur est ambiguë. Inhérente à notre nature, elle est un rempart essentiel, une garantie contre les périls, un réflexe indispensable permettant à l'organisme d'échapper provisoirement à la mort. Sans la peur aucune espèce n'aurait survécu. Mais si elle dépasse une dose supportable, elle devient pathologique et crée des blocages. On peut mourir de peur, ou du moins être paralysé par elle »¹.

La peur peut ainsi pousser la proie à agir de manière absurde ; pensons, par exemple, au chien de Robert Neville, le héros du célèbre roman de Richard Matheson [États-Unis - 1926], *Je suis une légende* : cet animal, sous l'effet de la peur, tente de creuser un trou dans le plancher de la maison de son maître, laquelle maison, bien qu'assiégée par une horde de vampires affamés, est déjà censée constituer un refuge².

Force est de constater que la gueule carnassière tient lieu de cristallisation d'une peur suprême pour l'être humain. C'est une considération naturelle lorsque l'on découvre à quel point les artistes et les écrivains ont systématisé ce symbole de la gueule dévorante afin d'insuffler le sentiment d'une menace à leurs récipiendaires. Pour quelle raison sinon l'art pictural aurait-il autant multiplié les références au motif iconographique de la gueule bestiale pour dépeindre l'Enfer et ses variantes ? Des légendes comme celle de l'Achéron, par exemple, nous présente l'Enfer sous un caractère réellement carnassier, puisque celui-ci est

¹ *Ibid.*

² « Dans un coin de la pièce, près de l'établi, le chien grattait frénétiquement le plancher, comme s'il eût essayé de creuser un trou. [...] Et Neville comprit la raison de sa terreur : la nuit était tombée, et l'animal, d'instinct, essayait de se cacher pour *leur* échapper... » (MATHESON, Richard, *Je suis une légende*, Paris : Denoël, « Présences du futur », 1955, p. 122)

figuré tel un gigantesque « animal contenant d'autres animaux »¹. La gueule entretient, sans discussion possible, un lien métaphorique avec cette région d'horreur et de répulsion absolues que représente l'Enfer :

« La gueule évoque le lieu du châtement éternel des pécheurs sous l'espèce d'une puissance hostile et dévoratrice. Elle ne vise pas à décrire les peines subies par les damnés, mais à exprimer l'horreur de la damnation. Elle célèbre, par la profusion de ses graphes agressifs ou mouvants, la nature menaçante et destructrice de l'enfer »².

Il suffirait de jeter un regard sur les fresques de la chapelle Bolognini (*L'Enfer*) et du Camposanto de Pise (*Les ennemis de l'Église et les envieux*) pour se rendre compte du pouvoir horrifiant de l'orifice carnassier. Dans le premier cas, il s'agit de la peinture d'un gigantesque loup noir à l'apparence anthropoïde qui siège au sein d'un lieu de chaos infernal et qui dévore par la gueule aussi bien que par le fondement des hommes vivants ; tandis que, dans le second, l'on découvre la peinture d'une immense gueule canine aux dents effilés en laquelle des démons cornus et noirs précipitent des damnés³.

On trouve également des textes littéraires faisant montre de cette collision iconographique entre la gueule bestiale et l'enfer. Citons exemplairement *Le Chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle [Irlande – 1859-1930] où apparaît une assimilation, très dense sur le plan métaphorique, de la lande à un territoire infernal et de la gueule du chien noir surnaturel à la bouche de l'enfer. Notre concision actuelle sur cet élément s'explique par le fait que nous aurons à l'étudier de façon plus détaillée dans une partie future de notre étude.

À la gueule du prédateur s'attache généralement le cri animal, le hurlement ou le rugissement de la bête. L'importance symbolique que détient cette forme d'expression de la gueule animale entre en contraste radical avec le langage censé être, quant à lui, l'apanage de l'être humain, l'être supérieur. Force est de considérer l'osmose terrifiante que produit toujours la conjugaison de la gueule vorace du carnassier et de son cri bestial. Ainsi, concernant le hurlement du chien des Baskerville, l'on entend son écho fantastique se répercuter sur la lande du comté de Dartmoor et l'on prétend même qu'il possède pareillement à la voix des sirènes le don d'attirer dans l'orifice carnassier ceux qui viendraient à l'entendre, d'autant mieux s'ils se trouvent être de la lignée des Baskerville. Ce cri de bête surnaturelle se

¹ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, Paris : Christian Bourgois, 1980, p. 135

² BASCHET, Jérôme, *Les Justices de l'Au-delà – les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècles)*, Paris : École Française de Rome, « B.E.F.A.R », 1993, p. 285

³ cf. photographies de ces fresques dans l'ouvrage ci-dessus

pose, de la sorte, comme le *présage sonore* de la morsure animale à venir ; il offre un modèle parfait de cette harmonie anxiogène unissant la gueule carnassière et le hurlement : signal de la présence et de l'hostilité du prédateur, le cri bestial est la première manifestation de la gueule dévorante.

Dans *Créature* de John Saul [États-Unis – 1942], le lecteur se trouve confronté au caractère terrifiant d'un hurlement animal qui ramène en l'esprit l'image de la gueule du carnassier :

« À peine avait-elle tourné le dos à la fenêtre que le cri retentit de nouveau. Impossible de se tromper sur sa nature. Il ne pouvait s'agir que d'un animal rôdant dans les ténèbres. Et d'un animal qui souffrait. Une image traversa soudain l'esprit de Sharon. Des années auparavant, elle avait vu dans la vitrine d'un musée un puma empaillé. La gueule du carnassier était ouverte sur un rugissement silencieux, car l'une de ses énormes pattes était prisonnière des mâchoires d'un piège. Sa fourrure était tout éclaboussée d'un liquide rouge imitant le sang à s'y méprendre. Sa chair était à vif à l'endroit où il s'était rongé la peau pour tenter de se libérer de la morsure de l'acier. Le hurlement qui venait de déchirer la nuit aurait pu être celui qu'elle avait imaginé entendre sortir de la gorge du fauve blessé »¹.

Nous voyons, par conséquent, que le hurlement est bien l'expression sonore de la gueule bestiale ; ce cri animal exprime la sauvagerie du prédateur dans sa tonalité la plus brutale et se fait généralement l'oracle de la dévoration. Il s'oppose au langage car il n'est pas le fruit de l'intelligence mais celui de la bestialité et de l'instinct, notamment l'instinct alimentaire. En outre, à la manière de Durand, il est possible de l'appréhender comme l'élément de transition entre les deux épiphanies de l'animalité terrifiante, celle de l'animation et celle de la voracité sadique². Le hurlement bestial correspondrait, de la sorte, à un trait d'union sonore placé entre la poursuite cynégétique et la dévoration de la proie par le prédateur.

L'horreur de la dévoration bestiale est considérablement favorisée par le contraste que celle-ci établit avec l'alimentation humaine. En effet, il est connu que l'acte de *manger cuit* est le propre de l'homme³ et que le fait de manger de la chair crue, d'autant plus si l'être mangé l'est de son vivant, nous ramène immédiatement au comportement de la bête sauvage.

¹ SAUL, John, *Créature*, Paris : Pocket, « Terreur », 1993, pp. 202-203

² « Pourrait servir de transition entre le schème de l'animation et la voracité sadique, le cri animal, mugissement que la gueule armée vient surdéterminer. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 90)

³ « Manger cuit est le propre de l'homme : cela suppose l'utilisation (et donc l'invention) du feu que ne connaît pas l'animal et, d'autre part, la possibilité de différer un besoin, tandis que la bête qui vit dans l'immédiateté se rue sur la nourriture pour satisfaire aussitôt sa faim. » (LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op. cit.*, p. 40)

Cette idée commune est, d'ailleurs, celle qui motiva des gens comme Diogène et les Cyniques à consommer de la viande crue, à la manière des bêtes, puisqu'il s'agissait pour eux de tenter de se rapprocher, du mieux possible, de leur nature animale. Néanmoins, il demeure indéniable que l'homme civilisé a su rejeter sa primitive tendance alimentaire et privilégie nettement aujourd'hui, à la bestiale omophagie, le mode de la nécrophagie et de la cuisson des chairs :

« l'homme civilisé, comme la hyène, le corbeau, le vautour, est un nécrophage, c'est-à-dire qu'il se nourrit exclusivement d'animaux morts ou, du moins, paraissant tels (car l'homme civilisé ne répugne pas à manger des huîtres). Mais l'homme primitif a dû, comme presque tous les carnivores, se repaître des chairs pantelantes d'animaux qu'il mettait en pièces avant de les tuer. [...] cette omophagie, comme disaient les Grecs, a subsisté, mais à titre de survivance religieuse, car les usages religieux sont toujours et partout des survivances »¹.

Il est vrai que l'omophagie, cette pratique alimentaire consistant à manger les chairs crues d'un animal éventuellement vivant – pratique que l'on peut distinguer dans certains rites dionysiaques –, se trouve être, dans la pensée antique, quelquefois considérée comme une manière de se détacher de la condition humaine². Il existe, en tout cas, une ancienne croyance, liée aux rituels omophagiques antiques et que l'Église a tenté d'abolir, selon laquelle la communion serait d'une plus grande efficacité lorsque la chair de l'animal sacrifié est dévorée crue³.

De façon très claire, en dépit de ces quelques exemples d'omophagie, l'homme civilisé a manifesté le besoin de se mettre à distance du comportement alimentaire des bêtes carnivores. Il ne peut plus se permettre, dorénavant, de se jeter sur une proie, de la déchirer avec ses dents comme avec ses mains et, après l'avoir ainsi mis en pièces, de la manger crue. Ce serait agir, non pas en être humain, mais en bête sauvage de la « pire espèce ». Et c'est précisément à cause de cet écart que l'homme civilisé a installé, sur le plan de l'acte alimentaire, entre l'animal et lui, que l'horreur ressentie face à la dévoration bestiale a pu

¹ REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1996, pp. 532-533

² « La manducation de la viande ouvre entre les dieux et les hommes une distance dans le mouvement même qui accuse la communication entre ce monde-ci et celui des puissances divines [...]. Le dionysisme, à son tour, se définit dans le même espace [...]. Qu'est-ce qu'en effet l'omophagie, le déchirement d'un être vivant, chassé comme une bête sauvage et dévoré tout cru, sinon une manière de refuser la condition humaine, définie par le sacrifice prométhéen et imposée par les règles du savoir-vivre qui préservent l'usage de la broche et du chaudron ? En mangeant des chairs crues, les fidèles de Dionysos veulent se conduire comme des bêtes, et, au sens strict, s'ensauvager. » (DETIENNE, M., « Pratiques culinaires et esprit du sacrifice » in *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris : Gallimard, 1979 – cité in TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., pp. 76-77)

³ « Ainsi s'explique encore la réponse relative au lard, qui paraissait si singulière à Pelloutier. Le pape demande qu'on le mange cuit ou séché à la fumée ; c'est pour abolir la très ancienne superstition qui est au fond de tous les rites omophagiques de l'Antiquité et qui consiste à croire que la communion est plus efficace lorsque la chair de l'animal sacré que l'on mange rituellement, est dévorée crue et toute saignante. » (REINACH, Salomon, op. cit., p. 299)

prendre tant d'ampleur. L'oralité sadique des bêtes sauvages et des monstres, dont la terreur nous imprègne dès le plus jeune âge, a su se développer en nous à mesure que nous rejetions, de nos pratiques alimentaires, leur omophagie bestiale. *Manger cru un être vivant* : des illustrations innombrables pourraient témoigner de cette fascinante abomination, que ce soit dans la littérature, l'art ou tous les domaines en lesquels la psyché humaine possède un terrain d'expression¹. La fin d'Herbert West, héros d'une nouvelle fantastique de Lovecraft dont nous avons déjà eu à parler, est particulièrement révélatrice de cette sentimentalité humaine pour l'alimentation bestiale. Le lecteur assiste, en effet, au terme du récit, à la mise en pièces et à la dévoration, par une horde de monstres, de ce scientifique dévoyé et dément, incarné par Herbert West :

« Une sorte de monstruosité aux yeux fous, qui se trouvait derrière le chef, saisit Herbert West ; celui-ci ne résista pas et ne dit pas un mot, puis ils se jetèrent tous sur lui et le mirent en pièces, sous mes yeux, emportant ses débris sous cette voûte souterraine d'abominations fabuleuses. La tête de West fut emportée par le chef au visage de cire... »²

La mort d'Herbert West est célébrée par le morcellement omophagique de son corps. Il est déchiré, mis en charpie et dévoré par une horde de monstres. Pour donner un autre exemple du thème de la dévoration bestiale – chose aisée puisque de tels exemples ne manquent pas en littérature fantastique –, on pourrait citer un extrait de la nouvelle de Robert Ervin Howard [USA – 1906-1936] intitulée « Le chien de la mort », récit que nous étudierons plus amplement dans une section prochaine. Le passage cité ci-dessous décrit la découverte, par le narrateur, au cœur d'une forêt angoissante, du cadavre d'un esclave noir qui présente d'atroces autant que singulières blessures semblant s'apparenter aux morsures d'un fauve :

« Je regardai avec inquiétude la forêt environnante qui dissimulait la créature qui l'avait tué. Je savais que c'était un homme ; dans la brève lueur de l'allumette, j'avais vu sa silhouette, vague mais incontestablement humaine. Pourtant quelle sorte d'arme pouvait produire de telles blessures... *c'était comme si la chair avait été impitoyablement déchiquetée par les grandes dents d'un fauve !* »³ (nous soulignons).

Voilà donc un narrateur confronté à l'image archaïque d'un autre être humain devenu la proie d'un prédateur carnassier ; il constate qu'un individu humain a été mordu et mangé

¹ « L'angoisse que suscite le monstre est également liée à ce que la psychanalyste Mélanie Klein appelle l'oralité sadique. Bien des monstres sont dévorants. On citera, parmi d'autres, la "tarasque" de Noves ; les énormes gueules de l'enfer ; les diables aux dents cruelles ; le Cerbère de Dante aux trois gosiers voraces qui "griffe, écorche, écartèle" ; les ogres ; le géant Chronos de Goya ; l'orange, imaginée par Eugène Sue, qui mord la main, broie les os de l'opiomane ; les représentations inspirées par le fantasme du vagin denté. » (LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *op. cit.*, pp. 583-584)

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « Herbert West, réanimateur », in *op. cit.*, p. 42

³ HOWARD, Robert Ervin, « Le chien de la mort », in SADOUL, Barbara (éd.), *Gare au garou !*, Paris : Flammarion, « Libro », 2000, p. 3.

par une bête. De là, surgissent sa révolte, son désarroi et sa désorientation ; mais c'est surtout la peur de la bête qui vient, à son tour, hanter l'esprit de ce héros humain et le mordre dans son intimité. Il lui a été prouvé, par la vision d'un cadavre déchiqueté, que la menace prédatrice ne reposait pas sur une illusion mais bien sur du réel, sur du concret. L'animal androphage existe et continue de rôder dans les parages de l'homme. Il se révèle, de la sorte, comme le rappel d'une très ancienne expérience de l'humanité.

Cette thématique de la dévoration bestiale déborderait inévitablement le présent chapitre, si nous tentions de l'explorer de façon plus minutieuse. Il nous faut laisser en suspens beaucoup de choses concernant ce sujet, mais avec la conviction d'y revenir lors de l'analyse profonde de notre corpus littéraire fantastique. Il est important toutefois de rappeler, au terme de ce volet, que la gueule dévorante détient une place cruciale dans la pensée mythique. Dans la logique des rites d'initiation propres aux sociétés primitives, la gueule bestiale se trouve symboliquement considérée, lorsqu'elle avale puis rejette sa proie, comme le lieu de mort puis de renaissance du novice à une existence et à une identité nouvelles¹. Mircea Eliade explique, en ce sens, la dimension carnassière que dévoile la cabane initiatique, lieu censé signifier l'engloutissement du novice par un monstre dévorant :

« L'assimilation des tortures initiatiques aux souffrances du néophyte englouti et "digéré" par le monstre, est confirmée par le symbolisme de la cabane où sont isolés les garçons. Maintes fois celle-ci représente le corps ou la gueule ouverte d'un monstre marin, d'un crocodile, par exemple, ou d'un serpent »².

En outre, il est question, dans les rites d'initiation du chamanisme, de ces songes terrifiants faits par l'élu, le futur chaman, où il est question de dévoration passive. Il s'agit souvent d'atroces visions où ce dernier se découvre démembré et dévoré par des démons :

« Les souffrances de "l'élu" ressemblent en tout point aux tortures initiatiques : comme dans les rites de puberté ou les cérémonies d'entrée dans une société secrète, le novice est "tué" par les Êtres semi-divins ou démoniaques, le futur chaman assiste en rêve à sa propre mise en pièces par les démons, il voit comment les démons lui coupent la tête, lui arrachent les yeux, etc. »³.

Gardons à l'esprit, cela dit, que les démons correspondent généralement à « des esprits désincarnés d'animaux, spécialement d'animaux redoutés par l'homme, ou encore [à] des créatures

¹ « L'image de la gueule dévorante qui rejette sa proie est celle de l'initiation, qui tue et fait naître d'un homme ancien l'homme nouveau, détenteur de la connaissance. Sur les chemins des pèlerins en route pour La Mecque, sur ceux des hommes pieux de l'hindouisme, sur la route des héros perses ou altaïques, le loup est l'obstacle physique ou spirituel à vaincre. » (CARBONE, Geneviève, *La peur du loup, op. cit.*, p. 120)

² ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1976, p. 87

³ *Ibid.*, p. 199

hybrides, mélanges de parties d'animaux réels »¹. Cela laisse entendre, si besoin en était, la permanence de la figure animale dans cette mise en scène du démembrement corporel et de l'anthropophagie. La bête omophagique s'avère, par conséquent, toujours être en filigrane de ces représentations de la mort par dévoration propres au chamanisme.

De tout cela ressort que la hantise de la gueule du prédateur touche à des sphères intimes de notre humanité et y engendre des considérations paradoxales. Si la mythologie a trouvé, dans cette gueule dévorante, l'image et la voie significatives d'une mort symbolique suivie d'une renaissance et d'une élévation spirituelle, la sensibilité humaine n'y perçoit généralement que le spectre terrifiant de son propre anéantissement par le fait de l'ingestion bestiale.

Il n'est pas besoin de retarder plus longtemps notre confrontation avec cette engeance de monstres et de bêtes surnaturelles ayant germé de notre appréhension ambiguë de l'animalité. Il s'agit à présent de prendre en considération quelques-uns des spécimens les plus remarquables de la zoologie fabuleuse ; ces créatures monstrueuses et merveilleuses qui sont venues peupler les récits mythiques, légendaires et superstitieux de l'humanité, au long des siècles.

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 89

2. Figures monstrueuses des mythes, légendes et superstitions : cristallisation de la peur et de la fascination de l'homme pour la bête

Il est clair, au vu de la multitude des figures monstrueuses y surgissant çà et là, que le territoire de la mythologie et de la légende est parvenu à susciter une frénésie imaginaire et un délire de création sans équivalent dès lors qu'entraîne en ligne de compte la considération de l'étrangeté, de l'altérité animale. Ainsi cette dynamique de figuration fantasmagorique de la bête s'est-elle naturellement révélée encline à générer des monstres¹. La présente étude va s'attacher essentiellement à la découverte furtive et donc incomplète de quelques exemples, parmi les plus marquants, de cette aberrante zoologie peuplant les mythes, légendes et superstitions. Il convient de signaler, toutefois, que certains êtres de ce bestiaire surnaturel des récits antiques et médiévaux ont quelquefois su trouver une reviviscence, une réactualisation au cœur de la littérature « moderne », notamment en ce qui concerne la littérature fantastique (pensons à la figure du lycanthrope, par exemple). Dans cette perspective, l'idée d'un « continuum » reliant ces monstres archaïques aux monstres de la littérature moderne ne serait sans doute pas inopportune. Un intérêt existe donc à mettre en relief le travail imaginaire qui sous-tend cette profusion hétéroclite d'animaux hybrides ou chimériques, ainsi que la sentimentalité ambiguë, où tourbillonnent peur et fascination, qui s'avère être la nôtre vis-à-vis de la bête.

Notre objectif n'étant pas de dresser une taxinomie exhaustive de la zoologie mythique et légendaire, nous ne passerons en revue que certaines de ses créations les plus exemplaires ou les plus originales. Seront donc prises en compte, dans cette optique, les créatures de l'eau (A), les créatures censées vivre sur la terre (B) et les créatures aériennes (C).

Signalons, cela dit, notre choix de ne pas évoquer ici les figures ancestrales du lycanthrope et du vampire, qui comptent pourtant parmi les monstres les plus importants de la littérature fantastique. La raison en est que ces créatures hybrides participent, de façon manifeste, à la catégorie des bêtes *du dedans* ; ils expriment la dynamique de cette charge d'animalité intrinsèque bondissant au cœur de l'homme et le conduisant à s'échouer dans la nature bestiale, par le truchement d'une métamorphose. Ils constituent l'expression ostensible

¹ « Le monstre se nourrit de fantasmes ; il nourrit en retour des fantasmes. » (LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *op. cit.*, p. 584)

de la bête *du dedans* comme menace intime et conquérante de l'être humain. Le loup-garou et le vampire contribuent ainsi à rendre *subjective* et *de provenance humaine* la bête fantastique, puisqu'ils font de l'homme lui-même *sa* propre bête fantastique. Le vampire *vient* de l'homme. Le loup-garou *vient* de l'homme. Or, notre volonté, *a priori*, est celle d'étudier des animaux fantastiques qui, malgré les dépravations et distorsions imaginaires, ne sauraient occulter qu'elles *proviennent* de la bête. Certes le présent volet aura à parler d'êtres mi-homme mi-bête, tels que le Minotaure, la sirène ou le centaure, mais ces créatures mythologiques ne suggèrent pas d'emblée, à l'instar des vampires et lycanthropes, l'idée de la métamorphose humaine, l'idée du passage transgressif d'une essence humaine à une essence animale. Ils ne signalent pas le trajet intérieur qui fait surgir, en l'homme, la bête *du dedans*. Le centaure, la sirène ou le Minotaure sont nés ainsi ; ils ne sont pas des formes secondaires, engendrées par quelque mutation bestiale d'un être humain. Ils participent d'une animalité monstrueuse, en tant que spécimens originels et extrinsèques à l'humanité : ce sont des bêtes *du dehors*, quand bien même leur statut d'hybrides humains rendrait leur appréhension en tant que tels relativement subtile et mal aisée. La distinction entre ces hybrides humains *originels* et les hybrides humains issus d'une métamorphose (lycanthropes) implique, il est vrai, nous le comprenons bien, des frontières taxinomiques extrêmement floues et poreuses, voire même quelque peu illusoire. Comment déterminer, à chaque occurrence textuelle dévoilant un hybride humain, s'il s'agit d'un être *originel* ou alors du fruit de la métamorphose d'un individu ? Pareille entreprise impliquerait une déduction à partir des éléments du récit lui-même, or il est fréquent de constater un mutisme des textes quant à l'origine ou à l'histoire de leurs bêtes fantastiques. On peut ainsi avoir affaire à un hybride humain, sans jamais être informé par le récit de la cause de cette hybridité et s'il s'agit du résultat d'une métamorphose. Il s'avère, par conséquent, pour le moins délicat de s'attaquer à la catégorie de ces hybrides humains, semblant située à cheval sur les deux versants de l'animalité fantastique, à savoir celui de la bête *du dehors* et celui de la bête *du dedans*. C'est cette difficulté fondamentale de la répartition suivant ces deux pôles qui explique que, en dépit de l'ouverture du présent sous-chapitre, nous ferons preuve, à l'endroit de ces hybrides humains, d'une prudente concision dans notre travail de recherche. Sur un plan général, ces figures du « métissage » entre l'homme et la bête, ces hybrides humains, s'ils apparaîtront nécessairement et ponctuellement dans notre étude, ne pourront être rassemblés pour autant dans une catégorie précise de la bête fantastique extrinsèque.

Notre étude entend se consacrer précisément aux « bêtes étranges » fantastiques, autrement dit aux animaux fantastiques qui ne viennent pas de l'intérieur de l'homme mais de

son extérieur et qui conservent, par-delà leur dimension surnaturelle, une identité zoologique bien définie. Il ne s'agit pas, par conséquent, d'étudier véritablement les monstres zoomorphes assemblant des parcelles diverses de corps animaux et humains. Par souci de pertinence et d'efficacité, les hybrides mêlant l'homme à l'animal et les créatures composites, modèles de la « bête chimérique », l'autre catégorie de la bêtes *du dehors*, ne sauraient être pris en considération que de façon ponctuelle et légitimée. De même, les loups-garous et les vampires – qui constituent, pour la littérature fantastique, les icônes emblématiques de la bête *en l'homme*, de la bête *du dedans* – ne sauraient intégrer que de manière superficielle ou purement illustrative l'espace de notre investigation.

A. Les monstres de l'eau

Un monstre aquatique exemplaire tel que le *Léviathan* se pose, en vérité, comme une extrapolation du gigantisme du cétacé. Créature de la mythologie phénicienne ayant une forme relativement proche du serpent, elle est mentionnée dans *La Bible* et y incarne le symbole du paganisme. Ce monstre d'affinités démoniaques fut vaincu par Yahvé selon ce qui est écrit dans le *Livre de Job*. Il semble aussi avoir quelque peu imprégné de sa malignité la figure de la baleine ; il n'y aurait pour s'en convaincre qu'à se souvenir de ces légendes anglo-saxonnes où une île dangereuse se révèle être finalement le dos d'une colossale baleine – subterfuge animal conduisant souvent à la noyade des malheureux matelots venus accoster sur ladite « île »¹. Dès lors, force serait d'observer un prolongement de cette valeur négative de la baleine à travers le célèbre roman d'Hermann Melville [États-Unis – 1819-1891], *Moby Dick*, où le fantastique cachalot blanc que pourchasse sans répit le capitaine Achab finit par tenir lieu de divinité maléfique.

Le gigantisme est aussi l'apanage du célèbre monstre des récits légendaires scandinaves que l'on appelle *Kraken*. Ce dernier, qui peut se voir comme une « magnification du poulpe », entretient par sa taille extraordinaire le mirage d'une « île flottante » et peut étreindre n'importe quel navire grâce à ses tentacules géants².

¹ « Dans le bestiaire anglo-saxon du codex d'Exeter, la dangereuse île est une baleine, "astucieuse dans le mal", qui délibérément trompe les hommes. Ceux-ci campent sur son dos et ils cherchent le repos des travaux de la mer ; tout à coup, l'Hôte de l'Océan s'immerge et les marins se noient. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, op. cit., p. 192)

² « Le Kraken est une espèce scandinave du zaratan et du dragon de mer ou couleuvre des mers des Arabes. En 1752, le Danois Éric Pontoppidan, évêque de Bergen, publia une célèbre *Histoire naturelle de Norvège*, [...] ;

Autre figure monstrueuse aquatique, jouissant de surcroît d'un réel pouvoir de séduction sur les hommes : la *sirène*. Célèbre depuis son apparition dans l'*Odyssée* d'Homère, son nom provient du mot latin *siren*, issu lui-même du terme grec *seirên*, venant de *seira* qui signifie le « lien », la « corde ». Cette racine étymologique laisse parfaitement entendre cette *propension à capturer autrui* caractérisant les sirènes. Le chant de ces créatures, rappelons-le, était censé posséder le don d'ensorceler les hommes venant à l'écouter et de les conduire entre leurs griffes. En parlant de « griffes », il ne s'agit pas seulement d'en rester au registre de la métaphore ; il s'avère, en effet, que l'apparence des sirènes a considérablement évolué durant les siècles, à en juger les textes¹. Cette transformation physique a été relativement radicale puisqu'elle les aura conduites de la nature de la créature ailée à celle de la femme-poisson :

« À l'époque grecque, elles sont représentées comme des êtres ailés, au visage humain et au corps d'oiseau ainsi que le prouvent différents vases grecs antiques. Leur transformation en créatures mi-femmes, mi-poissons, à la partie postérieure recouverte d'écailles, remonte apparemment au Moyen Âge et aux légendes celtiques et germaniques. Mais, déjà, sous l'Empire romain, on les confond avec les Néréides, les cinquante filles de Nérée, dieu marin, et de Doris, elle-même descendante du Titan Océan ».²

D'un aspect proche au départ de celui de la harpie (dont nous parlerons bientôt), la sirène s'est donc au fil du temps métamorphosée en un hybride aquatique au corps mi-femme mi-poisson. L'équivalent masculin de cette figure mythique qu'est la sirène pourrait être la créature dénommée *ichtyocentaure*, aussi appelée *centaure-poisson* ou *centaure-triton* : il s'agit d'un monstre qui est homme au-dessus de la ceinture, poisson au-dessous, et qui possède des pattes antérieures de cheval ou de lion. Sa « représentation est abondante dans la sculpture romaine et hellénistique »³.

Il est un monstre aquatique que la geste herculéenne a particulièrement mis en évidence, nous voulons parler de l'*hydre de Lerne*. D'allure reptilienne, cette horrible créature fut engendrée par l'union de Typhon, rejeton monstrueux de la Terre et du Tartare, et d'Échidna, être mi-femme mi-serpent. L'hydre possédait, à ce que l'on dit, sept ou neuf têtes de serpent capables, bien que tranchées, de se régénérer « doublement » :

dans ses pages on lit que le dos du Kraken a un mille et demi de longueur et que ses bras peuvent étreindre le plus grand navire. Le dos émerge comme une île ; Éric Pontoppidan en arrive à formuler cette règle : " Les îles flottantes sont toujours des Krakens". » (*Ibid.*, p. 113)

¹ « Tout au long du temps, les sirènes changent de forme. [...] pour Ovide, elles sont des oiseaux au plumage rougeâtre et au visage de vierge ; pour Apollonias de Rhodes, le haut du corps est femme, et le bas, oiseau marin ; pour le maître Tirso de Molina (et pour l'héraldique), "moitié femmes, moitié poissons". » (*Ibid.*, p. 170)

² MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes*, Paris : France Loisirs, « La Mémoire de l'Humanité », 1992, p. 43

³ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 109

« L'atroce [était] que, par tête coupée, il lui en repoussait deux au même endroit. On a dit que ces têtes étaient de forme humaine et que celle du milieu était éternelle. Son haleine empoisonnait les eaux et desséchait les champs. Même quand elle dormait, l'air malsain qui l'entourait pouvait causer la mort d'un homme »¹.

Cette faculté de l'hydre tend, de la sorte, à donner raison à ceux qui voient dans le serpent un emblème de la régénération, de la guérison, voire de la résurrection².

L'océan est, par ailleurs, un territoire où l'on peut découvrir des *chevaux de mer*, lesquels surgissent des vagues et s'aventurent le soir sur la terre ferme, lorsque la brise leur apporte l'odeur des juments. « Le cheval marin est comme le cheval terrestre, mais la crinière et la queue sont plus allongées et la couleur plus lustrée et le sabot est fendu comme celui des bœufs sauvages »³. Cette créature, présente aussi bien dans l'imaginaire islamique que chinois, offre également des exemples dans la mythologie gréco-latine – il suffit de penser aux chevaux de Poséidon, qui était le dieu des océans, mais aussi le dieu du cheval.

Nombre de monstres aquatiques ont encore stimulé les craintes superstitieuses et suscité divers récits légendaires. Nous pouvons penser à *la Velue*, aberration animale vivant dans l'Huisne au Moyen Âge, dont nous parle Borges :

« Aux bords de l'Huisne, rivière d'apparence tranquille, maraudait durant le Moyen Âge *la Velue*. Cet animal aurait survécu au Déluge, sans être recueilli dans l'Arche. Elle était de la taille d'un taureau ; elle avait une tête de serpent, un corps sphérique couvert d'un pelage vert, armé d'aiguillons dont la piqûre était mortelle. Les pattes étaient très larges, semblables à celle d'une tortue ; avec la queue, en forme de serpent, elle pouvait tuer les hommes et les animaux. Quand elle se mettait en colère, elle lançait des flammes qui détruisaient les récoltes. De nuit, elle saccageait les étables. Quand les paysans la poursuivaient, elle se cachait dans les eaux de l'Huisne qu'elle faisait déborder, inondant toute la région »⁴.

Pensons encore à *la Tarasque*, créature amphibie des plus redoutables, qui hantait le Rhône ainsi que la région de Tarascon et qui fut décrite en détail dans *La légende dorée* de Jacques de Voragine. Ce dernier la dépeint comme un dragon moitié animal et moitié poisson, plus massif qu'un bœuf, plus long qu'un cheval avec des dents pareilles à des épées et grosses comme des cornes ; elle serait la descendance du Léviathan et d'un animal nommé Onachum ou Onagre, vivant dans la Galatie. L'iconographie chrétienne, quant à elle, représente plutôt la Tarasque à l'image d'un monstre à tête léonine, au dos couvert d'épines, avec six pattes et une

¹ *Ibid.*, p. 104

² « En dépit des maléfices qu'on lui attribue, le reptile, on l'aura compris, a toujours été l'emblème de la régénération, de la fécondité, de la guérison. Signe de vie et de survie, voire de résurrection. » (RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, Millau : Privat, 1990, p. 54)

³ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 55

⁴ *Ibid.*, p. 146

queue similaire au serpent. Selon la légende, ce fut sainte Marthe qui apprivoisa la Tarasque et lui fit cesser ses méfaits.

Pensons enfin à *Nessie*, le célèbre monstre du Loch Ness, dont la présentation est tout à fait inutile tant cette figure contemporaine est d'une présence irradiante dans notre imaginaire. Il faudrait simplement préciser que deux hypothèses s'affrontent concernant son identité zoologique : Nessie, suivant les théories, pourrait constituer soit une survivance préhistorique du plésiosaure, soit le paradigme lacustre des légendaires *grands serpents de mer*¹.

B. Les monstres de la terre

Le domaine terrestre a été peuplé, par les mythes et les légendes, d'une zoologie surnaturelle des plus denses et variées. Comme indiqué en préambule de ce volet de notre étude, nous ne nous accorderons guère plus de temps que celui de nous intéresser à quelques figures majeures ou simplement remarquables de cette prodigieuse galerie tératologique. L'aspect formel de cet inventaire, qui présente certes les défauts d'un catalogage de bestiaire, ne doit pas faire oublier sa pertinence dans le cadre de l'exploration prochaine de notre corpus d'œuvres fantastiques. Certaines des créations tératologiques que nous allons observer à présent, rappelons-le, ont su préserver leur impact imaginaire à travers les siècles et peuvent se prévaloir d'une perpétuation dans la littérature moderne, dans la littérature fantastique en particulier.

C'est dans cette galerie des monstres mythiques et légendaires de l'humanité que des écrivains tels que Charles Nodier [France – 1780-1844], avec *Smarra ou les démons de la nuit*²,

¹ « Qui est Nessie ? [...] Une thèse séduisante est celle du plésiosaure, reptile géant qui vivait il y a environ 70 millions d'années. [...] des spécialistes de la cryptozoologie penchent [quant à eux] pour un animal proche de ceux classés sous le nom de "grand serpent de mer". » (MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *op. cit.*, p. 268)

² « Alors, le croirais-tu, elles vinrent toutes les sorcières de Thessalie, escortées de ces nains de la terre qui travaillent dans les mines, qui ont un visage comme le cuivre et des cheveux bleus comme l'argent dans la fournaise ; de ces salamandres aux longs bras, à la queue aplatie en rame, aux couleurs inconnues, qui descendent vivantes et agiles au milieu des flammes, comme des lézards noirs à travers une poussière de feu, elles vinrent suivies des Aspioles qui ont le corps si frêle, si élancé, surmonté d'une tête difforme, mais riante, et qui se balancent sur les ossements de leurs jambes vides et grêles, [...] ; des Achrones qui n'ont point de membres, point de voix, et qui bondissent en pleurant sur la terre gémissante, comme des outres gonflées d'air ; des Psylles qui sucent un venin cruel, et qui, avides de poisons, dansent en rond en poussant des sifflements aigus pour éveiller les serpents, [...] Il y avait jusqu'aux Morphoses que vous avez tant aimé... » (NODIER, Charles, « Smarra ou les démons de la nuit », in Pierre CASTEX (éd.), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris : José Corti, 1972, pp. 40-41)

ou Gustave Flaubert [France – 1821-1880], dans *La Tentation de saint Antoine*¹, par exemple, ont su puiser leur inspiration pour peupler le cortège de démons et d'aberrations zoologiques que réclamaient leurs fictions respectives.

Le plus célèbre des monstres composites demeure, sans nul doute, celui dont le nom est passé dans le langage afin de signifier la chose illusoire, le fruit de vaines imaginations ; nous voulons parler de la *Chimère*. Cette dernière constitue l'horrible et stupéfiant mélange de trois animaux bien différents, à savoir le lion, la chèvre et le serpent :

« La première mention de la Chimère apparaît au livre VI de l'Illiade. Là il est écrit qu'elle était de filiation divine et qu'elle avait le devant d'un lion, le milieu d'une chèvre et l'arrière-train d'un serpent ; elle jetait du feu par la bouche et elle fut tuée par le beau Bellérophon, fils de Glaucos, comme l'avaient présagé les dieux »².

Selon la mythologie, elle fut élevée par Amisodarès, roi de Carie, et terrorisait les régions à l'entour par ses flammes et son goût pour la chair humaine. Ainsi ce fut effectivement Bellérophon, cavalier du cheval ailé Pégase, qui, sur ordre du roi de Lycie, affronta la Chimère et la transperça de flèches plombées, lesquelles en fondant dans les plaies de cette monstrueuse créature, à l'ardeur des feux qu'elle expirait, la brûlèrent à mort.

Le retour vers la Grèce permet à l'homme occidental, selon Hillman, de « redécouvrir les archétypes de [son] esprit et de [sa] culture »³. La chose s'avère particulièrement vraie en ce qui concerne les figures tétratologiques des mythes et légendes ; les monstres de la Grèce antique ont laissé des empreintes profondes dans l'imaginaire européen, contribuant à ce que leur réactualisation s'opère fréquemment en filigrane des créations modernes. Le centaure, le satyre, le sphinx, le minotaure, entre autres, seraient exemplaires de cette survivance imaginaire.

Le *centaure* est un hybride alliant le cheval et l'homme. Il s'agit plus précisément d'une créature humaine en sa partie haute et chevaline en sa partie basse. Son origine est

¹ Dans le cortège terrifiant rêvé par saint Antoine se trouvent le Catoblépas, le Mantichore, le Griffon, la Licorne, la Chimère, le Sphinx, le Basilic, (monstres dont nous allons parler), mais aussi le Tragelaphus (moitié cerf et moitié bœuf), le Myrmécoléo (lion devant et fourmi derrière), le Sénad (ours à trois têtes qui mangent parfois ses petits), les Sciapodes (au corps large comme un parasol), les Blemmyes (sans tête), les Nisnas (ne possédant qu'une seule moitié de corps) et autres « bêtes de la mer » (rondes, plates et dentellées) [cf. FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de saint Antoine*, VII]

² BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 151

³ HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, Paris : Imago, 1972, p. 13

incertaine puisqu'on l'affilie aussi bien à Ixion qu'à Apollon¹. Il incarne la barbarie rustique et l'emportement sexuel, la littérature ayant préféré retenir le centaure Nessos², sauvage et impulsif, plutôt que le centaure Chiron, individu parfaitement civilisé qui fut le maître d'Achille et d'Esculape, auxquels il apprit les arts de la musique, de la cynégétique, de la guerre et même la médecine ainsi que la chirurgie³. Cela dit, un artiste comme Odilon Redon n'a sans doute pas été insensible à la personnalité de Chiron, en peignant son « Centaure au violoncelle »⁴. Néanmoins, le fait est que, dans l'imaginaire, le centaure se rapproche considérablement des *satyres*, ces créatures mythologiques mi-homme mi-bouc dont Pan demeure le plus grand représentant et qui sont devenus, dans l'iconographie médiévale, l'avatar zoomorphique du démon. En cela surgirait d'ailleurs un grand paradoxe : il ne faut pas oublier, en effet, que le centaure a quelquefois servi, dans l'art byzantin notamment, à la représentation emblématique du Christ lui-même⁵.

Le *sphinx* grec a « tête et poitrine de femme, ailes d'oiseau, et corps et pieds de lion. D'autres lui attribuent corps de chien et queue de serpent »⁶. Bien que ce monstre soit pourvu d'ailes, nous préférons le placer dans la partie réservée aux êtres terrestres pour la simple raison qu'il n'y a pas, à notre connaissance, de textes faisant référence à quelque sphinx aérien ou volant de ses ailes. Il s'agirait plutôt d'une créature inéluctablement fixée au sol, quadrupède pour cette raison sans doute, et qui serait d'avantage de la nature du félin que de celle de l'oiseau. Un texte de Lovecraft, intitulé « Prisonnier des Pharaons », offre, sous cet angle, la description exemplaire d'un sphinx abominable et monstrueux, se déplaçant avec la pesanteur d'un hippopotame et ne possédant plus d'ailes ; on nous explique, en effet, que « c'était une masse assez lourde, jaunâtre et velue agitée d'une espèce de tremblement nerveux »⁷ et qu'elle « était presque aussi grande qu'un hippopotame »⁸.

¹ « Ixion, roi de Thessalie, et un nuage auquel Zeus donna la forme d'Héra, engendrèrent les centaures ; une autre légende rapporte qu'ils sont fils d'Apollon. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p.63)

² BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique » in BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988, p. 223

³ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 64

⁴ « Un "Centaure au violoncelle" rêve les yeux mi-clos, dans une campagne du bout du monde : des arbustes, de l'herbe, un ciel plombé ; nous sommes hors du temps et de l'espace de tous les jours, dans un univers mythologique qui ressortirait au seul merveilleux, s'il n'y avait dans le poids du regard et de la teinte nocturne des choses une sorte d'allusion obscure à notre destinée. » (VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris : P.U.F., « Que sais-je ? », 1970, p. 55)

⁵ « Le centaure est parfois l'emblème du Christ. » (LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », *op. cit.*, p. 583)

⁶ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 84

⁷ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Prisonnier des Pharaons », in *Les Autres Dieux*, *op. cit.*, p. 123

⁸ *Ibid.*

Avant tout, le sphinx – comme nous l’a appris le mythe d’Œdipe – est le monstre énigmatique par excellence ; il est celui qui pose à l’être humain des énigmes, des questions pouvant se révéler fatales en cas de mauvaise réponse. Il va sans dire que le rôle du sphinx, en cela, s’avère très symbolique du mystère que produit le monstre pour notre humanité. De lui-même, de par sa fragmentation corporelle ostensible nous ramenant à notre propre vacillement identitaire entre animalité et humanité, l’être monstrueux anéantit nos convictions, notre logique du monde et tend à créer de l’inexpliqué, de l’énigmatique, à entraîner notre aporie intellectuelle. Michel Ribon, dans *Archipel de la laideur*, écrit fort justement que « le monstrueux [...] met en échec le principe le plus rassurant de tous : le principe d’identité »¹. L’énigme du monstre est forcément liée à celle de notre identité. Le monstre questionne notre humanité même. La triomphale réponse qu’Œdipe apporte à l’énigme du sphinx n’est-elle d’ailleurs pas la suivante : « *l’homme* » ?

Puisque l’hippopotame a été succinctement évoqué dans les lignes précédentes, il n’est pas inutile de parler de la figure tératologique qui semble en avoir constitué l’apothéose tératologique, en l’occurrence le *Béhémoth*. « Quatre siècles avant l’ère chrétienne, *Béhémoth* était une magnification de l’éléphant ou de l’hippopotame, ou une incorrecte et timide interprétation de ces deux animaux », nous suggère Borges². Il faut savoir également que ce nom Béhémoth est un pluriel, puisqu’il s’agit du pluriel intensif du vocable hébreu *b’hémah*, qui veut dire bête. Il est question de ce monstre dans le *Livre de Job* (40, 15-23) et tout porte à le voir comme un hybride « tenant du bœuf et de l’hippopotame, et doué d’une force incommensurable »³.

Le monstre cornu appelé *Minotaure* est, quant à lui, inséparable d’un lieu tout aussi monstrueux : le labyrinthe⁴. Le Minotaure se présente comme un être au corps d’homme surmonté d’une tête taurine. Cette icône tératologique pourrait être liée à l’exécration de la zoophilie, étant donné que cette créature mi-humaine mi-taurine serait née, selon la légende et grâce au concours ingénieux de Dédale⁵, des amours contre-nature de Pasiphaé et d’un taureau blanc. Prénommé Astérios à sa naissance, ce monstre prit rapidement le nom de Minotaure et fut rejeté par son entourage à cause son aspect aussi effrayant qu’infâmant. Pour

¹ RIBON, Michel, *op. cit.*, p. 65

² BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 49

³ BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique », in *op. cit.*, p. 228

⁴ « Il est satisfaisant qu’au centre d’une maison monstrueuse soit un habitant monstrueux. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 123)

⁵ « Dédale, banni d’Athènes pour meurtre, grand architecte et "premier inventeur des images", fut appelé à la rescousse : il réalisa une vache de bois creux couverte de cuir, dans laquelle se glissa la reine pour s’accoupler au taureau. » (SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris : P.U.F., « Écriture », 1993, pp. 51-52)

achever ce refoulement de l'héritier hybride, « Dédale, [...], construisit le labyrinthe destiné à enfermer et à cacher le fils monstrueux »¹ ; une solution d'autant plus impérative que ce dernier s'était révélé, entre-temps, mangeur de chair humaine. Mais ce monstre devait surtout faire la gloire de Thésée. Ce dernier, en effet, est célébré comme le héros qui vainquit, grâce à l'aide d'Ariane, à la fois le Minotaure et le labyrinthe :

« Celui-ci [le Minotaure] mangeait de la viande humaine ; pour le nourrir, le roi de Crète exigea annuellement d'Athènes un tribut de sept jeunes hommes et de sept jeunes filles. Thésée décida d'exempter sa patrie de ce tribut et il s'offrit volontairement. Ariane, fille du roi, lui donna un fil pour qu'il ne se perdît pas dans les couloirs ; le héros tua le Minotaure et put sortir du labyrinthe. »².

À l'instar du Minotaure, quelques canidés surnaturels ont su incarner, de par leur complexion aberrante et leur anthropophagie, des monstres légendaires. Au premier rang de ceux-ci, il conviendrait de citer *Cerbère*, le terrible chien à trois têtes et gardien de la porte des enfers, qui fut enchaîné par le triomphal Héraclès lors de ses douze travaux. On lui prête, suivant les descriptions, queue de dragon, cou hérissé de serpents et dentition surnaturelle³. Il suffirait de lire les lignes suivantes pour prendre conscience de l'ampleur littéraire démontrée par cette figure d'aberration canine :

« Si l'Enfer est une maison, la maison d'Hadès, il est naturel qu'un chien la garde ; il est naturel que ce chien on l'imagine atroce. *La Théogonie* d'Hésiode lui attribue cinquante têtes ; pour une plus grande commodité des arts plastiques, ce nombre a été rabaisé, et les trois têtes du cerbère sont de notoriété publique. Virgile mentionne ses trois gorges ; Ovide, son triple aboiement ; Butler compare les trois couronnes de la tiare du pape, qui est portier du ciel, avec les trois têtes du chien qui est portier des Enfers (*Hudibras*, IV, 2). Dante lui prête des caractères humains qui aggravent sa nature infernale : barbe crasseuse et noires mains aux ongles qui déchirent, sous la pluie, les âmes des réprouvés. Il mord, aboie et montre les dents. »⁴

À même enseigne, le dieu des Enfers du panthéon égyptien, *Anubis*, entretient un lien flagrant avec l'espèce des canidés. Cette divinité, imaginée comme un homme à tête canine et appelée Impou⁵, était incarnée « dans un chien sauvage noir, aux longues oreilles, au museau effilé et au nez pointu (le vrai chacal n'existant pas en Égypte) »⁶. Ce dieu-chacal égyptien, qui fut

¹ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 123

² *Ibid.*

³ « Ainsi apparaît la face infernale du chien dont Cerbère est l'exemple par excellence : redoutable gardien des Enfers chez les Grecs, Cerbère est un chien monstrueux, à plusieurs têtes [...], à queue de dragon, au cou hérissé de têtes de serpents, et aux dents énormes, qui empêchent les morts de s'échapper du royaume infernal. » (MOZZANI, Éloïse, « Chien », in *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 416)

⁴ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 57

⁵ « Anubis, le grand dieu psychopompe, est appelé Impou, "celui qui a la forme d'un chien sauvage..." » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 92)

⁶ MOZZANI, Éloïse, « Chien », *op. cit.*, p. 415

assimilé à Hermès par les Grecs, était particulièrement idolâtré à Cynopolis, la « cité des chiens ».

Dans la catégorie des chiens pluricéphales, on retrouve *Orthros*, « le chien qui gard[ait] les troupeaux du triforme Géryon »¹. Cet animal possédait deux têtes hideuses aux gueules redoutables, en dépit desquelles, toutefois, il fut vaincu par Héraclès, le héros même qui triompha de Cerbère.

Il y a un étrange canidé légendaire dont l'on peut encore rappeler l'existence. Il s'agit du loup-chien, créature connue sous l'appellation de *crocote* (que lui donna Pline) et présentée comme un « métis » extrêmement féroce². Sa légende prétendait, notamment, « qu'il n'y avait rien qu'il ne pût fendre avec les dents et ensuite digérer »³. Il ne faut cependant pas confondre ce *crocote* avec le *leucrocote*, lequel est un monstre chimérique reflétant pour certains le gnou, pour d'autres la hyène, voire une fusion de ces deux animaux. Les deux descriptions très proches – car inspirées de l'*Histoire naturelle* de Pline (Livre VIII, ch. XXX) – que nous citons ci-dessous, défieraient effectivement tout rapprochement entre ces deux monstres :

« Il [Le leucrocote] est extrêmement rapide et de la taille d'un âne sylvestre. Il a des pattes de cerf, cou, queue et poitrine de lion, tête de blaireau, sabots fourchus, bouche jusqu'aux oreilles et un os continu au lieu de dents. Il habite en Éthiopie [...] et il est réputé imiter avec douceur la voix humaine »⁴.

« [C'est] un animal composite, appelé leucrocote, "pestilentiel et sauvage, de la taille d'une petite mule ; les pattes du cerf, le cou, la queue et le poitrail du lion, la tête du blaireau..., la gueule fendue jusqu'aux oreilles, et au lieu de dents un os entier et continu, et de ses cris, il imite les humains" »⁵.

Le *mantichore* est, pareillement au leucrocote, un monstre d'Éthiopie⁶. Son nom vient du perse « mardkhora », qui réunit le mot « martya » signifiant « homme » et le mot « xvar » qui veut dire « mangeur ». Par conséquent, point d'étonnement à apprendre que son alimentation n'exclut pas, loin s'en faut, la chair humaine. Sa description, dont l'une des plus

¹ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 179

² « Le Moyen Âge fut époque de grande création de monstres, de bêtes extraordinaires que les auteurs recensaient à l'exemple de Barthélemy l'Anglais. Le loup s'accouplait à la chienne et le chien à la louve pour donner Crocotte ou Lyncisius, "métis" d'une extrême férocité. » (CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, *op. cit.*, p. 54)

³ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 68

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ TARDIEU, Jean-Pierre, *De l'Afrique aux Amériques Espagnoles (XVe-XIXe siècles) – Utopies et réalités de l'esclavage*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 80

⁶ « Il y a parmi les Éthiopiens un animal appelé *mantichore*... » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 121)

célèbres fut le fait du maître de Dante¹, lui confère un statut exemplaire de monstre chimérique. Cette bête est censée avoir « trois rangées de dents qui s'enchevêtrent comme celles d'un peigne, visage et oreilles d'homme, yeux bleus, corps cramoisi de lion et qui finit en aiguillon, comme celle des scorpions »². Sa grande rapidité en fait un prédateur redoutable. Sa voix rappelle les sons mêlés de la flûte et de la trompette. Tel est donc l'épouvantable mantichore ; un monstre à la dentition rappelant les *trois rangées de dents* de Scylla³, au visage d'homme, au corps de lion et à la queue de scorpion !

Le cas du *catoblépas* est également très remarquable. Cette créature stupéfiante, qui aura eu Léonard de Vinci pour illustre dessinateur, détient un nom grec signifiant « celui qui regarde par-dessous », en référence à la difformité corporelle qui l'afflige. Ce qui fait dire à Marc Le Bot que « l'étrangeté d'une forme se trouve liée à l'étrangeté d'un nom »⁴, tout comme, pourrions-nous rajouter, le nom « horla » suffit à faire rejaillir, dans le chef-d'œuvre éponyme de Guy de Maupassant [France – 1850-1893], l'inquiétante étrangeté de l'être qu'il baptise. La monstruosité du catoblépas ne réside pas, comme pour le mantichore, dans une apparence chimérique mais plutôt dans une complexion marquée par la difformité et l'étrangeté. Certains pourtant le décrivent comme une hybridation du buffle et du porc⁵. Il semble néanmoins que cette créature soit, en fait, simplement « un corps distordu qui regarde de bas en haut »⁶. Cette posture tient « à l'énormité de la tête dont le poids est si lourd qu'elle traîne presque sur le sol : tout à l'envers, telle est l'horreur »⁷. À ceci il faut rajouter, de surcroît, la menace méduséenne qu'il suscite ; croiser les yeux du Catoblépas se révèle, en effet, synonyme de mort :

« Le regard de bas en haut est torve. Faut-il qu'il fasse un effort, le monstre, malgré la paresse de ses membres, pour regarder en face et fixer du regard ? Qu'il y parvienne, ses yeux tuent »⁸.

¹ « ...le *Manticore* dont il faut chercher la définition dans *Li livres dou Trésor* de Brunette Latini qui fut le maître de Dante et éveilla son imagination. "Manticore est une beste, en celui pais meisme (l'Inde), qui a face d'ome et color de sanc et oils (yeux) jaunes, cors de lion et coe (queue) de escorpion, et court si fort que nulle beste ne li puet eschaper". » (CAZAUX, Yves, « L'animal fabuleux », in *op. cit.*, p. 31)

² *Ibid.*

³ « ...mâchoires armées d'une triple rangée de dents du dragon Scylla. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 115)

⁴ LE BOT, Marc, « Le Catoblépas, pour une biographie imaginaire de Léonard de Vinci », *op. cit.*, p. 33

⁵ « Le catoblépas, buffle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre, et rattachée à ses épaules par un cou mince, long et flasque comme un boyau vidé. Il est vautré tout à plat ; et ses pieds disparaissent sous l'énorme crinière à poils durs qui lui couvre le visage... » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 59)

⁶ LE BOT, Marc, *op. cit.*, p. 34

⁷ *Ibid.*, p. 35

⁸ *Ibid.*

En un certain sens, la monstruosité du Catoblépas, qui se base sur l'extrême difformité corporelle, entretient le mirage de la monstruosité physique humaine¹ ; c'est en cela que le drame de cette créature parvient à atteindre réellement notre sensibilité, à réveiller nos angoisses et à activer notre tendance au rejet ou à la compassion. « Dans l'imaginaire, la monstruosité est en puissance dans la difformité ; une continuité s'y établit entre le monstre biologique et les infirmes »², nous explique Michel Ribon, l'auteur d'*Archipel de la laideur*. N'y aurait-il pas, en vérité, dans la tragique distorsion de ce Catoblépas, monstre à la tête trop volumineuse, quelque chose qui pourrait nous ramener à la méditation de la tératologie humaine ? Pensons, par exemple, au cas de Joseph Merrit, l'homme-éléphant, dont les déformations corporelles – notamment l'énormité de la tête qui fut cause de sa mort – auront contribué à en faire le cas le plus exemplaire de la monstruosité physique³.

Il est vrai que le reproche pourrait nous être fait d'employer abusivement le terme « tératologie » dans cette étude, lequel terme se rapporte précisément à cette science chargée d'étudier les aberrations congénitales et les monstres humains que fondèrent Geoffroy-Saint-Hilaire et son fils Isidore au XIX^e siècle⁴. Pourtant, il semble évident qu'un lien se tisse naturellement entre, d'une part, la monstruosité incarnée par ces entités imaginaires dont nous faisons le bref inventaire et, d'autre part, la monstruosité humaine relative à quelque aberration du développement embryologique. Ces deux formes tératologiques, l'une fantasmatique, l'autre physique, induisent une seule et même hantise ; celle de la dissolution des traits de notre identité humaine dans le faciès bestial. C'est cette horreur de la perte de l'humanité que stigmatisent le monstre imaginaire comme le monstre physique humain. « Dans le monde des hommes, [...], le monstrueux est la menace d'une catastrophe qui fait basculer la figure humaine dans le tout autre : la nuit de l'animalité »⁵.

¹ « L'imagination de la bête est née, peut-être, de la vision d'un corps cohérent mais difforme : difforme, ce corps, comme le sont les monstres humains, si bien que l'horreur qu'on en a ferait craindre doublement la mort. » (*Ibid.*, p. 34)

² RIBON, Michel, *op. cit.*, pp. 63-64

³ cf. dossier consacré à « l'homme-éléphant » in GOENS, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres – Enquêtes médicales et littéraires*, Paris : CNRS éditions, « Insolites de la Science », 1993

⁴ « Les monstres étaient considérés depuis l'Antiquité comme des êtres fantastiques, néfastes et frappés de malédiction. [...] Aucun recueil n'en faisait une synthèse cohérente. C'est seulement au XIX^e siècle que Geoffroy-Saint-Hilaire et son fils entreprirent l'étude systématique des monstruosité et fondèrent ainsi la tératologie. La science des monstres est donc relativement récente. » (SCHOWING, Jean, « Tératologie animale », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris : E. U., 1995, p. 289)

⁵ « Dans le monde des hommes, [...], le monstrueux est la menace d'une catastrophe qui fait basculer la figure humaine dans le tout autre : la nuit de l'animalité. » (RIBON, Michel, *op. cit.*, p. 65)

Puisqu'il faut poursuivre le tour d'horizon des créatures fabuleuses ou monstrueuses des mythes et légendes, il serait intéressant d'observer les magnifications du cheval. Cet animal a connu deux apothéoses téatologiques principales, l'une aérienne à travers le *cheval ailé* ou l'*hippogriffe* – présenté dans quelques pages – et l'autre terrestre avec la *licorne*.

L'animal imaginaire nommé la licorne, d'apparence si harmonieuse et épurée qu'il a pu devenir le symbole de la Virginité et de la Vierge fécondée par l'Esprit Saint dans l'iconographie chrétienne, incarne une créature au passé légendaire très ancien et témoignant d'une dimension universelle :

« Seul quadrupède pourvu d'une corne frontale et vrillée, longue et mince, la licorne n'est pas le pur produit d'un imaginaire médiéval occitan. Elle hantait, depuis quelques siècles déjà les rêves des Chinois, des Indiens et des Perses. Les Latins la désignaient du nom d'Unicorne »¹.

D'autres lui donnent pour ancêtres « le *re'em* mentionné dans la Bible, au livre de Job, et le *monokeros* du médecin grec Ctésias »². La représentation habituelle de cette bête étrange et merveilleuse pourrait correspondre celle que livre Borges : « petit cheval blanc avec des pattes postérieures d'antilope, barbe de bouc et corne au front longue et recourbée »³. Il faut préciser que la licorne pouvait également être représentée comme une chèvre avec une corne frontale, certaines gravures médiévales l'ayant prouvé. Une étonnante croyance concernait la capture de cette créature réputée insaisissable. Il fallait qu'une jeune fille vierge serve d'appât et soit employée, par les chasseurs, à attirer la licorne et à endormir sa vigilance. Telle était la condition *sine qua non* pour l'attraper ou la tuer ; seules les vierges détenaient le pouvoir d'amadouer cette bête, de lui faire oublier sa férocité⁴. Il convient d'insister, en outre, sur l'ambiguïté symbolique de licorne ; celle-ci peut incarner aussi bien la pureté christique que la malfaisance satanique⁵. Ainsi a-t-on pu parler de Christ licorne⁶ autant que de licorne démoniaque ; Caillois le laisse entendre, en circonscrivant la représentation habituelle de la licorne à l'Occident chrétien et à une certaine période historique :

¹ RIMAILHO, André, *op. cit.*, p. 106

² IOAKIMIDIS, Demètre, « Aspects de la zoologie imaginaire », in GOIMARD, J. et KLEIN, G. (éds.), *Histoires de créatures, La grande anthologie de la science-fiction*, Paris : LGF, « Le Livre de Poche », 1989, p.7

³ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 183

⁴ « Léonard de Vinci attribue la capture de l'unicorne à sa sensualité ; celle-ci lui fait oublier sa férocité et se blottir dans le giron de la jeune fille, et ainsi les chasseurs l'attrapent. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 183.)

⁵ « L'Esprit Saint, Jésus-Christ, le mercure et le mal ont été figurés par l'unicorne. » (*Ibid.*, p. 183)

⁶ « La licorne est donc restée pure et vierge parce que, rigoureusement séparée du monde animal, elle ne survit que dans l'interstice qui sépare la terre du ciel. À cette frontière, le Christ lui-même fut identifié à cette image, qui se chargea aussitôt d'un sens nouveau : la licorne devenue Christ et le Christ licorne, et tous deux confondus un temps dans leur rôle d'intercession entre Dieu et le monde, il fallait bien se lancer à leur poursuite. » (RIMAILHO, André, *op. cit.*, p. 107)

« ... la représentation si précise de la licorne, comme une jument blanche à longue corne unique et effilée, mais aussi à barbiche de bouc, qui lui donne déjà un aspect quasi démoniaque, malgré sa pureté prétendument angélique, est très localisée et datée : l'Occident chrétien, pour être large, entre la fin du Moyen Âge et le siècle des Lumières »¹.

Une étrange créature affiche, dans les bestiaires, sa similitude avec la licorne ; il s'agit du *yale*. Cet animal vit dans un territoire supposé se situer au sud de l'Inde. Le yale posséderait les dimensions d'un cheval, les défenses d'un sanglier ainsi que le corps et les cornes d'une chèvre ; des cornes qui détiennent la particularité extraordinaire de pouvoir se mouvoir dans n'importe quelle direction selon que cette créature attaque ou se défende. Généralement, on représente le yale avec une corne dirigée vers l'avant et l'autre vers l'arrière. En outre, lui sont attribués des sabots fendus de type caprin, une crinière et une queue touffue.

Il y a encore des chevaux dont la légende a su se développer en aval de celle de leur cavalier humain. Ainsi en est-il du destrier d'Alexandre le Grand, cheval androphage appelé *Bucéphale* :

« Il est dit de Bucéphale, le cheval qu'Alexandre le Grand était seul capable de dompter – et qu'on appelait ainsi, semble-t-il, parce qu'il avait sur la tête des protubérances pareilles à des cornes de bœuf [...] – qu'il sauva plusieurs fois la vie à son maître dans les batailles, et que, quoique mortellement blessé au flanc et à la tête dans un engagement qui eut lieu dans l'Inde, il rassembla assez de forces pour s'enfuir avec une vitesse extraordinaire et n'expirer qu'après avoir sauvé Alexandre »².

De même, Jules César aurait eu un cheval dont les pieds ressemblaient à ceux d'un être humain, autrement dit pourvus d'orteils³.

Le coursier du désert, à savoir le chameau, possède lui aussi son pendant chimérique en la figure monstrueuse du chameau-léopard ou *caméléopard* (créature évoquée par Poe, par exemple, dans sa nouvelle fantastique « Quatre bêtes en une »). Celui-ci déclenche la terreur panique du fait son étrange apparence, « née d'un cou grêle emmanché d'un côté sur la tête d'un chameau aux yeux terribles, et de l'autre sur le corps difforme d'un lion au pelage de léopard »⁴.

¹ CAILLOIS, Roger, « Préambule », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux*, *op. cit.*, pp. 3-4

² DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, Milan : Archè Milano, Tome I, 1987, p. 360

³ « Suétone rapporte que le cheval de Jules César avait des pieds qui ressemblaient, en quelque sorte, à ceux d'un homme, étant munis d'orteils [...] ; les aruspices en augurèrent que César obtiendrait l'empire du monde. Ce cheval, comme Bucéphale et tous les coursiers héroïques, ne voulait pas porter d'autre cavalier que le grand conquérant, son maître. » (DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique*, *op. cit.*, Tome I, p. 361)

⁴ BRUNEL, Pierre (éd.), « Bestiaire mythique », *op. cit.*, p. 228

En vue de conclure ce survol des créatures de la tératologie mythique et légendaire terrestre, il convient de porter notre intérêt sur l'ordre des reptiliens, le mieux à même – si nous pensons au serpent et au lézard – de faire la transition avec le prochain volet (consacré aux monstres aériens) et avec sa figure principale, en l'occurrence le dragon.

L'*amphisbène* et la *salamandre* constituent, à n'en pas douter, deux exemples majeurs de cette engeance surnaturelle du reptile. La salamandre mythique est un lézard auquel on prête le pouvoir de survivre dans le feu¹. Elle « est si froide que le feu s'éteint à son contact »². Les croyances qui entourent cette bête surprenante font état de divers caractères surnaturels :

« Les différentes superstitions populaires relatives à la salamandre sont bien connues ; on sait qu'elle résiste au pouvoir du feu, qu'elle vit dans le feu, qu'elle devient pareille au feu [...] ; et que, privée de poils, elle fait tomber le poil des autres animaux ou des hommes au moyen de sa salive [...]. Aussi, Pline recommande, contre le venin dangereux qu'on attribue à la salamandre, la graine de l'ortie aux feuilles velues et exhalant une odeur forte, et du bouillon de tortue... »³.

L'*amphisbène*, quant à lui, est un serpent monstrueux des plus remarquables ; il possède « deux têtes, l'une en son lieu et l'autre en la queue ; et avec les deux il peut mordre, et il court avec légèreté, et ses yeux sont luisants comme des chandelles »⁴. La vénération de l'*amphisbène* aurait perduré en Inde, pays où il demeure un animal sacré⁵.

C. Les monstres du ciel

Les monstres aériens sont généralement reconnaissables à un détail physique de leur complexion : les ailes. Rares sont les fois où l'on se trouve confronté à des monstres volants non pourvus d'ailes ; un exemple littéraire bienvenu en ce sens pourrait être celui des gigantesques méduses célestes dont il est fait état dans une nouvelle d'Arthur Conan Doyle intitulée « L'horreur en plein ciel ». Notre concision actuelle à ce propos est motivée par le fait qu'il s'agit d'un texte de notre corpus fantastique, destiné, par conséquent, à être analysé ultérieurement.

¹ « Le phénix fut allégué par les théologiens comme preuve de la résurrection de la chair ; la salamandre, comme exemple de ce que dans le feu les corps peuvent vivre. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 162)

² *Ibid.*

³ DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique, op. cit.*, Tome II, p. 402

⁴ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 15

⁵ DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique, op. cit.*, Tome II, p. 408

La figure tératologique la plus célèbre du royaume des airs demeure sans nul doute le *dragon*. Apothéose du serpent¹ dont il constitue une extrapolation fantasmagorique par son gigantisme et ses ailes – bien que certains tendent à le rapprocher davantage du saurien² –, le dragon peut se prévaloir d'une pérennité historique indéniable puisqu'il est présent dans l'imaginaire grec, l'imaginaire chinois et dans l'*Apocalypse* de saint Jean, où il personnifie Satan³. Une description adéquate de cette créature pourrait être la suivante :

« [c'est] un gros et grand serpent avec des griffes et des ailes. Il peut être noir, mais il faut qu'il soit resplendissant ; souvent on exige aussi qu'il exhale des bouffées de feu et de fumée »⁴.

Ajoutons toutefois que l'aspect du dragon a largement évolué de l'époque hellénique jusqu'au Moyen Âge⁵, mais aussi que le dragon chinois se différencie quelque peu du modèle occidental puisqu'il présente des cornes, des griffes et des écailles, ainsi qu'une échine hérissée d'épines. Ce dragon asiatique « est habituellement représenté avec une perle, qu'il avale ou qu'il crache ; dans cette perle réside son pouvoir. Il est inoffensif si on la lui enlève »⁶.

Le caractère maléfique sinon diabolique qui s'attache, dans l'imaginaire occidental, au dragon le rend pour le moins hostile à l'endroit du genre humain. Il condense même vis-à-vis de l'homme une pluralité de symboles effrayants :

« Le Dragon semble résumer symboliquement tous les aspects du régime nocturne de l'image que nous avons considérés jusqu'ici : monstre antédiluvien, bête du tonnerre, fureur de l'eau, semeur de mort. [...]. Il semble que le Dragon existe, psychologiquement parlant, comme porté par les schèmes et les archétypes de la bête, de la nuit et de l'eau combinées. Nœud où convergent et s'emmêlent l'animalité vermiforme et grouillante, la voracité féroce, le vacarme des eaux et du tonnerre, comme l'aspect gluant, écailleux et ténébreux de "l'eau épaisse" »⁷.

Dans maints récits, à vrai dire, il s'avère que ce serpent ailé détient le rôle de l'obstacle satanique que doit surmonter le héros humain afin d'atteindre la chose sacrée ou le

¹ « Le dragon, [...], c'est l'apothéose du serpent. » (RIMAILHO, André, *op. cit.*, p. 64)

² « La morphologie du monstre, celle d'un gigantesque saurien, palmipède et quelquefois ailé, se conserve avec une rare constance depuis sa première représentation iconographique à Noves sur la basse Durance. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 105)

³ « ... dans la *Révélation* de saint Jean on parle deux fois du dragon, "le vieux serpent qui est le Diable et est Satanas". Aussi Saint Augustin écrit que le Diable "est lion et dragon ; lion par l'impétuosité, dragon par la ruse". » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 79)

⁴ *Ibid.*, p. 77

⁵ « Le dragon, qui était simplement un gros serpent dans l'antiquité hellénique, devint au Moyen Âge un monstre éminemment composite, et souvent protéiforme. Un corps de crocodile, des ailes de chauve-souris, une tête rappelant celle d'un cheval ou celle d'un chameau, avec une bouche crachant du feu : d'innombrables peintres ont proposé des variations de cette image, dans un contexte souvent religieux, puisque le dragon en vint à personnifier le mal. » (IOAKIMIDIS, Demètre, *op. cit.*, p. 7)

⁶ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 80

⁷ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, pp. 105-106

trésor fabuleux¹. Borges fait allusion à cette récurrente image d'un dragon empreint de malice et gardien de trésors :

« En Occident le dragon a toujours été conçu méchant. L'un des exploits classiques des héros (Hercule, Sigurd, saint Michel, saint Georges) était de le vaincre et de le tuer. Dans les légendes germaniques, le dragon garde des objets précieux. Ainsi, dans la geste de Beowulf, composée en Angleterre vers le VIII^e siècle, il y a un dragon qui durant trois cent ans est gardien d'un trésor »².

Il faudrait se souvenir encore, pour donner un exemple littéraire contemporain, de Bilbo contraint de participer au terrible combat contre le dragon Smaug, dans le roman de John Ronald Reuel Tolkien [Angleterre – 1892-1973] intitulé *Bilbo le hobbit* :

« La mâchoire du dragon lançait des flammes. Il tournoya un moment dans les airs, haut au-dessus d'eux, illuminant tout le lac ; les arbres proches de la rive luisaient comme du cuivre et du sang avec, au pied, des ombres dansantes d'un noir opaque. Puis il fonça droit au travers de la tempête de flèches ; insoucieux dans sa rage et uniquement préoccupé d'incendier leur ville... »³.

Sur un plan théologique, il n'est guère étonnant que les combats menés contre le dragon par saint Georges ou saint Michel aient donné lieu à une importante iconographie et servi à symboliser la victoire de la Foi sur le Mal. Le célèbre tableau de Raphaël, connu sous le titre de *Saint Georges terrassant le dragon*, participe exemplairement de cette exploitation symbolique ; on y découvre, en effet, les éléments qui font la permanence picturale de ce thème, à savoir un chevalier sur son destrier blanc plongeant sa lance dans le corps d'un affreux dragon, tandis qu'au second plan prie la princesse sauvée du monstre.

On se pose la question de savoir, en outre, au regard de la mythologie grecque cette fois-ci, si le dragon ne correspondrait pas à la figure matricielle des monstres antiques, en l'occurrence Échidna :

« Ce Dragon n'est-il pas l'affreuse Échidna de notre mythologie classique, mi-partie serpent, mi-partie oiseau palmipède et femme ? Échidna, mère de toutes les horreurs monstrueuses : Chimère, Sphynx, Gorgone, Scylla, Cerbère, Lion de Némée, et dans laquelle Jung veut incarner – puisqu'elle s'accoupla avec son fils le Chien de Geryon pour enfanter le Sphynx – une "masse de libido incestueuse" et par-là même le prototype de la Grande Prostituée apocalyptique »⁴.

¹ «... dans les grands mythes de l'humanité, le serpent-dragon était l'obstacle qu'il fallait éliminer pour atteindre le sacré. Il était le gardien des trésors cachés auxquels les héros ne pouvaient prétendre sans l'avoir au préalable vaincu. Il gardait la Toison d'or au jardin des Hespérides et, dans la légende de Sigfried, l'accès à l'immortalité... » (RIMAILHO, André, *op. cit.*, p. 64)

² BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 78

³ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 1993, p. 304

⁴ *Ibid.*

Quoiqu'il en soit, comme l'engeance monstrueuse d'Échidna, quelques autres figures tératologiques légendaires se tiennent dans la lignée du dragon. Ainsi en est-il de la *vouivre* qui présente peu de différences avec l'aspect habituel du dragon, sinon qu'elle est de stature plus petite que ce dernier et qu'elle apparaît comme un bipède ailé, alors que le dragon est un quadrupède ailé. Son nom, selon certains, viendrait du latin « *volvere* » (rouler) et son habitat privilégié se situerait dans les régions montagneuses. Cependant, d'autres font du nom « *vouivre* » l'équivalent du vieux mot « *guivre* », signifiant serpent, lui décrivent le port d'une étincelante escarboucle au front et localisent plutôt son territoire dans les entrailles de la terre ; ceci expliquant de fait sa fonction récurrente de gardien des trésors enfouis¹. L'apparence de ce monstre le place entre le serpent et l'oiseau. La *vouivre* se nourrit de chair humaine, rappelant au passage les exigences alimentaires du dragon². Dans un récit de Marcel Aymé [France – 1902-1967], *La Vouivre*, il n'est toutefois question que d'une sorcière possédant le don de commander aux serpents et ayant pu, en raison de cela, gagner le surnom de « *vouivre* ». De cette manière, nul ne s'étonne de voir cette dernière lancer à l'assaut d'un malheureux voleur, lors d'une scène mémorable, une masse de serpents innombrables³. Toutefois, l'association imaginaire de ce monstre aérien et de la femme n'est pas une tendance récente – d'autant moins, sans doute, si l'on prenait la peine d'établir la correspondance avec le mythe mélusien. Pour preuve, il y aurait à citer *Le Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu, texte médiéval qui nous décrit la métamorphose d'une certaine Esmérée en *vouivre*.

Le *coquatrix* et la *gargouille* perpétuent également l'image et la voracité du dragon⁴. Le *coquatrix* se présente sous l'aspect d'un coq gigantesque mais dont le corps et la queue l'apparentent au serpent. Le pouvoir méduséen de son regard lui permet de donner la mort à quiconque le contemplerait dans les yeux. Ses ailes se finissent en griffes et, de son bec, jaillit du feu. La *gargouille* correspond à un autre type de reptiles ailés ; c'est une créature

¹ « La *vouivre* est en effet l'équivalent du vieux mot *guivre*, qui signifie serpent. Le mot qui dérive du latin *Vipera* est resté dans la langue héraldique. [...] [Son] étymologie expliquerait pourquoi les *vouivres* ont des ailes et portent au front une étincelante escarboucle c'est-à-dire un charbon ardent, en latin *carbonculus*. Il y a là une association de la *vouivre* avec une idée de lumière et de chaleur sortie des entrailles de la terre ; aussi traditionnellement, la *vouivre* garde-t-elle les trésors souterrains. » (BOULOUMIÉ, Arlette, « La réhabilitation de Mélusine dans *La Vouivre* de Marcel Aymé et *Possession* d'Antonia Byatt », in BOULOUMIÉ, A. (éd), *Mélusine moderne et contemporaine*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001, p. 254)

² « Rien n'est plus commun que la liaison entre l'archétype saurien et les symboles vampiriques ou dévorants. Toutes les relations légendaires décrivent avec horreur les exigences alimentaires du Dragon. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 105)

³ cf. AYMÉ, Marcel, *La Vouivre*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 1964

⁴ « Les gargouilles de nos cathédrales perpétuent l'image de cette voracité aquatique. [...] Cette férocité aquatique et dévorante va se populariser dans tous les Bestiaires médiévaux sous la forme de fabuleux "coquatrix" et des innombrables "cocadrilles" et "cocodrilles" de nos campagnes. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 105)

présentant cornes, crocs et griffes. Son épiderme le rapproche de l'apparence de la pierre, provoquant quelquefois sa confusion avec une statue. D'ailleurs, selon la légende, la gargouille vivrait la nuit et se pétrifierait à l'heure du premier rayon de soleil.

Parfois confondu avec le coquatrix, le *Basilic* constitue une créature dont l'image a varié au gré de plusieurs distorsions, à travers le temps :

« Au cours des âges, le basilic évolua vers la laideur et l'horreur ; maintenant on l'oublie. Son nom signifie petit roi ; pour Pline l'Ancien [...], le basilic était un serpent qui sur la tête avait une tache claire en forme de couronne. À partir du Moyen âge, c'est un coq quadrupède et couronné, de plumage jaune, avec de grandes ailes épineuses et une queue de serpent qui peut finir en crochet ou une autre tête de coq [...]. Une des gravures qui illustrent l'Histoire naturelle des serpents et dragons d'Aldrovandi lui attribue des écailles, non des plumes, et la possession de huit pattes. Ce qui ne change pas c'est la vertu meurtrière de son regard »¹.

Il est aisé de remarquer, dans cette évocation des successifs changements physiques du basilic, une tendance allant vers la confusion avec le coquatrix. Toutefois, héritée sans doute des croyances antiques, l'idée de l'extrême nocivité venimeuse du basilic a su perdurer ; on attribue ainsi à son poison la puissance de créer le désert autour de lui et le pouvoir de traverser les armes qui le frappent pour en tuer les porteurs humains.

Autre sorte de volatiles monstrueux – objet de confusion avec les sirènes, cette fois –, les *harpies* font partie du bestiaire de la mythologie grecque. Ce nom, « harpies », signifient en grec, celles qui arrachent, celles qui ravissent². En règle générale, elles sont décrites comme des créatures volantes mi-femmes mi-oiseau de proie, au visage de jeune fille et aux griffes terrifiantes :

« Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les harpies sont des divinités ailées, à la chevelure longue et déliée, plus rapides que les oiseaux et les vents ; dans le troisième livre de l'*Énéide*, des oiseaux au visage de jeune fille, aux griffes recourbées et au ventre immonde, pâles d'une faim qu'elles ne peuvent rassasier. Elles descendent des montagnes et souillent les tables des festins. Elles sont invulnérables et fétides ; elles dévorent tout, en hurlant, et elles transforment tout en excréments »³.

Dans un récit d'E.T.A. Hoffmann déjà évoqué, « Le chien Berganza », il est question de l'attaque du héros éponyme, le chien Berganza, par une monstrueuse harpie dénommée Cannizarès. Cette scène nous confronte ainsi à l'horrible portrait, réalisé par l'auteur fantastique allemand, de cette créature légendaire :

«...je me sentis étreint par des bras décharnés qui s'enroulèrent autour de moi comme des serpents ; un grand cou de cigogne s'allongea par-dessus ma nuque, un nez de vautour, aigu et

¹ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 44

² BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 34

³ *Ibid.*, p. 33

glacé, effleura mon museau et des lèvres bleuies exhalèrent sur moi une haleine pestilentielle, un souffle mortel venu des Enfers. [...]. C'était la plus odieuse des créatures infernales, c'était la maudite Cannizarès qui s'était élancée sur mon dos et me tenait fermement enlacé ! »¹

L'amoncellement composite du corps de ce monstre ailé (serpent, cigogne, femme, vautour, etc.) se conjugue, ici, avec cette faculté d'étreinte et d'enserrement qui marque la fonction primordiale de la harpie. À ce titre, un autre oiseau monstrueux et androcéphale, décrit notamment par Flaubert dans *La Tentation de saint Antoine*, pourrait refléter les traits de la harpie ; il s'agit du *simourgh*. Cette créature est « un oiseau immortel qui niche sur les branches de l'Arbre de la Science [...] de plumage orangé et métallique, de petite tête humaine, pourvu de quatre ailes, des serres d'un vautour et d'une immense queue de paon »².

Dans le registre des oiseaux androcéphales, le bestiaire de l'Islam, qui procède d'un « fantastique de télescope » aux dires de Salah Stétié³, présente un *phénix* ayant la forme d'un oiseau à tête humaine⁴. Ce n'est toutefois pas le cas du phénix chinois (*Feng*), « oiseau aux couleurs resplendissantes, ressemblant au faisan et au paon »⁵, qui, jadis, « visitait les jardins et les palais des empereurs vertueux, comme un témoignage de la faveur céleste »⁶. Les Chinois pensait, en outre, que le mâle de cette espèce avait trois pattes et habitait l'astre solaire. Le phénix de la tradition grecque, quant à lui, était un oiseau fabuleux qui, consumé dans les flammes, pouvait renaître de ses cendres.

L'oiseau *roqh*, figure célèbre des aventures de Sindbad⁷, tient sa monstruosité de son gigantisme. Marco Polo, dans le chapitre XXXVI de ses *Voyages*, nous entretient de ce volatile légendaire :

« Les habitants de l'île de Madagascar racontent qu'à une certaine saison de l'année, arrive des régions australes une espèce extraordinaire d'oiseaux, qu'ils appellent rock. Sa forme est semblable à celle de l'aigle, mais il est incomparablement plus grand. Le rock est si fort qu'il peut soulever avec ses serres un éléphant, voler avec lui dans les airs, et le laisser tomber de haut pour après le dévorer. Ceux qui ont vu le rock affirment que ces ailes mesurent seize pas de pointe et que les plumes ont huit pas de longueur »⁸.

¹ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Le Chien Berganza », in *op. cit.*, pp. 72-73

² BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 168

³ « Il y a là ce que Massignon a surnommé, superbement, avec sa précision coutumière, une "descente de la métaphore". L'homme est comparé à tel ou tel animal, l'animal à une fleur, la fleur à une pierre : une tulipe sera un rubis. [...]. L'origine, et l'originalité, du bestiaire et du fleurage spécifiques de l'Islam sont là, [...], favorables à bien des substitutions et à bien des amalgames d'éléments de la réalité prétendue : à la naissance, donc, de ce que j'appellerai un *fantastique de télescope*. » (STÉTIÉ, Salah, *op. cit.*, p. 18)

⁴ « Le Phénix, récupéré aux rivages de la Phénicie, est un oiseau à tête humaine... » (*Ibid.*)

⁵ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 90

⁶ *Ibid.*

⁷ « Et voici, autre oiseau de fantôme, l'oiseau Roqh déployant ses ailes démesurées sur la géographie, elle aussi démesurée, et fantastique, des pérégrinations de Sindbad. » (STÉTIÉ, Salah, *op. cit.*, p. 19)

⁸ cité in BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, pp. 40-41

Le roqh correspond à une extrapolation imaginaire de l'aigle, qui tient symboliquement le rang d'oiseau royal et divin¹. En cela, cet être ailé gigantesque se rapproche d'une autre figure tératologique aérienne des plus importantes ; nous voulons parler du *griffon*, qui, lui, se pose comme le métis de deux animaux superbes : l'aigle et le lion. Ce rapprochement s'avère d'autant plus pertinent que Marco Polo, lui-même, en entendant parler du roqh à Madagascar, fut prompt au départ à le confondre avec l'*ucello griffon*, l'oiseau griffon². La description de ce dernier, qui règne naturellement sur terre et dans le ciel, fait état de sa parfaite hybridité : le griffon est lion par ses oreilles et l'arrière du corps, mais aigle par sa tête et le devant du corps. Connu pour avoir été la monture d'Apollon, il est censé vivre dans les zones montagneuses et serait capable, tel l'oiseau roqh, d'enlever du sol des proies énormes grâce à la puissance de ces deux pattes (pour information, la variante quadrupède du griffon a pour nom l'*opinicus*). Cependant, il convient, une fois encore, de signaler le symbolisme paradoxal qui s'attache à cette bête fabuleuse : comme le centaure ou la licorne, l'oiseau griffon a été considéré comme un emblème du Christ mais aussi, quelquefois, comme celui du démon³. Cette ambivalence symbolique, il est vrai, se manifeste également chez le lion, animal entrant dans la généalogie du griffon. Le lion, en effet, prédestiné de par sa corpulence et sa stature royale à incarner le Christ⁴, tend vers le registre démoniaque dès lors que l'on prend en considération sa voracité carnassière :

« Capable par sa force et ses rugissements d'être la Parole, le Protecteur et l'Eucharistie, il l'est aussi de poursuivre des proies innocentes, les âmes humaines qui tentent de lui échapper, mais qui sous griffes succombent au mal. Car il est très indo-européen que le mal gise dans le bien : David combattant le démon affronta un lion maudit »⁵.

La dimension satanique du griffon pourrait, par conséquent, découler directement de sa nature léonine. Mais l'hybride griffon devient chimérique à travers la figure de l'*hippogriffe*, qui ajoute l'ingrédient chevalin à la double parenté (aigle-lion) consubstantielle de cet oiseau fabuleux. L'*hippogriffe* correspond ainsi à un mélange entre le cheval et le

¹ « L'oiseau royal et divin [l'aigle] distingué dès l'Antiquité grecque, l'oiseau de Zeus, céleste et solaire, qui affronte sans ciller la lumière de l'astre comme celle du savoir, l'oiseau augural par excellence (*Illiade*, XXIV, 308-321)... » (BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique », in *op. cit.*, p. 214)

² BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 98

³ « Au Moyen Âge, la symbolique du griffon est contradictoire. Un bestiaire italien dit qu'il signifie le démon ; en général, c'est l'emblème du Christ, et ainsi l'explique Isidore de Séville dans ses *Étymologies* : "Christ est lion parce qu'il règne et a la force ; aigle, parce qu'après la résurrection, il monte au ciel". » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 98)

⁴ « Toujours est-il que le symbolisme antique et chrétien a vu une opposition entre l'arrière-train long et mince du lion et son poitrail puissant accru de sa forte crinière et d'un muflle majestueux : et il y a vu la double nature divine et humaine du Christ. » (CAZAUX, Yves, *op. cit.*, p. 29)

⁵ *Ibid.*, p. 30

griffon, soit à une construction tératologique au deuxième degré¹. Cette création monstrueuse procède, en fin de compte, d'un défi de Virgile que releva Arioste :

« Virgile avait donné le croisement d'un cheval avec un griffon comme exemple d'impossibilité ; Arioste s'en est souvenu pour créer, dans son *Roland furieux*, l'hippogriffe. C'est là un monstre de la deuxième génération, puisque le griffon avait lui-même pour parents un aigle et une lionne »².

Évidemment, le plus grand privilège que pouvait offrir un tel cheval était de permettre à son cavalier de voler dans les airs³. Comment, dès lors, parler de chevaux ailés en omettant d'évoquer le plus célèbre d'entre eux : Pégase ? L'histoire mythique nous conte, en réalité, celle de deux chevaux jumeaux devenus ennemis avec le temps ; d'un côté, Pégase, cheval divin, et, de l'autre, son frère Chrysaor, cheval démoniaque :

« Dans la *Théogonie* d'Hésiode, nous trouvons les deux frères Chrysaor et Pégase, qui naissent de Méduse (l'aurore du soir) rendue enceinte par Poséidon, après que Persée lui eut coupée la tête. Pégase, le jeune frère, devient le cheval héroïque. Dans Hésiode même et dans les *Métamorphoses* d'Ovide, il transporte Zeus la foudre et les flèches foudroyantes. Le héros Bellérophon le monte et défait avec lui la Chimère et les Amazones ; il devient le cheval de l'aurore, le cheval des Muses, le coursier d'ambrosie. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, le monstre-chimère est fille de Typhaon, et Echnide est la fille-monstre de Chrysaor. Nous avons donc, dans la lutte que Bellérophon soutient contre la Chimère, une forme de l'antagonisme qui se poursuit entre les chevaux jumeaux Pégase et Chrysaor, dont l'un est divin et l'autre démoniaque »⁴.

Pégase, qui concrétise le vieux rêve de l'homme de voler dans les airs⁵, est connu pour avoir fait jaillir, d'un coup de sabot, la fontaine Hippocrène, source inspiratrice des poètes. Il est cependant bien plus connu pour posséder des ailes d'aigle d'une blancheur éburnéenne et d'une envergure prodigieuse, l'indice même de sa monstruosité parfaite⁶. Notons, toutefois, que les ailes ne sont pas indispensables à un destrier volant. Cette caractéristique, par exemple, ne semble pas être partagée par la monture céleste de Mahomet, le *Bourak*⁷. Cette

¹ « L'aigle et le lion vivent ensemble dans le griffon des anciens ; cheval et griffon dans l'hippogriffe ariostéen, qui est un monstre ou une imagination au deuxième degré. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 107)

² IOAKIMIDIS, Demètre, *op. cit.*, p. 7

³ « L'hippogriffe d'Arioste avait, en outre, le privilège des ailes comme Pégase et celui de voyager dans les airs... » (DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique*, *op. cit.*, Tome I, p. 361)

⁴ DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique*, *op. cit.*, Tome I, p. 327

⁵ « ... le rêve de voler dans les airs a sans doute contribué à créer l'image de Pégase, le cheval ailé, qui est devenu le symbole des envolées de l'inspiration poétique. » (IOAKIMIDIS, Demètre, *op. cit.*, p. 6)

⁶ « Pégase répond à la définition du monstre proposée par Borges, puisqu'il combine des éléments anatomiques empruntés à des animaux différents – corps du cheval et les ailes de l'aigle. » (*Ibid.*)

⁷ « ... de Jérusalem, le Prophète fut transporté au septième ciel. Dans les plus anciennes versions de la légende, Mahomet est guidé par un homme ou un ange ; dans les versions postérieures, on a recours à une monture

créature divine est représentée par les musulmans de l'Inde « avec visage d'homme, oreilles d'âne, corps de cheval et queue de paon »¹ ; il n'est apparemment pas question d'une quelconque paire d'ailes.

Ainsi se termine notre tour d'horizon forcément incomplet des figures de la tératologie mythologique et légendaire. Il faut toutefois confesser notre défaillance à classer, dans l'une des zones de cette galerie surnaturelle, une plante monstrueuse comme la *mandragore*. Cette espèce située à la frontière du végétal et de l'animal², capable même de pousser un cri au moment de son arrachement de terre, présentait, selon les croyances, une forme humaine. On imaginait qu'elle poussait au pied des gibets, en germant de la graisse des pendus ou de leur semence. La littérature fantastique n'a d'ailleurs pas manqué d'exploiter ce filon tératologique, avec Hans Heinz Ewers et son roman *Mandragore*, par exemple, qui brasse largement les légendes multiséculaires relatives à cette plante surnaturelle et fait état, bien entendu, de son anthropomorphisme végétal :

« C'était un objet brun, poussiéreux, un morceau de racine dur comme la pierre, il ressemblait à un petit homme très vieux et très ridé »³.

Là encore le monstre, fût-il végétal, dévoile symboliquement, en son sein, un reflet de l'homme. Ainsi la méditation de notre humanité semble toujours devoir sourdre de l'épiphanie monstrueuse, comme la réponse à cette énigme posée inéluctablement par l'aberration corporelle et le chaos identitaire de la créature tératologique.

Quoi qu'il soit, force aura été de constater, au cours de cette investigation, l'ampleur de la fascination et de l'angoisse ressentie par l'homme vis-à-vis de l'animal, mais aussi vis-à-vis de sa propre animalité. L'énigme de la bête a su générer, dans l'imaginaire humain, un invraisemblable cortège de créatures monstrueuses, au long de l'Histoire. Le fantastique, nous allons le voir, n'a fait que prolonger cette mise en question identitaire de l'homme à travers la bête et cette distorsion imaginaire de la bête à travers l'homme. Cette littérature, qui ouvre la porte à un retour oppressant des peurs archaïques dans la sphère de la modernité, qui tend à ramener ses héros à la terreur de la proie comme aux impératifs de l'instinct, pourrait même avoir trouvé une incarnation, un reflet d'elle-même, au cœur de sa propre création ; la littérature fantastique pourrait avoir trouvé un reflet dans sa bête fantastique.

céleste, plus grande qu'un âne et plus petite qu'un mulet. Cette monture est *Bourak*, dont le nom veut dire resplendissant. » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *op. cit.*, p. 53)

¹ *Ibid.*

² « Comme le barometz, la plante appelée mandragore est à la limite du royaume animal, car elle crie quand on l'arrache ; ce cri peut affoler ceux qui l'écoutent. » (*Ibid.*, p. 119)

³ EWERS, Hans Heinz, *Mandragore*, Paris : France Loisirs, 1988, p. 49

3. La littérature fantastique dans le reflet de *sa* bête

Le bestiaire surnaturel et la zoologie étrange qui peuplent massivement les oeuvres fantastiques des premiers temps, celles du XIX^e siècle en l'occurrence, porteraient témoignage du *continuum* semblant exister entre ces inventions littéraires modernes et certaines créations tératologiques zoomorphes des traditions orales. Il suffirait, pour s'en convaincre, de convoquer quelques-uns de ces monstres fabuleux des récits antiques et médiévaux qui ont su trouver une reviviscence, une réactualisation au sein de l'imaginaire moderne et de la littérature fantastique ; pensons, par exemple, aux gargouilles devenues l'une des représentations les plus communes des démons. La bête fantastique se pose ainsi, dans les décennies bouleversées de la révolution industrielle, de manière relativement fréquente, comme un *fossile vivant*. Elle constitue une trace imaginaire et angoissante d'un Passé que l'écriture a entrepris de remettre au présent. De fait, elle tend à manifester des liens de parenté directe avec les êtres d'autrefois, ces monstres et animaux surnaturels des mythes, légendes et superstitions anciennes, au point d'imprégner de cette dynamique archéologique le texte fantastique tout entier. Ce dernier, en effet, sous bien des abords, finit par ressembler à une plongée littéraire vers la mentalité primitive et les éléments du monde ancien.

Mieux encore, la littérature fantastique tend à laisser ressurgir, à travers *sa* bête, un reflet de sa propre condition et de ses propres pulsions. Elle en est venue à incarner, au XIX^e du siècle, pareillement à cette dernière, une force primitive et farouche dressée en défiance de l'homme de Raison et de la pensée moderne.

Avant toute chose, il convient de procéder à ce qu'il faut appeler une « définition » du fantastique (A), si tant est qu'une catégorie littéraire aussi subtile et propice à l'indicible puisse être réellement définie avec des mots. Cela doit nous permettre de mieux nous projeter dans une appréhension de cette littérature fantastique en tant qu'immixtion vers le Passé et l'Intime (B) et d'y déceler, en filigrane de *sa* bête fantastique, sa disposition à incarner, pareillement à cette dernière, une force primitive et archaïque dressée face à l'homme moderne (C).

A. « Définition » du genre fantastique

Il est nécessaire, avant d'aller plus loin dans la réflexion, de procéder à cette brève définition du genre fantastique que nous envisageons avec humilité. Bien que le fantastique semble basé sur la défaite du langage face au réel, cause directe de la prolifération des choses *innommables* ou *indicibles* en ces textes – pensons à Lovecraft, par exemple¹ –, il est possible de l'appréhender partiellement, dans sa dynamique structurelle en tant que forme esthétique et littéraire. La perception *partielle* du fantastique est d'ailleurs la seule qui soit possible, comme le soutient l'écrivain Cortázar :

« Il n'y a pas un fantastique fermé, ce que nous parvenons à savoir de lui n'est jamais que partiel et c'est pour cela que nous le croyons fantastique. On aura deviné que, comme toujours, les mots ne servent qu'à boucher des trous »².

Les mots ne sont donc pas totalement impuissants, puisqu'ils permettent malgré tout de *boucher* les trous. Ils rendent possible, à ce titre, une définition partielle du genre fantastique.

Le fantastique, dont le projet est de travailler sur l'irruption du surnaturel dans la réalité, se trouve être, en fin de compte, l'exploitation littéraire de ce qui est hors langage, de ce qui ne peut être dit, de l'innommable, de l'indicible, de l'impossible à décrire. Aussi, tout comme l'avance Terramorsi à propos des nouvelles de Cortázar, le fantastique tend à constituer une expérience des limites de la littérature et de notre langage :

« ...les nouvelles de Cortázar touchent au fantastique quand elles provoquent une expérience des limites de la littérature en œuvrant à la coïncidence du décrit et de "l'impossible à décrire" : la chose dont on n'a pas idée. La tête de Méduse – le masque de terreur bruyant, l'altérité en face – figure chez Cortázar le paradigme de l'in-envisageable et de l'inarticulé. Le fantastique revient d'abord à être empêché de penser et à ne pouvoir s'empêcher de penser »³.

¹ « Par ailleurs, il [Lovecraft] est justement obsédé par cet innommable, cet indicible, qu'il poursuit depuis toujours. Il ne peut rester que saisi, muet et impuissant à décrire ce qu'il vient de faire surgir devant lui : le chaos de la création. Car tous ces monstres, Dieux et entités, participent de ce chaos monstrueux et indicible, justement, formé de tout ce qui vient du temps et de l'espace. Lovecraft éprouve alors l'impossibilité de rendre par l'écriture ce qu'il voit et il ne peut que répéter, halluciné : "c'était trop horrible, trop monstrueux, c'était l'innommable." » (TRUCHAUD, François, « Préface » in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris : Christian Bourgois, 1969, p. 25)

² CORTÁZAR, Julio, « Du sentiment du fantastique », in *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1980, p. 38

³ TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 16

Cette coïncidence paradoxale qu'occasionne la littérature fantastique entre ce que l'on veut décrire et ce qui échappe à toute description, entre l'impulsion de notre pensée et son blocage net – se trouvant ainsi à l'origine d'une véritable « rhétorique de l'indicible »¹ –, ne peut que mettre en lumière, dès lors, la vanité de cette quête intrinsèquement humaine de vouloir « tout comprendre » afin de « tout maîtriser ». Le fantastique anéantit cette entreprise de l'homme consistant à se former, à la manière scientifique ou tel un cartographe simplifiant et miniaturisant l'espace, une image du monde simple et claire² ; entreprise intellectuelle qui inéluctablement conduit l'homme vers l'illusion qu'il maîtrise véritablement *ce réel dont il s'est créé une image*. Or, la littérature fantastique répète éternellement, obsessionnellement, comme s'il s'agissait d'un épisode nécessaire à sa propre existence, cette sempiternelle défaite de l'intelligence humaine face au phénomène d'un *réel sans image*, d'un réel impossible à décrire ou représenter mais qui est pourtant là et nous fait face. Telle est la matrice à l'origine du fantastique et de notre vertige de terreur : la défaite intellectuelle de l'homme devant cette *chose réelle* ayant surgi inopinément en notre monde, dans la sphère protectrice de notre raison, tout en restant situé néanmoins au-delà de notre entendement et de notre langage³. Le fantastique nous fait chuter d'un piédestal, il apporte le signe définitif, la scène flagrante de notre défaillance humaine. Et Cortázar, écrivain fantastique par excellence, qui se qualifiait d'*homme-enfant*, s'en était d'ailleurs fait une raison, à lire cette phrase célèbre de sa nouvelle « Là mais où, comment » : « si j'écris c'est parce que je sais, bien que je ne puisse pas m'expliquer ce que je sais... »⁴.

En fantastique, l'écrivain écrit donc sur certaines choses « réelles », mais sans les comprendre, sans même pouvoir les décrire ou les représenter verbalement, au point de se situer davantage dans le domaine de l'intuition primitive que dans celui de la réflexion et de la théorisation. L'auteur fantastique se place avant tout, à travers son narrateur, en simple récepteur du phénomène, jamais en théoricien de celui-ci – bien qu'il puisse donner des hypothèses théoriques au sujet de la chose surnaturelle à laquelle il confronte son lecteur. L'écrivain, dans son récit aporétique, se pose « une interrogation inquiète non moins

¹ « À regarder de près la technique employée par les auteurs fantastiques pour donner de la réalité à l'irréel, on pourrait même parler d'une *rhétorique de l'indicible*. » (BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature* n°2, 1971, p. 112)

² « L'homme cherche à se former de quelque manière que ce soit, mais selon sa propre logique, une image du monde simple et claire. » (EINSTEIN, Albert, *Comment je vois le monde*, Paris : Flammarion, « Champs », 1979, p. 122)

³ « Y a-t-il des choses hors langage, hors jugement, et qui *sont* malgré tout ? » (TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 16)

⁴ CORTÁZAR, Julio, « Là mais où, comment », in *Nouvelles intégrales 1945-1982*, op.cit., p. 622

qu'inquiétante surgie à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres » que celui-ci a été « obligé de prendre comme elle est venue et à laquelle il désir[e] lui-même, parfois éperdument, pouvoir répondre »¹, sans y parvenir évidemment. Et ce faisant cet auteur en vient à parler de son (notre) humaine défaillance, à révéler ce syndrome de l'échec intellectuel qui s'incarne véritablement à travers le héros du récit fantastique.

Le fantastique se pose, de la sorte, comme une écriture capable de se promener, en partant bien souvent des choses de la vie banale et quotidienne, jusqu'à la périphérie la plus extrême du savoir de l'humanité, au plus près, voire à l'intérieur de notre *terra incognita* intellectuelle, lieu qu'investissent généralement nos mythes et nos religions. De là, cette impression de certains spécialistes, comme Roger Bozzetto² ou Maurice Levy³, que le fantastique renoue avec la culture archaïque et les pratiques mythiques, en s'installant dans la quête de notre « impensable origine ». C'est aussi du champ d'exploration de la « métaphysique naturelle » qu'il s'agit, cette *metaphysica naturalis* que Kant définissait comme une disposition naturelle et éternelle de l'homme à laisser sa raison s'élever au stade de la spéculation face aux mystères de son univers⁴.

Il n'est pas étonnant finalement que le fantastique, en dépit de son angoisse et de son aporie constitutives, mais grâce à sa curiosité effrénée, ait su témoigner ponctuellement de quelques intuitions majeures ayant offert un balisage à la science en vue de nouvelles découvertes. Nous avons l'exemple d'Edgar Poe, qui, à propos de la question de savoir pourquoi la nuit était noire – question d'apparence fort banale, mais à laquelle la réponse est pourtant très récente –, eut dans « Eurêka » une intuition géniale, par laquelle il déduisait implicitement que l'Univers n'était pas éternel et que la nuit était noire parce que la lumière

¹ CAILLOIS, Roger, « Fantastique », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris : E. U., 1989, p. 284

² « Le fantastique met donc en jeu, par la figuration archéologique, une quête paradoxale : en apparence il s'agit de retrouver le fil perdu de l'impensable origine, [...]. Si on retrouve l'origine elle vous détruit... » (BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 64)

³ « Si toute mythologie est bien, comme le voudrait Mircea Éliade, du *mythe dégradé*, on pourrait croire que le fantastique est une revalorisation onirique, en plein temps historique, du temps des origines. Rêvant à partir de structures acquises, le fantastiqueur retrouve peut-être des structures héritées. Fantasmant sur des schémas pétrifiés, il refait, dans et par ce rêve, de la fable un mythe. » (LEVY, Maurice, « Approches du Texte fantastique », in *Caliban XVI*, Toulouse : Annales publiées par l'Université de Toulouse - Le Mirail, Tome XV, 1979, p. 13)

⁴ « Cependant *cette espèce de connaissances* peut aussi en un certain sens être considérée comme donnée, et la métaphysique est bien réelle, sinon à titre de science, du moins à titre de disposition naturelle (*metaphysica naturalis*). En effet, la raison humaine, poussée par ses propres besoins, et sans que la simple vanité de savoir beaucoup y soit pour rien, s'élève irrésistiblement jusqu'à ces questions qui ne peuvent être résolues par aucun usage expérimental de la raison ni par aucun des principes qui en émanent. C'est ainsi qu'une sorte de métaphysique se forme réellement chez tous les hommes, dès que leur raison peut s'élever à la spéculation ; cette métaphysique-là a toujours existé et existera toujours. » (KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 70)

des étoiles les plus éloignées, la grande majorité des étoiles de l'Univers à vrai dire, n'était pas encore parvenue jusqu'à nous, créant dans le ciel des espaces vides et noirs¹. Il en va de même pour l'hypothèse scientifique d'Ambrose Bierce, à la base de sa nouvelle « Cette maudite chose », selon laquelle, tout comme il y a des sons échappant aux facultés de l'oreille humaine (les ultrasons), il existerait des couleurs échappant à celles de l'œil humain². En effet, il est connu aujourd'hui que les couleurs peuvent être classées selon des longueurs d'ondes relatives à leur bande d'absorption par la rétine et que l'œil de l'homme n'est pas sensible aux radiations lumineuses de plus de 750 nanomètres (infrarouge) et de moins de 380 nanomètres (ultraviolet) ; la couleur verte correspondant, par exemple, à des radiations allant de 500 à 600 nanomètres.

Roger Caillois pose en principe fondamental du genre que « le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison »³. Dès lors, le fait de remarquer que la littérature fantastique s'est construite dans le monde occidental de la fin du XVIII^e au milieu du XIX^e siècles permet le constat d'une chose évidente : le fantastique pour naître avait besoin d'un monde incrédule, noyé dans un scepticisme ambiant, pour lequel le miracle et le surnaturel ne devaient plus tenir que de l'impossible⁴. Un monde dont les lois structurelles devaient être tenues pour immuables et rigoureuses. Et ce monde-là, le fantastique l'a trouvé dans l'Europe romantique et pré-moderne de ce temps, monde qui était en train de célébrer sa révolution industrielle, après avoir vécu ses révolutions sociale (la Révolution française) et intellectuelle (les Lumières).

Mais, ce terreau fertile, il l'a aussi trouvé aux Etats-Unis, cette jeune patrie dont la littérature, comme l'écrit Pierre-Yves Pétilion⁵, aura su déployer « sa peau de buffle ». Des

¹ « La réponse contemporaine au problème de la nuit noire comporte deux volets. Le premier est celui de Poe : nous savons maintenant que les étoiles n'ont pas toujours existé. Les plus vieilles ont passablement moins de vingt milliards d'années. À l'échelle astronomique est trop courte pour remplir l'espace de lumière. De surcroît, et c'est le second volet, cet espace est en expansion. La lumière émise par les étoiles se raréfie progressivement à mesure que se dilate le volume d'espace dans lequel elle se propage. La nuit devient de plus en plus noire. L'obscurité de la nuit contient un message que les astronomes ont mis plus de quatre siècles à déchiffrer : l'univers n'est ni éternel ni immuable. » (REEVES, Hubert, *Dernières nouvelles du cosmos - vers la première seconde*, Paris : Seuil, « Science ouverte », 1994, pp. 53)

² « Je ne suis pas fou. Il y a des couleurs que nous ne pouvons pas voir. Et Dieu me vienne en aide ! Cette Maudite Chose est d'une telle couleur ! » (BIERCE, Ambrose, « Cette maudite chose » in *Histoires impossibles*, Paris : Grasset, 1950, p. 134)

³ CAILLOIS, Roger, « Fantastique » in *op. cit.*, p. 281

⁴ « En un mot, il [le fantastique] naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. » (CAILLOIS, Roger, préface in *Anthologie du Fantastique*, *op. cit.*, p. 9)

⁵ « En Amérique, il n'y pas de passé ; rien que des paysages grandioses, mais sans mémoire. Le jour viendra [...] où la littérature américaine s'assignera comme objectif de faire concurrence à la splendeur sauvage de ces paysages, de déployer la peau de buffle du continent, de faire surgir de ses profondeurs une parole fauve... »

œuvres telles que celles de Washington Irving ou de William Austin ont germé, comme d'une terre matricielle, de cette Amérique accédant à la pleine indépendance, cette immensité en grand chambardement et lancée dans une quête frénétique de repères géographiques autant que culturels. Prenant racines au cœur de la nouvelle civilisation urbaine, là même d'où se sera peu à peu évaporée la peur du surnaturel et de l'inconnu – comme le constate Guy de Maupassant dans un article célèbre paru dans *Le Gaulois* du 7 octobre 1883¹ –, le fantastique s'est érigé comme une compensation à l'excès de rationalisme et de scientisme de l'ère moderne. Cette littérature aura, de la sorte, agi pareillement à une soupape de sécurité et servi de « catharsis » pour la conscience occidentale d'alors, complètement obnubilée par l'idéal du progrès et désorientée dans son rapport au monde – devenue même, aux dires de Jean Fabre, aussi prométhéenne que schizophrène².

Roger Caillois décrit, en outre, le créateur fantastique comme un écrivain se devant d'être à la fois réaliste et fantastique ; en d'autres termes, comme quelqu'un susceptible de créer cette étrange symbiose de rationnel et d'irrationnel qui, seule, peut être qualifiée de *fantastique*. Julio Cortázar, lui-même, démontra un jour, à Mario Vargas-Llosa, son enthousiasme à l'endroit cette thèse de Caillois :

« Je me rappelle une conversation longue et passionnée avec Cortázar, dans un bistrot de Montparnasse, sur cette thèse de Caillois, l'enthousiasme manifesté par Julio et sa surprise quand je lui assurai que cette théorie me semblait aller comme un gant à ses propres fictions »³.

L'auteur de « Bestiaire » semblait donc adopter cette conception du fantastique. La chose paraît évidente, puisqu'il conseillera même les ouvrages du spécialiste français à ses lecteurs, dans *Le tour du jour en quatre-vingt mondes*⁴. Cortázar constitua ainsi un partisan de tout premier ordre pour Caillois, lequel vécut en Argentine durant la seconde guerre mondiale

(PÉTILLON, Pierre-Yves, « Préface » in HAWTHORNE, Nathaniel, *Contes et Récits*, Paris : Imprimerie Nationale Éditions, « La Salamandre », 1996, pp. 22-23)

¹ « Notre pauvre esprit inquiet, impuissant, borné, effaré par tout effet dont il ne saisissait pas la cause, épouvanté par le spectacle incessant et incompréhensible du monde a tremblé pendant des siècles sous des croyances étranges et enfantines qui lui servaient à expliquer l'inconnu. Aujourd'hui, il devine qu'il s'est trompé, et il cherche à comprendre, sans savoir encore. Le premier pas, le grand pas est fait. Nous avons rejeté le mystérieux qui n'est plus pour nous que l'inexploré. » (MAUPASSANT, Guy (de), « Le Fantastique », in *Le Gaulois*, 7 octobre 1883)

² « Ainsi peut se jouer sur la scène littéraire la catharsis fantastique de cette schizophrénie qui ravage la conscience prométhéenne déchirée. » (FABRE, Jean, « Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature », in Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, Paris : Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1991, p. 47)

³ VARGAS-LLOSA, Mario, « La Trompette de Deyá » in CORTÁZAR, Julio, *Nouvelle intégrales*, op. cit., p.16

⁴ CORTÁZAR, Julio, « Du sentiment du fantastique », in *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, op. cit., p. 35

et fut proche de Borges ; un partisan que durent lui envier bien des critiques littéraires, à n'en pas douter. Toutefois, au-delà de cette convergence dans la connaissance du fantastique, l'alliance intellectuelle entre cet écrivain et ce théoricien devait surtout permettre justement que la théorie rejoigne la pratique et qu'un degré de lucidité supplémentaire soit franchi concernant ce genre littéraire.

Le fantastique, ce qui le mène à être considéré comme un art exigeant, se doit d'être le résultat d'un *subtil équilibre*. L'écrivain a pour mission de trouver le point d'équilibre entre rationnel et irrationnel, de placer son récit au niveau du choc de ces deux « plaques tectoniques » – pour détourner quelque peu une métaphore de Bozzetto¹ –, de manière à plonger le lecteur dans cette hésitation, cette indécision consubstantielle du genre lui-même. Voilà, en tout cas, ce que suggèrent de concert Maupassant et Todorov :

« Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar »².

« Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire : et ces derniers méritent plus qu'une simple mention »³.

Néanmoins, il convient de préciser que cette notion todorovienne de l'hésitation a trouvé des opposants. Bozzetto, notamment, critique Todorov parce que celui-ci n'envisage le fantastique que sous l'angle de la narration – le point de vue du *lecteur implicite* – et non sous celui de la textualité ; un angle dont il signale la plus grande pertinence et qu'il juge d'une approche plus prometteuse. De la sorte, le terme todorovien d'*hésitation*, étant donné qu'il s'attache au point de vue du lecteur implicite, devient d'un usage incongru dans une définition du texte fantastique. Bozzetto suggère, quant à lui, d'employer l'image de la *concurrence* ou

¹ BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992, p. 215

² MAUPASSANT, Guy (de), « Le Fantastique », *op. cit.*, pp. 236-237

³ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, « Poétique », 1970, p. 29

celle de la *contamination* du rationnel par l'irrationnel¹ ; cette dernière rappelant, implicitement, cette métaphore macabre que donna Louis Vax du fantastique : « Le moment du fantastique est celui où l'imagination est sourdement occupée à miner le réel, à le pourrir »². Bozzetto indique également sa préférence pour la notion d'*empiètement* de Roland Barthes et celle de *morsure* évoquée par Terramorsi³, lesquelles, précise-t-il, « prennent en compte la textualité dans son ensemble et non simplement le point de vue du lecteur, fût-il implicite, qui sous-tendait la position de Todorov »⁴. Plus radical encore à l'égard de Todorov, Chareyre-Méjan démontre son art du contre-pied et situe sa conception du fantastique à l'opposé de la pensée todorovienne. Il soutient ainsi que le fantastique ne réside pas dans l'incertitude ou dans l'hésitation, mais plutôt dans l'exclusion de toute incertitude, dans l'*indubitable* :

« Le fantastique n'habite donc pas [...] ce que Tzvetan Todorov avait pu appeler "le temps d'une incertitude", autrement dit celui de l'hésitation [...]. Il est un moment d'exclusion de toute incertitude. Son objet est non pas "l'incertain", mais précisément l'inverse : cet "indubitable" consécutif à l'écroulement des certitudes véhiculées par les croyances rationnelles ou irrationnelles »⁵.

Le constat est donc réel ; de Caillois à Todorov, en passant par Bozzetto ou Chareyre-Méjan, diverses théories, marquées souvent de différences relativement subtiles, s'affrontent ou se rejoignent pour la définition du genre fantastique. Toutefois, un fait n'est guère réfutable à propos de la littérature fantastique, que l'on opte pour la notion d'*hésitation* ou pour celles de *contamination*, de *morsure* ou d'*empiètement* ; il s'agit toujours d'un seul et même processus littéraire qui se trouve en jeu, ce processus véritablement constitutif du fantastique que représente la mise en opposition, en contradiction⁶, en balance, dans le récit, relativement à l'énigme posée par l'événement fantastique, d'hypothèses rationnelles et d'hypothèses tenant de l'irrationnel. En effet, un texte pour être réellement fantastique doit savoir mettre en scène l'opposition, la collision frontale même, du *rationnel* et de l'*irrationnel* (entendu comme ensemble de phénomènes auxquels l'intelligence humaine ne trouve pas de raison, de cause). Ce texte s'exerce alors à la contradiction mutuelle de leurs arguments ; ce

¹ « Dans tous les cas nous sommes en présence de ce qui est donné à percevoir comme contamination du rationnel par l'irrationnel et provoque un malaise, une terreur. » (BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, op. cit., pp. 8-9)

² VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris : P.U.F, « Que sais-je ? », 1970, p. 42

³ TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in GEOFFROY-MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris : L'Harmattan, « Americana », 1998, pp. 235-250

⁴ BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, op. cit., p. 215

⁵ CHAREYRE-MEJAN, *Le réel et le fantastique*, Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 1998, p. 91

⁶ « Plus encore que de l'hésitation entre des évaluations contraires, entre deux ordres opposés tels que nature et surnature, le fantastique naît de leur contradiction ». (FAIVRE, Antoine, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique », in Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 31)

qui nécessite, par exemple, que, dans un récit de maison hantée, l'hypothèse du fantôme soit associée simultanément à l'éventualité contradictoire de l'hallucination, de la folie ou de la duplicité du témoin de l'apparition spectrale.

Le caractère fantastique passe, même s'il s'agit d'un simulacre auquel se force l'écrivain, par cet « équilibrage subtil » entre les données conduisant à une rationalisation de l'énigme et les données menant *a contrario* à une appréhension irrationnelle de cette dernière. Au final, ce caractère fantastique se trouve entériné, de notre opinion, par une sorte de *neutralisation plus ou moins parfaite* des arguments rationnels et irrationnels. Cette neutralisation relative fait ainsi que le surnaturel ou l'irrationnel, bien que donnant généralement l'impression de l'emporter dans les derniers instants d'un récit fantastique, se trouve encore en mesure d'être contredit, du fait même de la permanence mentale des soupçons rationnels ayant précédemment constellé le texte. Pour preuve, la scène finale de « Maison occupée » de Cortázar, où rien ne vient expliquer la nature des bruits ayant fait fuir les héros de leur vieille maison familiale. Toutes les hypothèses, irrationnelles ou rationnelles, demeurent en suspens et aucune réponse ultime n'intervient pour résoudre l'énigme surgie au fil du texte. On ne sait si ces bruits étaient dus à la présence de fantômes, de quelque monstre surnaturel dans la demeure, ou alors s'il ne s'agissait que de nuisances sonores résultant de la présence de rats dans les cloisons¹, voire encore des troubles psychiques touchant ce couple fraternel incestueux.

Un *devoir de rationalisation* existe, à l'évidence, dont l'écrivain fantastique se trouve naturellement investi. Tel est l'effort que celui-ci doit accomplir, de sorte à endiguer le « raz-de-marée » de l'irrationnel provoqué par l'irruption du phénomène surnaturel dans son récit. Cette nécessité d'une contradiction ostentatoire entre rationnel et irrationnel explique, cela dit, que les héros narrateurs des récits fantastiques se trouvent fréquemment présentés comme une incarnation de l'être moderne, doué d'un certain savoir scientifique et d'un esprit de raison. Pourquoi ne pas penser, afin d'illustrer cette affirmation, au narrateur versé dans la science médicale de « La chute de la maison Usher » de Poe ou bien au journaliste William Harker, héros de la nouvelle « Cette maudite chose » d'Ambrose Bierce ? Pourraient être encore convoqués, ces narrateurs érudits des nouvelles de Lovecraft, qui, à l'instar du héros de

¹ Dans « Céphalée », une nouvelle du recueil *Bestiaire*, comme « Maison occupée », Cortázar a évoqué un tel rapprochement entre des sons nocturnes inexplicables et l'hypothèse de bruits causés par des rats dans une maison : « ... il faudra enfumer les rats sous le toit, ce n'est pas croyable le bruit que peut faire un seul rat, la nuit. » (CORTÁZAR, Julio, « Céphalée », in *Nouvelles intégrales*, op. cit., pp. 126-129)

« Celui qui chuchotait dans les ténèbres » par exemple, dévoilent pertinemment ce à quoi se résume leur fonction dans l'histoire ; mettre en scène le délitement progressif de cette conception rationnelle du monde *qu'ils incarnent*, face aux poussées de l'irrationnel, face aux morsures de la chose surnaturelle :

« À dater de ce jour, j'abandonnai l'attitude purement scientifique que j'avais adoptée jusqu'alors, pour devenir la proie de perpétuelles alarmes »¹.

Dans son article « Genèse d'un genre narratif, le fantastique », Antoine Faivre souligne, ainsi que nous le faisons, cette volonté de rationalisation que se doivent d'exercer, à travers leurs héros, les écrivains fantastiques. Il en profite toutefois pour effectuer le rapprochement, sur ce point, entre la démarche de ces auteurs et celle des occultistes fin-de-siècle :

« Par ailleurs, le fantastique ayant besoin pour fonctionner que ses héros fassent au moins semblant d'exercer une volonté de rationalisation, il se rapproche sur ce point aussi de la démarche des occultistes fin-de-siècle. Les uns et les autres enfin donnent l'impression de retrouver, sur les ruines des croyances, une surnature. Mais, sauf à considérer les fantastiqueurs qui se servent de la littérature pour faire passer des messages occultistes, les ressemblances entre fantastique et ésotérisme s'arrêtent là. Le fantastique est en effet "toujours subi et involontaire au sujet, qui ne s'attache pas à élaborer le mystère mais à le résoudre", ses héros passent par des épreuves qui restent angoissantes et douloureuses, ils peuvent reconnaître des "signes" mais qui ne débouche pas sur une gnose »².

Le fantastique apparaît ainsi dans sa dimension de genre littéraire agnostique et anti-positiviste. Cette impossibilité de répondre finalement à l'énigme du phénomène prodigieux, cette aporie intellectuelle qui fonde le récit fantastique, pourrait rejoindre, en effet, les principes de cette doctrine philosophique que constitue l'agnosticisme – l'agnosticisme déclarait notamment que l'absolu était inaccessible à l'intelligence humaine et, en cela, professait l'ignorance globale quant à la nature intime, l'origine et la destinée des choses. Sous bien des égards, il semble apparent que la littérature fantastique, à rebours de l'idéal du progrès imprégnant son siècle de naissance, le XIX^{ème} siècle, se soit posée comme une littérature de l'humilité intellectuelle, témoignant constamment d'une véritable modestie agnostique dans cette vaste entreprise moderne de la connaissance du réel que dictait son temps. Le fantastique, par son recours obsessionnel à l'irruption de choses incompréhensibles dans la réalité, est intervenu pour démontrer à l'homme mégalomane du XIX^{ème} siècle, empli

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Celui qui chuchotait dans les ténèbres », in *La couleur tombée du ciel*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1954, p. 190

² FAIVRE, Antoine, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique », in *op. cit.*, p. 34

de fougue positiviste et d'idéal de progrès, que son esprit, en dépit de sa grandiloquence, demeurerait voué à l'impuissance au-devant du réel et de ses méandres. Il y aura toujours des choses qui échapperont à l'entendement humain et le livreront aux tourments spirituels, à l'angoisse d'un vertige intellectuel et au sentiment d'insécurité. La connaissance du réel, cette quête de l'absolu, n'est qu'une vaine et folle entreprise. Telle est la révélation que délivre tout récit fantastique, en infligeant au passage, à travers la littérature, son camouflet le plus spectaculaire et le plus effrayant à l'homme moderne et au positivisme.

Plutôt que de prolonger cette vision binaire d'un jeu produit dans les textes fantastiques entre rationnel et irrationnel, ne ferait-on pas preuve finalement de plus de pertinence en observant la chose comme un *continuum du réel* ? Ce continuum verrait, en fait, le réel devenir rationnel lorsqu'il est connu et maîtrisé de l'homme, et irrationnel lorsqu'il lui échappe. Ce que nous suggérons s'avère relativement simple à entendre et convie naturellement à discuter de la thèse de Chareyre-Méjan concernant le fantastique. Pour ce dernier, le moment du fantastique correspondrait à l'irruption dans notre univers rationnel, non pas de la chose surnaturelle comme l'avançait Caillois, mais de la *chose réelle*¹. De l'opinion de ce philosophe, la littérature fantastique n'aurait paradoxalement nulle autre matière première que le réel et constituerait « simplement un comble de la littérature réaliste »² ; la chose fantastique symbolisant dès lors l'aboutissement de cette fiction de notre relation au réel³. La défaite de l'entendement humain face au réel acquiert, par cette dynamique logique, le statut de fonction motrice du fantastique. La propension du fantastique à humilier l'être humain en lui confrontant du réel impossible à traduire en mots⁴, du réel surgissant sans mise en scène et demeurant inconcevable, du réel capable d'ôter le langage et de rendre l'homme *bête*, cette tendance même en vient à briser le système de la hiérarchie anthropocentriste. La littérature fantastique instaure véritablement une *dynamique régressive* qui ramène l'homme moderne, Icare envolé vers la connaissance de l'absolu, à sa base primitive, à son état brut. L'homme chute, face au réel qui le dépasse, dans cet état de stupidité et de peur panique qu'il associe à l'animalité. De l'accident fantastique, il ressort comme avec les yeux de vache de belle Olalla de Robert Louis Stevenson [Écosse – 1850-1894], ces grands yeux de bête

¹ « Il y a irruption, mais *du* réel et non pas *dans* le réel. » (CHAREYRE-MÉJAN, *Le réel et le fantastique*, op. cit., p. 91)

² *Ibid.*, p. 87

³ *Ibid.*, p. 85

⁴ « Elle [la fiction fantastique] met en scène comment le réel arrive sans mise en scène. Instant dilaté par son impossible description même et dans quoi s'engouffre l'événement, l'accident... » (*Ibid.*, p. 89)

stupide¹. La conquête du réel par l'intelligence humaine est clairement ramenée au rang d'illusion par la littérature fantastique, laquelle n'a de cesse de stigmatiser la vanité de l'homme moderne et de basculer ses constructions anthropocentristes. Que nous apprend le fantastique, en fin de compte, sinon que nous ne savons *rien* ? Et il ne s'agit nullement d'un simple manque de savoir, que l'homme pourrait combler à force de travail ; non, le fantastique démontre, de façon obsessionnelle, qu'il y a un *impossible à savoir*. Cette impuissance définitive de l'esprit humain face au réel, c'est ce que nous ne cessons de stigmatiser les textes de ce genre littéraire. L'homme ne sait *rien* et « le vertige fantastique n'est pas la sensation [de ce] manque mais la découverte que le réel est lui-même [ce] rien »². Le fantastique traduit cette froide vérité : l'homme, malgré toutes ses illusions, ne connaît pas et connaîtra jamais le réel.

B. Le fantastique ou l'immixtion dans l'Intime et le Passé

Il est établi que la littérature fantastique est consubstantielle de l'ère dite *moderne*, laquelle concerne l'Europe du XIX^e siècle, à l'heure de sa révolution industrielle. Il s'agit d'un temps où l'Homme a décidé de rompre avec son passé, au nom d'un certain idéal de progrès. L'attitude collective est au rejet des choses archaïques, à l'abomination des croyances du Passé et de la mentalité primitive. Ainsi que l'écrit Michelet, dans sa préface de 1869 à l'*Histoire de France*, « l'ennemi, c'est le passé, le barbare Moyen Âge... l'ami, c'est l'avenir, le progrès et l'esprit nouveau »³. Aussi la Modernité se caractérise-t-elle d'abord par ce refoulement systématique de l'Archaïque. Elle s'érige de cette façon même, c'est-à-dire en impulsant, chez l'homme, un détournement optique des leçons de son Histoire et de ses mythes, vers la contemplation obsessionnelle des découvertes et des progrès que lui promet son avenir.

¹ « ... je fus troublé de la voir soudain ouvrir les yeux. Ils étaient extraordinairement grands, avec un iris doré comme celui de Felipe, mais leur pupille à ce moment était si dilatée qu'ils en paraissaient presque noirs ; [...]. Jamais je n'ai rencontré un regard plus stupidement vide. » (STEVENSON, Robert Louis, « Olalla », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoire de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977, p. 189)

² CHAREYRE-MÉJAN, *Le réel et le fantastique*, op. cit., p. 124

³ cité in TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Paris : Dunod, « lettres sup », 1998, p. 68

Le fantastique prend naissance au cœur de cette mouvance d'amnésie collective, au cœur de cet âge du scientisme où la littérature elle-même semble rêver de devenir science¹. Mais ce genre littéraire ne prendra jamais part pour autant au culte de la science auquel viendront se livrer bien des écrivains de l'époque, Balzac avec sa *Comédie Humaine* ou Zola avec son naturalisme, pour ne citer qu'eux. Force est d'admettre toutefois que la littérature fantastique constitue bien un « pur produit » de l'ère moderne, un fruit de ce XIX^e siècle qui changea radicalement les mentalités et les perspectives du monde occidental. La littérature fantastique, pour se développer, exigeait cet univers aux miracles devenus illusoires et impossibles, ce monde soumis à une causalité rigoureuse des phénomènes et ployant sous le joug du rationalisme. Caillois établit de la sorte le processus de germination du fantastique :

« Compte tenu des réserves qu'il y a lieu de faire pour la Chine et le Japon, il est tentant d'avancer l'hypothèse que seules les cultures qui ont accédé à la conception d'un ordre constant, objectif et immuable des phénomènes ont pu donner naissance, comme par contraste, à la forme particulière d'imagination qui se plaît à contredire exactement une aussi parfaite régularité : l'épouvante surnaturelle.[...]. Le fantastique est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracles, soumis à une causalité rigoureuse. En Europe, il est contemporain du romantisme. En tout cas, il n'apparaît guère avant la fin du XVIII^e siècle, et comme la compensation d'un excès de rationalisme »².

Il fallait nécessairement qu'advienne, comme l'écrit Washington Irving, ce « temps des théories et des actions folles [où] les vieux préjugés et les vieilles superstitions étaient rejetés ; [où] tout était gouverné par la "Déesse Raison" »³. Nul ne peut donc se permettre d'ignorer que le fantastique est un type de littérature pleinement ancré dans son temps, autrement dit la Modernité, avant d'être un genre littéraire orienté vers les profondeurs et les ténèbres du Passé. Ce paradoxe est au fondement même de la littérature fantastique ; il s'agit d'un genre parfaitement moderne, quand bien même nous inclineraient à penser autrement ses affinités avec des choses aussi archaïques que la superstition, les pratiques mythiques et la mentalité primitive. Le fantastique peut se considérer comme la psyché moderne reflétant et distordant à la fois la peur et la légende des siècles précédents. Il naît pour s'affronter au discours dominant de son époque, le discours de la rationalité⁴. Bien que représentant l'un des fruits du

¹ « L'horizon historique de la révolution industrielle, les extraordinaires progrès des sciences, mathématique, physique, biologique et chimique, les grandes découvertes médicales, l'augmentation de l'espérance de vie (vingt ans en une génération) inspirent à bien des écrivains du XIX^e siècle enthousiasme et nostalgie : au temps où l'on songe à "un seul pouvoir à base mathématique", où se développe ce qu'on appellera plus tard les Sciences humaines, et qui recherchent les lois d'un déterminisme humain, la littérature se rêve parfois comme une science, dans le culte de l'observation, la recherche de lois du comportement psychologique et social ; la critique se pose en science de la littérature. » (TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 83)

² CAILLOIS, Roger, « Fantastique », in *op. cit.*, p. 285

³ IRVING, Washington, « L'aventure de l'étudiant allemand », *op. cit.*, p. 71

⁴ « Le fantastique naît à cette époque du développement de la pensée occidentale, où le discours dominant se prétend rationnel, et tente d'enfermer la totalité du réel dans un discours de la rationalité, illustrant la formule de

triomphe de la science et de la raison, il s'érige néanmoins en défiance de la tyrannie même qu'exercent ces dernières sur la pensée occidentale.

Enfant d'un temps où s'impose « la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes »¹ et où l'astronome Laplace ramène Dieu au rang de simple « hypothèse », le fantastique affiche néanmoins sa connivence avec le passé et les choses anciennes. Alors que tout à son époque pousse au refoulement de cette matière archaïque, il se positionne hors de l'obsession du progrès. Ce genre littéraire se construit ainsi avec l'Autrefois, rénovant ses ruines et se peuplant de ses fantômes. Ce que nous dit Bozzetto, à ce propos, est particulièrement révélateur :

« Le texte fantastique se bâtit [...] en utilisant des choses anciennes et enfouies, pour mettre en échec et terroriser la raison. La remise au jour, dans le présent, de choses – sous forme d'anamnèse ou de découverte – crée le scandale. L'innommable, autre nom de l'enfoui, se révèle. La trame superficiellement cohérente de notre univers se déchire et l'irrationnel s'impose emportant tout sur son passage. Ce qui ainsi surgit, ce peuvent être des strates anciennes de la psyché comme l'anté-humain chez les loups-garous, d'anciennes superstitions, ou encore [...] des objets venus d'un temps autre avec une efficacité qui leur est propre et que nous ne pouvons pas comprendre ».²

Si nous gardons à l'esprit l'incipit traditionnel des contes de fées (« Il était une fois... »), il est remarquable d'observer, à travers maints récits fantastiques, ce même phénomène de plongée inaugurale dans les temps passés ou le territoire archaïque. Révélée généralement à travers l'expérience d'un héros à la mentalité moderne et à l'esprit rationnel, cette immersion dans l'univers ancien peut se dérouler de diverses manières. Certaines fictions fantastiques nous racontent, par exemple, le périple d'un citadin qui arrive au cœur d'une région archaïque et se met à éprouver l'angoisse d'une immixtion dans l'Autrefois ; le pays étranger, le monde paysan, le lieu primitif et sauvage ou encore le site en ruines se posent ainsi comme autant de décors propices à générer cette image du territoire anachronique. Le voyage du héros fantastique hors de la cité protectrice s'assimile souvent, de la sorte, à un voyage dans le temps, mais aussi à un trajet vers la nature primitive, vers la bête. C'est en prenant un *mauvais chemin* que le voyageur lovecraftien de « L'abomination de Dunwich », entrant comme dans poche temporelle, parvient au cœur d'une terre campagnarde reculée, qu'il décrira par la suite comme peuplée de paysans arriérés et superstitieux :

Hegel qui soutient que tout ce qui est réel est rationnel. En d'autres termes, la raison tente de se penser comme faisant table rase de tout ce qui n'entre pas dans ses lois. » (BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, op. cit., p. 47)

¹ CAILLOIS, Roger, « De la féerie à la science-fiction », in op. cit., p. 9

² BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, op. cit., p. 63

« Quand un voyageur dans le centre nord du Massachusetts prend la mauvaise direction au carrefour du péage d'Aylesbury juste après Dean's Corner, il découvre une campagne étrange et désolée »¹.

Dans « Les montagnes hallucinées », les protagonistes de Lovecraft se retrouvent au milieu de l'Antarctique et ne font pas mystère, au contact de ses glaciers primitifs, de leur impression de voyager dans des temps antédiluviens :

«... en touchant réellement ces blocs cyclopéens dégradés par les intempéries, nous sentîmes que nous avions établi un lien sans précédent, presque sacrilège, avec les millénaires oubliés, normalement fermés à notre espèce »².

Ce qui est valable ici pour l'auteur américain Lovecraft l'est évidemment pour bien d'autres écrivains fantastiques. Algernon Blackwood ne nous conte-t-il pas, au début de sa nouvelle « Sortilèges du fond des âges », la promenade d'un héros dans les vieux quartiers d'une ville tout comme s'il s'agissait d'un voyage dans le passé ?

« Vue de la gare, cette ville paraissait moderne et sans intérêt, mais la vieille ville, qui remontait au Moyen Âge, s'étendait de l'autre côté de la crête et restait dissimulée aux regards. Quand il fut arrivé au sommet et qu'il s'engagea dans les rues anciennes, il sentit qu'il quittait la vie quotidienne *pour s'enfoncer dans le passé* »³ (nous soulignons).

De même, l'illusion d'un retour à la vie antique, tel est ce qui advient au narrateur du récit de Théophile Gautier [France 1811-1872], « Arria Marcella », durant sa visite initiale de Pompéi :

« L'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; *ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière* étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives, deux pas vous mènent de la vie antique à la vie moderne, et du christianisme au paganisme »⁴ (nous soulignons).

La tendance d'un retour au (du) passé stimule donc la création fantastique et agit à la mise en scène récurrente d'un trajet du héros comme de l'écriture vers le temps des origines, le monde ancien, les régions primitives de l'être. C'est cette double pulsion archéologique et endoscopique, propre au fantastique, qui pousse Lovecraft, par exemple, à s'approprier imaginativement la région de Nouvelle-Angleterre et à en faire une contrée d'où suinte un

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'abomination de Dunwich », in *Les mythes de CTHULHU*, op. cit., p. 227

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les montagnes hallucinées », in *Ibid.*, p. 357

³ BLACKWOOD, Algernon, « Sortilèges du fond des âges », in *La grande anthologie du fantastique*, op. cit., p. 88

⁴ GAUTIER, Théophile, « Arria Marcella », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique 1*, op. cit., p. 534

passé immanent¹ et d'où surgissent les monstres les plus effroyables de son être intime. Il la dessine comme une terre mythique et angoissante ; une terre utile, cela dit, à entretenir son rêve obsessionnel d'un retour à l'existence et à la « pureté » de ses ancêtres anglo-saxons². Cette Nouvelle-Angleterre s'inscrit ainsi, dans son œuvre, comme une enclave où le temps semble s'être arrêté ; une poche spatio-temporelle hors du cours de l'Histoire, avec ses cités oniriques et étrangement surannées : Insmouth, Dunwich ou encore Arkham, transfiguration de la légendaire ville de Salem³. Cette contrée lovecraftienne, livrée aux spectres du passé, vient surtout se révéler comme un réceptacle idéal pour le retour au temps présent de toutes sortes de survivances ancestrales, des plus étranges aux plus abominables. Elle se pose, à ce titre, comme un territoire fantasmagorique propice à la vieille gangrène de la superstition et à la multiplication des phénomènes fantastiques. Lovecraft, de la sorte, n'aura fait qu'inventer un espace géographique anachronique à l'image du *Val dormant* de Washington Irving ; un « pays-fossile », une « Pompéi américaine », susceptible de porter témoignage de la matière imaginaire des temps archaïques de sa nation, mais aussi de cristalliser par la figuration tératologique la masse nébuleuse de ses maux inconscients. Avec Lovecraft, comme avec beaucoup d'autres auteurs étasuniens, le passé, l'Autrefois américain en l'occurrence, se doit d'être *vécu au présent*. Nathaniel Hawthorne [États-Unis – 1804-1864] agit de même, dans sa nouvelle « Endicott et la croix rouge », lorsqu'il fait clouer par ses protagonistes une tête de loup sur la porte d'une église et réactualise, en cela, quelque ancestrale superstition⁴.

Plus généralement, on pourrait rejoindre ici quelques-unes des idées de Joël Malrieu, notamment lorsque ce dernier affirme la chose suivante :

« [Le] lieu du personnage [fantastique], lorsqu'il est étrange, ne l'est que parce qu'il est ancien, qu'il représente la survivance d'un passé disparu au milieu d'un monde qui ne cesse de se transformer, formant ainsi une véritable enclave dans un espace marqué par la modernité »⁵.

¹ « Le passé était si vivace. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le festival », in *Les mythes de CTHULHU*, op. cit., p. 50)

² « La Nouvelle-Angleterre constitue une [...] image indissociable de l'œuvre lovecraftienne. Cette région mythique des États-Unis reflète son rêve obsessionnel de vivre dans le monde pur de ses ancêtres où les traditions et les institutions des Anglo-Saxons sont respectées parce qu'elles sont sacrées. Avec la généalogie, elle crée un continuum, capable d'évoquer le sentiment du *mysterium tremendum*. » (SCHNABEL, William, *Masques dans le miroir - Le Double lovecraftien*, Dole : La Clef d'Argent, 2002, p. 136)

³ « ... l'antique cité, dégradée et subtilement redoutable, où nous vivions : Arkham, vouée aux sorcières, hantées de légendes, dont les toits à deux pentes, blottis et affaissés, et les balustrades effritées de l'époque géorgienne méditaient hors du temps au bord du Miskatonic au sombre murmure. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le monstre sur le seuil », in *Le cauchemar d'Insmouth*, op. cit., p.161)

⁴ « Témoin sinistre des dangers du pays sauvage, la tête d'un loup abattu dans les environs de la ville était clouée, suivant la coutume [...], sur la porte de l'église. Le sang ruisselait encore sur le seuil. » (HAWTHORNE, Nathaniel, « Endicott et la croix rouge », in *Contes et Récits*, op. cit., p. 68)

⁵ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1992, p. 118

De ce fait, le phénomène fantastique détiendrait une charge beaucoup plus exceptionnelle que l'on pourrait le croire ; il fracture le temps sagittal – pour reprendre l'expression de Stephen Jay Gould¹ –, ce temps linéaire, historique qui dirige le monde moderne. Il brise cette « flèche du temps », afin de réinstaurer la vision du temps cyclique propre aux mythes et à l'ancien âge de l'humanité. « Face à un univers dégradé et médiocre, soumis au temps et au changement, le phénomène incarne pour le personnage la permanence et la pérennité : Dorian Gray reste éternellement jeune et beau, et la figure immortelle de Ligeia n'a aucune peine à éclipser la trop humaine Lady Rowena »².

Ainsi l'altérité du phénomène fantastique procède principalement de sa provenance spatio-temporelle. Le phénomène, relativement au héros moderne, apparaît toujours comme *venant d'ailleurs* ; il appartient radicalement à un *autre* temps, voire à un *autre* lieu. Et pour produire l'ébranlement fantastique, la confrontation, il doit y avoir mouvement ; si le phénomène ne vient pas au héros, c'est le héros qui doit aller vers lui. Ce dernier est conduit alors à transgresser, volontairement ou pas, les frontières le séparant de cet *ailleurs* du phénomène, de sorte à y être effectivement confronté³. D'où ces périple dont nous parlions, où l'on voit s'aventurer, dans des territoires primitifs et arriérés, des protagonistes de récits fantastiques aussi différents que Rip Van Winkle, victime d'un sommeil ensorcelé au cœur des montagnes sauvages américaines, ou que Jonathan Harker, jeune Londonien parti en Transylvanie à la rencontre de Dracula. Le héros fantastique, dans bien des cas, se doit de suivre un voyage physique ou symbolique ; connaître cette transgression de son univers quotidien, moderne et sécurisé ; vivre cette immixtion dans un contexte anachronique, une *régression* diront certains ; cette rupture avec son univers moderne, le conduisant à la stature d'un *novice* à l'heure d'accomplir sa grande *initiation*.

Force serait de reconnaître, sous cet angle, que la permanence du passé et des choses archaïques, au sein des récits fantastiques, pourrait rejoindre certains schémas de la pensée mythique et installer l'expérience du phénomène fantastique comme avatar des rites initiatiques. Maurice Lévy, d'ailleurs, situe clairement le fantastique par-delà le miroir de l'Histoire, autrement dit au plus près des mythes :

¹ « Deux thèmes comptant parmi les plus anciennement enfouis dans la pensée de l'Occident. La vision linéaire et la vision circulaire respectivement symbolisées par la flèche et le cycle. Autrement dit, les deux notions de temps sagittal et de temps cyclique. » (GOULD, Stephen Jay, *Aux racines du Temps*, Paris : Grasset, « Biblio-essais », 1990, p. 36)

² MALRIEU, Joël, *op.cit.*, p. 119

³ « Au cours de sa quête, le personnage fantastique cherche à échapper au temps, pour pénétrer le hors-temps du phénomène. » (*Ibid.*, p. 124)

« [le fantastique se situe] de l'autre côté de l'histoire, par-delà le naturalisme et le réalisme. Non pas à côté – car l'étape historique lui est fondamentalement indispensable – mais de l'autre côté du miroir qui, lui, continue de renvoyer une image fidèle »¹.

Bien des spécialistes, nous l'avons dit, ont célébré ce rapprochement entre le fantastique et le mythe, en ouvrant quelquefois certaines perspectives réellement intéressantes. L'espace du héros fantastique ne se rattacherait-il pas aux temps passés mythiques (Joël Malrieu)² ? Le fantastique n'orchestrerait-il pas une régression périlleuse vers l'origine (Roger Bozzetto)³ ? Le fantastique ne consisterait-il pas, en fait, à une revalorisation onirique des mythes en plein temps historique (Maurice Lévy)⁴ ?

Bozzetto, aguerri à l'analogie du fantastique et de l'archéologie, offre à nos yeux la vision la plus pertinente et la plus juste des collusions perceptibles entre les mythes et la littérature fantastique. S'il admet l'effectivité d'un matériau mythique dans la création fantastique, il réfute toutefois l'idée d'une similitude fonctionnelle entre ces deux domaines, la mythologie et le fantastique :

« Les civilisations se réfèrent, et se repèrent, à leurs mythes : elles continuent d'en produire, afin de tenter de donner du sens à leur présence, à leurs pensées, à leurs actes. La dimension mythique est donc présente en chacun de nous : elle est un avatar de la dimension symbolique propre à l'humain. Les civilisations évoluent, les formes des mythes aussi, tout comme leur mode d'existence et d'expression. La littérature, comme les autres arts, joue un rôle spécifique dans la perpétuation, le renouvellement ou l'innovation de cette strate mythique – que certains ont voulu rapprocher des éléments de la psyché en action dans la dimension onirique. Le mythe, on l'a dit, n'est pas réductible à un discours, il demeure récit : par là, il est proche du fantastique. Mais là où le mythe est assertif, dit la vérité, et souvent l'instaure, le fantastique figure l'impossible à dire. Il ne pose pas un sens : il marque plutôt l'impossibilité d'en donner un. Cependant les textes fantastiques utilisent parfois les mythes, comme matériau »⁵.

« Là où le mythe rassure, le fantastique inquiète »⁶.

¹ LEVY, Maurice, « Approches du Texte fantastique », in *op. cit.*, p. 8

² « L'espace du personnage, dans lequel interviennent aussi bien le narrateur que le phénomène, est un lieu de passage entre le monde des vivants et celui des morts, et par là se rattache aux temps passés mythiques. Comme les enfers grecs, eux aussi géographiquement localisés avec précision, il représente un contact avec les temps passés. De ce point de vue, le fantastique joue entièrement sur un équilibre entre le temps mythique et le temps historique, l'espace mythique et l'espace géographique. » (MALRIEU, Joël, *op. cit.*, p. 118)

³ « Le fantastique met donc en jeu, par la figuration archéologique, une quête paradoxale : en apparence il s'agit de retrouver le fil perdu de l'impensable origine, mais cette recherche n'est pas comme dans le cas de la science-fiction le moyen d'une distanciation, c'est celui d'une régression. Si on retrouve l'origine elle vous détruit... » (BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, *op. cit.*, p. 64 – déjà cité)

⁴ « Si toute mythologie est bien, comme le voudrait Mircea Eliade, du mythe dégradé, on pourrait croire que le fantastique est une revalorisation onirique, en plein temps historique, du temps des origines. Rêvant à partir de structures acquises, le fantastiqueur retrouve peut-être des structures héritées. Fantasmant sur des schémas pétrifiés, il refait, dans et par le rêve, de la fable un mythe. » (LEVY, Maurice, « Approches du Texte fantastique », in *op. cit.*, p. 13)

⁵ BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, *op. cit.*, pp. 119-120

⁶ *Ibid.*, p. 135

Le matériau mythique trouve clairement une exploitation en littérature fantastique, il n'y aurait qu'à se rappeler, par exemple, l'usage des mythes du labyrinthe et du Minotaure, mais aussi la référence aux Ménades, à Circé ou encore au dieu aztèque *Xolotl* dans l'œuvre de Julio Cortázar. De surcroît, force est de constater que cette matière antique que représente le mythe est loin d'être la seule source d'inspiration des fantastiqueurs. Outre cette source mythique primordiale, le fantastique puise encore en ses prolongements tentaculaires, à savoir dans les croyances folkloriques, superstitieuses et légendaires de l'humanité. À vrai dire, l'influence des récits traditionnels et des superstitions semblerait même être la plus ostensible en genre fantastique. Les histoires populaires, les légendes et les colportages superstitieux ont toujours été les premières formes à trouver une reviviscence dans cette catégorie littéraire qui émergea sous la plume de quelques virtuoses de l'angoisse. En France, nul n'ignore que les influences d'Hoffmann et de Poe furent déterminantes¹. Mais, beaucoup d'indices laissent à penser, par exemple, que « L'Homme au sable » d'Hoffmann possédait certainement un lien de parenté avec quelque conte de croquemitaine dont l'écrivain allemand aurait été imprégné dans son enfance. « Rip Van Winkle » de Washington Irving représente, quant à lui, le plagiat très habile et avéré d'une vieille légende allemande connue sous le nom de « Der Ziegenhirt » (« Le chevrier »). De même, son autre nouvelle, « La légende du val dormant », fait intervenir manifestement les motifs légendaires germaniques du Féroce Chasseur (*Der wilde Jäger*) et de la Furieuse Armée ou Chasse d'Odin. Le chef-d'œuvre de William Austin, « Peter Rugg, le disparu », procède également d'un substrat légendaire européen ; ce texte « est en fait un creuset de vieilles traditions – le Juif Errant², le Hollandais Volant, la Furieuse Armée, le Cauchemar – et de légendes plus modernes telles *Lénore* ou le *Dit du vieux marin* »³. Edgar Allan Poe, dans « Metzengerstein », ou encore Cortázar, dans « Été », nous entretiennent, quant à eux, de la figure légendaire du cheval du Cauchemar. Tandis que l'auteur William Hodgson s'efforce, lui, de traduire, à travers son œuvre, des légendes et superstitions de marins : légendes de vaisseau fantôme et du Hollandais volant ; légende du Kraken ; etc. Ainsi, suite à ces

¹ « Deux influences principales marqueront en France l'histoire du genre : celle d'Hoffmann, que *Le Globe* et *La revue de Paris* font connaître, et qui apporte, face aux spectres du roman noir et au merveilleux extérieur de Scott, des visions intérieures, qui prennent leur source dans la psychologie même des héros.[...]. La seconde influence s'exerce au temps du positivisme : celle de Poe, dont Baudelaire traduit en 1856 les *Histoires extraordinaires*, en 1857 les *Nouvelles Histoires extraordinaires*, en 1863 *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. » (TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 141)

² « Le Juif Isaac Lequedem, de la tribu de Levi, nommé aussi Ahasvérus – cordonnier – a refusé tout secours à Jésus supplicié. Par ce manque de charité il marche jusqu'au jugement dernier selon la malédiction divine. » (BAYARD, Jean-Pierre, *Histoire des légendes*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1970, p. 95)

³ TERRAMORSI, Bernard, « Préface », in AUSTIN, William & IRVING, Washington, *Trois récits fantastiques américains*, Paris : José Corti, « Romantique », 1996, p. 94

quelques exemples, pourrions-nous légitimement reprendre à notre compte cette conclusion de Louis Vax :

« [Le] frisson que donnent au lecteur moderne les récits fantastiques, la littérature d'imagination scientifique, les tableaux surréalistes, le peuple le connaissait déjà grâce aux légendes qui se transmettaient de génération en génération. Les histoires de revenants, de loups-garous, de vampires et de jeteurs de sorts, on fait naguère l'angoisse et les délices des paysans réunis l'hiver autour du feu. Ce sont bien les mêmes thèmes qui apparaissent dans les récits traditionnels et les contes modernes »¹.

Mieux encore, dans *La séduction de l'étrange*, Vax parvient à « théoriser » ce phénomène en suggérant que le fantastique pourrait correspondre à ce que l'homme a fait de ses superstitions lorsque, ayant cessé de les prendre au sérieux, il a trouvé en elles matière à la création artistique².

Revenons un moment à Lovecraft et à ce territoire fantasmé qu'il s'est approprié pour localiser sa création littéraire, nous voulons parler de sa Nouvelle-Angleterre. C'est une terre, nous l'avons dit, qui se présente comme le réceptacle d'étranges survivances prêtes à submerger l'homme moderne et à éprouver son esprit rationnel ; il suffit de souvenir de l'expérience du narrateur de « Celui qui chuchotait dans les ténèbres » qui, après avoir quitté l'enceinte protectrice du monde industrialisé, se met à ressentir de plein fouet l'angoisse de ce pays archaïque :

« Tandis que le convoi roulait avec bruit dans un territoire que je connaissais bien d'après mes lectures sans l'avoir jamais visité, je me sentais en proie à une curieuse agitation. Je savais que je pénétrais dans une région de Nouvelle-Angleterre beaucoup plus primitive que les districts industrialisés du sud et de la côte où j'avais passé toute ma vie ; une région à l'écart de la civilisation moderne, où l'on ne trouvait ni étrangers, ni cheminée d'usines, ni routes cimentées. J'allais y rencontrer d'étranges survivances de cette existence traditionnelle aux racines profondes qui semble être un produit naturel du paysage, et qui, en perpétuant les souvenirs d'autrefois, prépare un terrain propice aux croyances les plus prodigieuses et les plus secrètes »³.

Il est manifeste, concernant Lovecraft, que sa volonté d'écrivain était d'ancrer son fantastique dans un Autrefois, un terreau ancien à même de faire atteindre à son oeuvre une certaine plénitude⁴. « *Pour Lovecraft, l'écriture est un acte rétrograde, car elle est toujours*

¹ VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 6

² cf. VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris : PUF, « Quadrige », 1987

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Celui qui chuchotait dans les ténèbres », in op. cit., p. 205

⁴ « Un fait demeure : la nécessité de rattacher le fantastique à un Autrefois, réel ou mythique, mais en tout état de cause, fondateur du répertoire. En dépit de certaines naïvetés qui feront sourire le spécialiste, Lovecraft a perçu

un retour en arrière »¹, nous explique William Schnabel. Par cet acte, il illustre, en fait, l'une des stratégies que se doit généralement d'appliquer le créateur fantastique par rapport au monde qui l'entoure. Expliquons-nous ; chaque écrivain fantastique, du fait de la dynamique archéologique du genre lui-même, est dévolu à puiser son inspiration en sa propre « Nouvelle-Angleterre », à savoir un terreau de l'Autrefois lui appartenant, un univers ancien et sous-jacent qu'il a pu faire sien et qui, loin de n'être que fictif, continue de subsister dans les interstices de son monde moderne. Julio Cortázar avait élu comme « terre ancestrale » le jardin de Banfield, ce lieu béni et peuplé d'animaux où il passa une partie de son enfance, dans la banlieue de Buenos Aires. William Hodgson avait choisi, quant à lui, l'archaïque et ténébreux espace océanique, cette mer sur laquelle il avait dû voguer, en tant que mousse puis matelot, pendant huit années de sa vie. Nathaniel Hawthorne, dont le trisaïeul avait été l'un des juges qui condamnèrent au bûcher en 1692 les « sorcières » de Salem, ne pouvait décemment échapper, lui aussi, à l'attraction de ce terre de l'Autrefois qui allait fasciner Lovecraft, près un siècle plus tard ; nous voulons parler évidemment de la Nouvelle-Angleterre et de son emblématique cité de Salem.

Aussi l'auteur fantastique, comprenons-le, s'efforce d'entrevoir, par-delà le vernis de la modernité, à travers ce filigrane superficiel de son univers immédiat, les couches plus anciennes, les vestiges irradiants et l'existence spectrale de cet *autre* monde qu'il veut mettre en mots. Lovecraft, comme tant d'autres, n'aura fait qu'observer l'univers qui l'entourait dans sa simple nature archaïque et spectrale ; il y contemplait un monde fantôme, un monde *horla* (*hors* mais pourtant *là*), et organisait ensuite, au sein de son œuvre littéraire, le retour angoissant de ce refoulé *historique*.

La conception lovecraftienne du fantastique, chose logique, établissait cette littérature comme un genre « fondé sur les peurs ancestrales enracinées dans le sentiment du sacré et dans l'effroi que l'homme primitif devait éprouver en présence des forces surnaturelles et des mystères de l'univers ». Le fantastique, à en croire le reclus de Providence, ne ferait donc que réverbérer les peurs ancestrales contenues dans le substrat superstitieux et légendaire du folklore populaire. Sur ce point, certains spécialistes ont manifestement rejoint Lovecraft ; d'aucuns ont prétendu, par exemple, que ce genre littéraire participait à la création d'une *peur*

l'émergence d'un ensemble de données archaïques, cantonnés jusque-là dans la culture populaire, et qui ont formé le terreau du fantastique. » (DUBOST, Francis, *op. cit.*, p. 111)

¹ SCHNABEL, William, *Masques dans le miroir – Le Double lovecraftien*, Dole : La Clef d'Argent, 2002, p. 133

artificielle en réactivant des angoisses demeurant en latence dans la mémoire des hommes¹. Mais cela ne revient-il à définir le fantastique simplement comme une forme littéraire chargée de perpétuer la tradition orale « mourante » ? N'est-il pas réducteur de considérer le fantastique comme un ersatz moderne des histoires à faire peur d'antan ?

La littérature fantastique, de notre opinion, n'occupe certainement pas la place dévolue à l'oralité qui véhiculait les croyances et légendes populaires d'autrefois. La superstition, qui régna en maîtresse sur l'Occident médiéval² et que l'on définit généralement par contraste avec les doctrines dominantes d'une société – qu'elles soient scientifiques ou religieuses –³, ne peut prétendre détenir, selon nous, quelque nouveau « vecteur », quelque avatar moderne, à travers le fantastique. Loin s'en faut, en vérité !

L'hypothèse inverse nous semble même, disons-le, d'une plus grande légitimité. Il est permis de croire, en effet, que le fantastique a pu justement se construire par la grâce, non pas d'une dynamique d'agglomération, mais bien d'une dynamique de distanciation avec le domaine folklorique. Ce serait, en ce sens, cet approfondissement subjectif nouveau introduit, dans la manière de raconter les faits surnaturels, par la mise en place d'un narrateur, qui en constituerait la cause principale. Roger Bozzetto signale cela dans *Territoires des Fantastiques* :

« Les textes fantastiques romantiques occidentaux se sont démarqués du domaine folklorique, traditionnel, en permettant au narrateur un jeu relevant de sa subjectivité dans le rapport qu'il établissait à ces fantasmes collectifs qui constituent une culture. Cette subjectivité, à ce moment de l'histoire, a amené le narrateur à s'interroger sur la réalité des représentations fantasmatiques figées qu'il met en scène : les goules, les vampires, la mort, les grimoires, les sorciers, le Diable, etc. Ce doute sur la réalité s'opère d'abord dans des environnements paysans ou aristocratiques, dans des lieux maudits, des tourbières hantées et tout ce que le romantisme offrait comme ruines, cimetières, orages et tempêtes »⁴.

¹ « La peur a toujours fait partie de la vie des hommes. Pour tenter de l'appivoiser on peut la créer artificiellement. Certains jeux d'enfants le montrent. En fait, la peur ne provient pas de l'inconnu, mais de ce qui est connu pour être menaçant. L'écrivain fantastique possède l'art de faire surgir les vieilles peurs qui dorment dans la mémoire du lecteur, car c'est avec les vieux thèmes que l'on fait les meilleurs frappeurs. La peur surgit de cette menace que l'on pensait imaginaire, et qui devient soudain réelle et présente. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, Paris : Bordas, « Les Compacts », 1994, p. 14)

² « La superstition, au sens que donnent à ce terme les recherches de D. Harmening, c'est-à-dire peur démesurée et religiosité, règne en maîtresse sur l'Occident médiéval. » (LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen Âge*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Cultures et Civilisations médiévales », 1995, p. 16)

³ « C'est pourquoi la définition que nous proposons ici prend pour référents ces deux orthodoxies et conduit donc à qualifier de superstitieuses : les croyances qui, à une époque donnée, vont à l'encontre des doctrines et pratiques attestées par les fractions dominantes de la communauté scientifique et/ou de la communauté religieuse culturellement la plus importante. » (ASKEVIS-LEHERPEUX, Françoise, *La Superstition*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1988, p. 30)

⁴ BOZZETTO, Roger, *Territoires des Fantastiques*, op. cit., p. 11

Le point de bascule se situe précisément ici. En offrant, tout comme le roman policier d'ailleurs – dont la naissance lui est contemporaine –, cette dimension subjective à son écriture, cette tendance très moderne à l'implication d'une pensée personnelle¹ et à l'examen des vicissitudes d'un moi narrateur, cette farouche volonté à aller, non pas au coeur des choses, mais au coeur de l'individu lui-même, ce désir d'explorer en ses moindres détails l'esprit humain face à l'événement impossible, le fantastique, cette littérature des Hoffmann, Poe et autres Nerval aura marqué la rupture avec le domaine folklorique, ses légendes et superstitions. L'oralité traditionnelle n'avait pas d'autre portée que collective ; le fantastique lui oppose d'emblée sa plongée subjective dans la psyché d'un individu unique, le héros narrateur. Les mythes, les superstitions et les légendes, force est de l'admettre, ne représentent finalement qu'une simple matière première pour le texte fantastique, « le fantastique n'intervenant que pour récupérer et utiliser des croyances devenues caduques ». Comme nous l'explique Maurice Levy, ce genre littéraire « s'élabore à partir d'un nécessaire *décalage culturel*, fantastique et croyance [étant] bien destinés à s'exclure »². La littérature fantastique, si elle s'empare des vieilles peurs et des figures mythiques ou légendaires des traditions orales, les transpose au sein d'un autre type d'écriture et les raffine de telle façon que ces dernières finissent par changer de fonction : il ne s'agit plus d'*éduquer* l'homme en lui promettant, par personnages interposés, quelque châtiment démoniaque, quelque mort spectaculaire sous les crocs d'un monstre, en cas de défaillance ou de péché, mais plutôt d'explorer le mystère de l'homme lui-même, en soulevant les grandes énigmes de notre ontologie et de ce réel insaisissable qui nous englobe.

Nous voilà ici sur le point de relier, en littérature fantastique, la dynamique intrinsèque d'immersion dans le passé à celle de l'immersion dans l'intime, l'inconscient. L'individu, le héros, le « moi » protagoniste, se place au centre du texte et irradie l'écriture même de sa propre intériorité, en décrivant l'impact des heurts que le phénomène fantastique a provoqué en son être intime. L'éloge que Freud fait aux écrivains (fantastiques), au début de son étude de la *Gradiva* de Jensen³, pourrait suffire à suggérer cette porte ouverte sur l'inconscient

¹ « La seule grande différence était marquée par la présence, chez la plupart des individus constituant les sociétés modernes, d'une pensée personnelle, absente ou presque, chez les membres des sociétés traditionnelles. » (ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, op. cit., p. 23)

² LEVY, Maurice, « Approches du Texte fantastique », in op. cit., p. 11

³ « Mais les écrivains sont de précieux alliés et il faut placer bien haut leur témoignage car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre le ciel et la terre dont notre sagesse d'école n'a pas encore la moindre idée. » (FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris : Gallimard-Nrf, « Connaissance de l'inconscient », 1986, p. 141)

qu'entrouvrent, pour leurs lecteurs, des auteurs tels que Hoffmann, Poe, Lovecraft ou Cortázar.

Un texte de Blackwood cité dans les pages précédentes, à savoir « Sortilèges du fond des âges », conjugue explicitement cette double immersion évoquée dans le passé et dans l'intime, le *profondément enfoui*. Souvenons-nous qu'il y était question d'un narrateur qui, pénétrant dans les vieux quartiers d'une ville, se met à éprouver l'impression de *s'enfoncer dans le passé*. Or, peu de temps ensuite dans le texte, tel est ce que l'on peut lire :

« Comme la ville, qui se donnait beaucoup de peine pour avoir l'air de mener une vie active, moderne, les régions émergées de sa conscience tombaient en léthargie tandis que *tout ce qui avait été profondément enfoui revenait à la vie* »¹ (nous soulignons).

Cette phrase admirable laisse entendre, au gré d'une comparaison entre la difficulté de cette ville à apparaître « active » ou « moderne » et la léthargie gagnant la conscience du héros, que l'immersion dans le passé vécu par le narrateur s'accompagne d'une immersion parallèle dans son inconscient. Le voyage à travers l'Histoire s'associe, de fait, à un retour du refoulé, du « profondément enfoui ». Nous sommes donc en plein processus psychanalytique : le retour dans le temps, dans l'histoire ancienne, *dans l'enfance* symboliquement, déclenche la remontée des souvenirs primaires, des choses refoulées, comme si la résistance psychique inhérente à leur oubli, à leur occultation, avait été vaincue².

Sous bien des aspects, en effet, la dynamique propre à la fiction fantastique pourrait s'apparenter à la mise en scène symbolique d'un retour du refoulé. Joël Malrieu exprime admirablement cette idée de la concomitance entre retour du passé et retour du refoulé inconscient :

« *Le passé n'est jamais mort dans les récits fantastiques et ne cesse de faire irruption dans le présent. [...]. Fondamentalement, le phénomène correspond à un retour du refoulé, avec toute la somme d'angoisse que cela peut représenter. Le caractère anxiogène du phénomène provient, entre autres choses, de ce qu'il est, pour le personnage, susceptible de se répéter, de resurgir d'un seul coup, et de façon imprévisible, dans son existence* »³ (nous soulignons).

Sous cet angle, le monstre comme le fantôme, incarnations de l'archaïsme, du monde passé, cristallisent parfaitement, par leur épiphanie brutale dans les récits fantastiques, toute la

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Sortilèges du fond des âges », in *op. cit.*, p. 109

² « Il y a une façon d'oublier qui se caractérise par la difficulté avec laquelle le souvenir est éveillé, même par des appels extérieurs puissants, comme si une résistance intérieure s'insurgeait contre sa reviviscence. Cette sorte d'oubli a reçu en psychopathologie le nom de "refoulement"... » (FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 172)

³ MALRIEU, Joël, *op. cit.*, p. 121

charge d'angoisse qui s'attache au refoulé. Il convient de rappeler, au passage, que le combat d'un héros humain contre un monstre ou un être surnaturel, poncif littéraire s'il en est, possède intrinsèquement une dimension purgative¹. Ne se produit-il pas, par conséquent, comme une libération intime à voir un personnage combattre quelque abomination venue du passé, à le voir s'y confronter du moins ? Tout comme Freud estimait que le patient d'un psychanalyste se devait d'affronter ses monstres intimes, ses démons intérieurs, pour espérer seulement s'en délivrer, il ressort que les récits fantastiques formulent, eux aussi, une promesse de *catharsis*, à la condition d'une confrontation littéraire avec le monstre :

« Les études inspirées par la psychologie ou la psychanalyse expliquent le fantastique par sa fonction libératrice. La peur des monstres, de l'au-delà, des vampires et fantômes est, dans cette optique, une réponse imaginaire à un conflit réel. Ceux-ci correspondent à des angoisses de l'homme. Comme la tragédie à laquelle Aristote reconnaît une fonction cathartique, ils rassurent en montrant à chaque individu que ses fantasmes ne sont ni uniques, ni monstrueux »².

Jean Bellemin-Noël rejoint largement ces idées lorsqu'il établit, dans son article « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », une relation profonde entre la fiction fantastique et le domaine de l'inconscient :

« Pour aller à l'essentiel – et sous réserve d'une étude approfondie –, on dira qu'il est tentant d'envisager comme principe explicatif une certaine manifestation des fantasmes, fantasmes dont l'origine n'est pas ici en cause mais dont on pressent qu'ils opèrent d'une façon libératrice, gratifiante, anxiogène (ou de toutes ces façons à la fois). On poserait, en somme, que le *fantastique* se justifie et s'organise grâce aux relations d'identité, de sublimation ou de compensation qu'il entretient avec le *fantasmatique*, en rejoignant l'analyse de Freud lorsqu'il considère que le sentiment de l'*Unheimliche* équivaut à un accès névrotique bénin ayant quelque chose à voir avec un refoulé qui fait retour pour fasciner, c'est-à-dire terroriser et séduire. Dans ses activités voilées, ou dans sa langue figurée, l'inconscient manifeste son goût pour les situations où il retrouve des scènes "oubliées", pour des scénarios qui lui apparaissent comme répétant les positions relationnelles sur lesquelles il brode dans ses rêves ou ses formations délirantes »³.

Sur ce point, le cas de Lovecraft pourrait, une nouvelle fois, servir de modèle de compréhension. Le créateur du monstrueux Cthulhu, convaincu par ailleurs que le meilleur du

¹ « Tous [les] monstres peuvent être analysés selon leurs fonctions : ils permettent aux héros de faire leurs preuves – aspect initiatique –, de s'accomplir en réalisant des exploits –aspect purgatif (catharsis) –, de s'intégrer à la société courtoise et d'y occuper la place qui leur revient de droit. Le chemin de l'honneur, de la considération et des possessions territoriales passe très souvent par un combat contre des monstres, un des principaux thèmes de l'Aventure. » (LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux*, *op. cit.*, p. 23)

² RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, *op. cit.*, p. 13

³ BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *op. cit.*, p. 114

fantastique provenait du subconscient¹, fait partie des écrivains fantastiques ayant engendré l'une des galeries tératologiques les plus extravagantes et les plus denses qui soient. Le panthéon lovecraftien demeure, à ce titre, une apothéose de la zoologie monstrueuse. Mais il est surtout aisé, en considérant celui-ci, d'interpréter sa profusion aberrante de chimères affublées d'une stature divine (Cthulhu, Nyarlathotep, Dagon, etc.) comme autant d'incarnations d'un refoulé de l'écrivain. Ainsi les multiples héros des récits lovecraftiens, au gré de leurs périple « endoscopiques » et de leurs confrontations avec des monstres du passé – ces « Grands Anciens », pour reprendre l'appellation inventée par Lovecraft –, pourraient directement nous entretenir des maux de l'enfance de cet écrivain, enfance troublée notamment par une mère névrosée² qui influa sur toute le reste de son existence. Comment ne pas discerner la personne même de Lovecraft en filigrane des protagonistes de ses histoires ? Ce qu'explique Truchaud à ce propos ouvrirait davantage, si besoin en était, le champ de cette intuition :

« En descendant – donc en remontant – au plus profond d'eux-mêmes, ils [les héros lovecraftiens] affrontent leurs ancêtres, leur véritable personnalité, souvent effroyable et hideuse, ils vont à la rencontre de leurs cauchemars et de leurs désirs les plus immondes, cachés dans leur mémoire, dont ils n'ont même plus souvenir ! Ils font revivre les monstres du passé, les images qu'ils possèdent en eux-mêmes, dont on se défend ordinairement, pour les affronter et les détruire »³.

On ressent pleinement l'implicite comparaison qui est faite entre la démarche des héros et celle de leur créateur ; l'écrivain Lovecraft, à travers ses personnages et son narrateur en particulier, s'en va à la rencontre de ses *propres* entités monstrueuses, vers ses griffures intimes. Il organise, de fait, un retour, libérateur sans doute, de son refoulé inconscient au sein même de son écriture. La plupart des écrivains pourraient convenir, il est vrai, à pareille déduction, mais Lovecraft demeure, quoi que l'on en dise, un cas d'exception tant s'avère grande l'évidence de ce phénomène régressif dans son écriture.

L'écriture fantastique, proche en cela du rêve ou plutôt du cauchemar, tendrait donc à faire émerger les choses refoulées (du moins, celles de l'écrivain), en les travestissant pour ce

¹ « De plus, une grande partie, la meilleure, de la littérature fantastique provient du subconscient et apparaît sous forme de lambeaux, dont la mémoire garde la trace et qu'elle sème çà et là sur un fond dont l'emploi peut donner un effet différent selon les cas, l'atmosphère est primordiale car le critère final d'authenticité n'est pas le bon assemblage d'un tout, mais la création d'une sensation donnée. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris : Christian Bourgois, 1969, p. 40)

² « La mère de Lovecraft était [...] une névrosée et mourut dans une clinique psychiatrique, rien n'empêche donc de penser que Lovecraft considérait qu'il avait une hérédité assez chargée, sa mère lui répétait d'ailleurs sans cesse qu'il était laid et qu'elle ne voulait le montrer à personne. » (TRUCHAUD, François, « Préface », in LOVECRAFT, H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, op. cit., p. 12)

³ TRUCHAUD, François, « Préface », in LOVECRAFT, H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, op. cit., p. 18

faire sous une forme monstrueuse et oppressante. Aussi le récit fantastique fait-il payer, au lecteur, sa catharsis au « prix fort de l'angoisse »¹. L'appel vers le passé, le point d'origine, l'*archè* – étymon grec du mot « archaïque »² –, qui résonne dans toute oeuvre fantastique, produit un écho, une vibration, dans l'être intime de chacun – l'auteur comme son lecteur –, qui fait revenir, à la surface des mots, la matière inconsciente refoulée, ces maux intérieurs qu'il devient possible dès lors d'affronter.

Quand l'on sait à quel point la figure de la bête, le spectre de l'animalité, a servi à incarner métaphoriquement, en psychanalyse, le pulsionnel, la nature inconsciente, l'instinct sauvage et refoulé, mais cependant susceptible de ressurgir en chaque être humain, nul ne doit s'étonner du parallèle que nous allons réaliser, à présent, entre la littérature fantastique et la bête fantastique.

C. La littérature fantastique incarnée dans sa bête

Nous sommes d'avis à dire que la bête de la littérature fantastique détient, entre autres fonctions, celle de signaler dans le texte, à l'instar de l'objet archéologique maléfique, un retour à l'archaïque et au comportement primitif ; retour provoqué, en règle générale, par quelque transgression imputable au héros du récit. De fait, en figurant ainsi de l'archaïque vivant, l'incarnation d'une force sauvage et primitive qui revient affronter l'homme et le monde modernes, cette bête fantastique nous dévoile un parallèle formidable avec la littérature fantastique elle-même. Cette littérature qui, nous l'avons expliqué, s'est dressée, au XIX^e siècle, en défiance de la pensée moderne, de l'idéologie du progrès, du scientisme positiviste et du règne tyrannique de la rationalité sur les esprits de l'époque. Le fantastique, pareillement à sa bête, représente une résurgence de la chose archaïque et refoulée au coeur d'une littérature occidentale essentiellement orientée vers l'avenir et animée d'espérance scientifique. En provoquant le retour de ce refoulé mythique ou légendaire – puisque Mircea

¹ « ... le conte fantastique évoque bien plus souvent un cauchemar qu'un rêve agréable. [...] le récit fantastique a moins à voir avec le rêve qu'avec le cauchemar, dans lequel la satisfaction du désir est contrariée par un interdit moral. L'aspiration refoulée doit donc s'y dissimuler davantage, et même sous une forme déguisée, elle doit, pour se réaliser, payer le prix fort ; ce prix, c'est l'angoisse. » (LE GUENNEC, Jean, *États de l'inconscient dans le récit fantastique*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 84)

² «... l'archaïque est du côté du passé, de l'ancien, voire de l'origine. En grec, *archè* désigne l'origine, mais aussi le principe, le point de départ. » (VADÉ, Yves, « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », in VADÉ, Y. (éd.), *Le Retour de l'archaïque*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 7)

Eliade nous explique que les mythes sont simplement refoulés dans notre monde moderne¹ –, en déclenchant cette « révolution » qui ramène sous nos yeux les survivances et cristallisations de la peur superstitieuse d'autrefois, en créant la panique de l'homme moderne par la figuration de la présence d'un *réel* sauvage et indomptable dans son univers sécurisé, le fantastique s'apparente à un choc primitif pour l'esprit rationnel, au retour carnassier d'un refoulé et à sa morsure bestiale². Autrement dit, le fantastique se reflète tout entier dans sa bête.

La peur de l'homme face à la bête, et face à la bête carnassière tout particulièrement, tend à réinstaurer, cela a été dit, le schéma cynégétique archaïque, ce scénario de la chasse primitive où l'homme se pose comme la proie d'un prédateur animal. La panique de l'homme, que provoque le piège du texte fantastique³, réside dans le reflux en son esprit d'un sentiment de perte face au réel environnant, qui le ramène à la *jongle originelle* de l'inconnaissance, de la *bêtise*, au sens où nous l'entendons de perception *purement animale* du réel. La fiction fantastique, qui dirige le héros comme le lecteur vers une aporie intellectuelle, se fixe sur cette étrange *dynamique régressive* qui va faire, de l'homme moderne convaincu de sa connaissance empirique et scientifique du réel (c'est, en règle générale, le statut initial des héros fantastiques), un être brutalement conscient de sa défaillance intellectuelle face au phénomène d'un réel impossible à saisir. Voilà donc en quoi peut se justifier notre parallèle ; cette vision de l'homme en perte et en péril face à l'événement incompréhensible, face à la chose fantastique, ce *comble du réel*, trouve une redondance imaginaire, une réverbération, à travers la mise en scène d'un héros aux prises avec quelque bête fantastique ou monstre animal.

Être pris en chasse par une bête prédatrice, cela sous-entend devenir aussitôt le sujet de cette paranoïa qui subjugué la proie devant les virtualités de la ruse, de la puissance physique et de la cruauté d'un animal mangeur. Une hiérarchie s'instaure immédiatement, la proie perdant toute autorité et toute dignité face à son prédateur. Que cette peur de la proie vienne s'appliquer à l'être humain signe, d'emblée, la chute de l'homme civilisé. Dans les

¹ « On ne peut pas dire que le monde moderne ait complètement aboli le comportement mythique : il en a seulement renversé le champ d'action : le mythe n'est plus dominant dans les secteurs essentiels de la vie, il a été refoulé, soit dans les zones obscures de la psyché, soit dans des activités secondaires ou même irresponsables de la société. » (ELIADE, Mircea, *Mythes, rêve et mystères*, op. cit., p. 38)

² « La bête [...] n'est pas dressable, elle reste en l'état, c'est une pure sauvagerie qui mord à pleine dents dans l'écriture. » (TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du fantastique », in op. cit., p. 245)

³ « Le récit fantastique ne peut venir que du surnaturel, d'un autre monde où les cauchemars sont réels et se referment sur le lecteur, pris au piège et totalement impuissant à se défendre, *paniqué* au plus haut point. » (TRUCHAUD, François, « Préface », in LOVECRAFT, H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, op. cit., p. 23)

récits fantastiques, cette chute du héros moderne et rationnel se révèle dès l'instant que ce dernier se met à ressentir la peur d'être piégé par un être supérieur, un prédateur (la bête/le réel). Dès lors que cet homme moderne en vient à se poser comme le « gibier » d'une entité trop massive et trop vorace pour ses forces et pour son intelligence, il indique sa chute ; il démontre qu'il a basculé d'une position dominante face au monde, à une position d'instabilité et de fragilité, de la stature de l'être souverain à celui de la proie. Le stratagème du récit fantastique fonctionne sur ce basculement hiérarchique ; sa dynamique régressive intrinsèque impose à l'homme, au héros fantastique, le retour à une situation primitive et originelle renversant les conceptions anthropocentristes et ramenant l'humain à la condition de proie (de la bête/du réel). L'aporie intellectuelle à laquelle aboutissent les textes fantastiques, ce blocage définitif de l'entendement face au phénomène impossible, équivaut à une morsure bestiale, le rappel humiliant de l'impuissance humaine face à la chose fantastique. Elle stigmatise ainsi la vanité de l'homme, qui s'est exprimé sous tant de facettes à l'ère de la Révolution industrielle et du positivisme. Aussi le récit fantastique orchestre-t-il généralement le constat affligeant des limites de l'intelligence et du langage de l'homme ; il se dévoile comme une satire de la *bêtise* humaine, ramenant l'individu civilisé, sur un plan symbolique, malgré tout ses progrès dans la connaissance scientifique du réel, à la simple condition de *bête* (animalité/stupidité), à la stature dégradante d'une vulgaire proie. Le fantastique *animalise* donc son héros humain, en démontrant sa fatuité intellectuelle et en l'installant, malgré lui, dans un rapport de péril cynégétique face à quelque incarnation carnassière d'un réel impossible à entendre.

Le spectre de la bête ou de l'animalité, dressé en épouvantail dans les récits fantastiques, réfracte, de la sorte, l'ambition profonde de cette littérature surgie en porte-à-faux avec la conscience du XIX^e siècle. La littérature fantastique, comme sa bête fantastique, n'aura fait toutefois que demander réparation pour ce crime collectif commis par la pensée occidentale : le crime d'avoir, au nom du Progrès et de la Raison, méprisé et rejeté dans les limbes du savoir des hommes, toutes ces choses du passé et de l'*enfance* de l'humanité¹, autrement dit les mythes, les traditions orales et les valeurs anciennes.

Le sentiment d'être la proie constitue, nous le comprenons, une production fondamentale de l'écriture fantastique. Tout récit fantastique secrète, en effet, la paranoïa d'un héros humain au-devant de faits échappant à son entendement ; une peur diffuse, globale et

¹ « On sait que Kant définissait les Lumières : "la sortie de l'Homme de sa minorité". D'où la tentation, et la tentative, de rejeter du côté de cette enfance collective les croyances jugées irrationnelles, les mythes, la magie, tout ce qui paraissait indigne d'un occidental civilisé et que l'on découvrirait, avec une curiosité souvent mêlée de quelque répugnance, dans les cultures dites "primitives" ou "archaïques". » (VADÉ, Yves, *op. cit.*, p. 3)

incertaine ressentie comme face à quelque présence prédatrice et mystérieuse ; une panique qui surgit des zones d'ombres bordant les voies éclairées de notre quotidien¹ et qui engage d'elle-même régulièrement la création tératologique, la genèse textuelle d'une bête fantastique (ou d'une chose fantastique) généralement hostile et vorace. Ainsi que l'écrit Bozzetto, « les figures où s'incarne par moments la visée fantastique signalent toujours la présence d'une angoisse immaîtrisable, engendrant elle-même un besoin fou de sécurisation, alors que les personnages se trouvent devant une réalité mutante »², si bien que cette « angoisse implique souvent une image monstrueuse et agressive de l'autre et de la nouveauté »³.

En cela pourrait fort bien se discerner la rémanence du sentiment archaïque qu'éprouvait l'homme vis-à-vis de ses prédateurs animaux d'antan, ces figures zoologiques jadis terrifiantes – loup, ours, fauve, requin, etc. – mais devenues aujourd'hui plus ou moins obsolètes. Il s'agit, nous en avons déjà parlé, de la réactivation, en littérature fantastique, d'une peur extrêmement profonde, ancrée en l'individu depuis les premiers âges de l'humanité, à savoir la peur d'être mangé. Aussi cette angoisse *revenue* du fauve, du loup, de la gueule dentée, du prédateur semble devoir se cristalliser, sur un plan littéraire, à travers ces figures dépravées ou dérivées de l'écriture fantastique que représentent les bêtes surnaturelles, monstres composites, vampires et autres loups-garous. Le spectre animal, comme la gueule du prédateur, se tient toujours, pour qui regarde attentivement, derrière ces masques tératologiques propres au bestiaire effrayant engendré par la littérature fantastique, littérature que l'on sait « travaillée » par l'idée de mort⁴. Cette peur de la bête et de la dévoration passive, évidemment, ne pouvait être que refoulée par la civilisation, de sorte à favoriser l'élévation de l'homme moderne ; car c'est à travers cette peur, précisément, que ce dernier pourrait être ramené le plus brutalement à sa nature et à son instinct primaires, en d'autres mots aux principes de sa secrète animalité. En effet, dès lors qu'il renoue avec cette peur primitive, l'homme recouvre instantanément sa nature archaïque, sauvage, animale ; il réacquiert son instinct « panique » ; il n'est plus, par conséquent, en mesure d'incarner le modèle de l'humanité moderne. L'optique fondamentale que s'était fixé initialement le fantastique était de créer le sentiment de peur, alors que le fantastique dit « moderne »⁵ s'est plutôt exercé, quant à lui, à mettre à l'épreuve l'intelligence du lecteur, de manière souvent

¹ « Il y a de redoutables zones d'ombres au bord de nos chemins quotidiens, et parfois quelque âme damnée force la frontière. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le monstre sur le seuil », in *Le cauchemar d'Innsmouth*, op. cit., p. 160)

² BOZZETTO, Roger, *Territoires des Fantastiques*, op. cit., p. 6

³ *Ibid.*

⁴ « Le récit fantastique est donc "travaillé" par la mort. » (TERRAMORSI, Bernard, « L'appréhension des choses dans le récit fantastique », in *Les Cahiers du CERLI*, Toulouse : CERLI, n°17, 1989, p. 43)

⁵ Pour se faire un idée des catégories « classique » et « moderne » du fantastique, nous renvoyons notre lecteur à la consultation de l'ouvrage suivant : BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, op. cit.

plus ludique et sans chercher systématiquement le recours aux effets anxiogènes. Or, le fait est que la peur représente, avec le sexe, ce qui nous rapproche le plus de l'animalité et de l'instinct (Pan) ; ces choses qui comptent parmi les seules « vraies réalités » pris en considération, sur un plan philosophique, par le matérialisme¹. Le fantastique procéderait donc viscéralement de cette dynamique conduisant l'être humain à éprouver la peur véritable et à se considérer, dans le même temps, dans toute la modestie de sa réalité biologique (animale), en tant qu'humble proie de *choses* ou d'*êtres* qui le dépassent. Aussi la question se pose-t-elle inévitablement : exploiter la peur de l'homme, comme prétend le faire le fantastique, ne reviendrait-il pas, au final, à simplement exacerber les tensions que génèrent en lui les instances mystérieuses de son animalité refoulée ? Ne faut-il pas toucher à la bête qui se trouve en l'homme pour déclencher, comme par la grâce d'une catalyse, les vagues d'une *peur véritable* ?

Il nous revient désormais de comprendre ce qu'est, pour reprendre la formule de Maupassant, la « vraie peur ». Quelle est cette peur véritable qu'affirme déployer le fantastique, cette peur dont la cause, l'origine, ne nous apparaît qu'avec si peu de clarté, si peu de ponctualité, voire même qui ne nous demeure invisible ? L'auteur du « Horla » s'est efforcé d'expliquer cette étrange vérité : l'homme n'a réellement peur que lorsqu'il ne comprend pas ce dont il a peur, que lorsqu'il ne sait pas d'où lui vient sa peur. Ainsi est-ce bien, en la circonstance, l'incapacité de l'homme à comprendre l'origine de sa peur qui semble en œuvre dans la construction d'une « vraie peur » ; et l'on rejoindrait en cela cette vaste défaillance humaine engagée par l'aporie intellectuelle présente dans tout texte fantastique. *Ne pouvoir exprimer avec le langage ce dont on a peur* ; n'est-ce pas là le « rocher de Sisyphe » qu'a entrepris de rouler indéfiniment la littérature fantastique depuis ses premiers temps ? La cause de la peur véritable, quoi qu'il en soit, comme la bête fantastique elle-même d'ailleurs, ne saurait seulement provenir que du *dehors*. Ces choses-là surgissent également du *dedans*, gangrenant l'homme de l'intérieur et conservant, de cette position interne, l'opacité nécessaire à leur pleine action. Il convient, par conséquent, de prendre en considération la bête qui se trouve en soi, la bête du *dedans*, et la peur que celle-ci induit naturellement par la simple conscience de sa présence, cette peur d'une dévoration intérieure.

¹ « ... le matérialisme offre, plus que tout autre option philosophique, la particularité, non seulement de ne pas prendre les idées pour argent comptant, mais de "partir des faits", de s'intéresser enfin aux "vraies réalités", c'est-à-dire celles qui sont réellement déterminantes : Freud nous parle de sexe, Nietzsche des instincts, Marx de l'histoire économique et sociale, la sociobiologie de cette part d'animalité en nous que toute une tradition religieuse et philosophique a voulu occulter. Bref ils nous entretiennent de ce qui nous importe vraiment et que l'on cache volontiers sous des euphémismes et des abstractions. » (FERRY, Luc et VINCENT, Jean-Didier, *op. cit.*, pp. 21-22)

CHAPITRE II

La Peur de la bête qui gîte en soi : le prédateur intérieur

Par l'exploration de certains textes de Maupassant, c'est la découverte d'une nouvelle appréhension de la peur de la bête qui va devenir possible, laquelle ne saurait être pourtant en désaccord avec nos avancées précédentes. Certes, il n'est plus question de la vision symbolique d'un sentiment déclenché par une menace prédatrice venue de l'*extérieur*, à la manière d'une bête fauve. Mais il s'agit malgré tout d'un péril d'ordre carnassier, insinuant une peur de la dévoration de l'homme par quelque chose qui surgirait à l'intérieur de lui-même, de son *dedans*. Cette circonstance d'intériorité fait même que s'attache, à cette peur de la *bête du dedans*, une « mévisibilité » naturelle, opacité qui rend sa cause aussi indiscernable qu'incertaine et joue, sans doute, d'autant plus efficacement un rôle de catalyseur.

Toutefois, il se révèle judicieux dès maintenant de ne pas chercher à établir de *frontière* entre cette peur construite à l'intérieur, intrinsèque et mal visible, et la peur venue du dehors, cristallisée à l'inverse dans des formes extérieures, des bêtes extrinsèques. Il est pertinent, à vrai dire, d'imaginer qu'un continuum puisse unir les deux aspects mentionnés ci-dessus. Il est pertinent de croire, en effet, que ces bêtes du *dehors*, donnant corps extrinsèquement à la peur fantastique, pourraient ne constituer que les simples projections des bêtes du *dedans*. Dans cette optique qui est la nôtre, la « vraie peur » que Maupassant décrit sans objet et sans cause, comme une pulsion venue de l'intérieur de soi, du *dedans*, n'offre plus fondamentalement de différence avec celle dont nous avons eu à parler jusqu'alors, la peur de la bête du *dehors*, exprimée dans des figures zoomorphes externes. La peur du *dedans*, qui est procède du sentiment de sa « bête intérieure », ainsi que nous le verrons, cette peur-là ne nous paraît subir qu'un simple transfert à travers la peur de la bête extrinsèque. Cette dernière, qui joue sur la conscience d'une présence prédatrice externe, d'un monstre animal, au-dehors, autour de soi, ne fait que projeter spectaculairement la première, hors de l'homme.

Tout cela nous incite, par conséquent, à nous intéresser à la peur du *dedans* (1), la « vraie peur » aux dires de Maupassant, sans quitter l'idée que nous poursuivons toujours la même enquête entamée depuis le départ de notre étude. Suite à cette investigation, la voie sera ouverte pour approcher l'une des dimensions les plus troublantes et les plus exploitées en littérature de cette sentimentalité ambiguë entretenue vis-à-vis de l'animalité : la dimension sexuelle de la peur de la bête (2).

1. Exégèse de la peur du dedans : l'angoisse du Néant et de la bête intérieure

La « vraie peur », telle que la conçoit Maupassant, suppose – pareillement à la panique antique, cela dit – de ne pouvoir être rattachée à une cause déterminée ou définissable. Ce principe de l'indétermination causale est ce qui va d'abord concentrer notre intérêt (A), avant que nous ne nous engagions dans les méandres subjectifs de cette peur du *dedans* qui l'apparentent finalement à une paradoxale *peur de soi-même* (B). Ce caractère paradoxal doit pourtant se dénouer de lui-même, dès lors que se trouvera envisagée l'ontologie « schizophrénique » de l'homme, cette nature humaine ébranlée par les résurgences de sa propre animalité refoulée. Ainsi se dévoilera l'angoisse éprouvée face à la bête qui survit à l'intérieur de l'homme : l'angoisse de la bête du *dedans* (C).

A. La « vraie peur »

Y aurait-il « peur » et « Peur » ? C'est ce qu'il faudrait croire à suivre les réflexions de certains écrivains, dont Maupassant notamment, qui se sont efforcés de démontrer qu'il existait une hiérarchie radicale entre la peur ressentie à la suite de quelque vicissitude de notre quotidien et trouvant naturellement une cause, une responsabilité, une explication consécutive, et cette autre peur, cette épouvante bien plus profonde et dévastatrice, qui sait parfois s'infiltrer en l'esprit après un événement inexplicable, sans causalité apparente.

La « vraie peur » n'est certainement pas celle que nous sommes amenés à vivre en prenant des risques déterminés, en nous mettant sciemment en danger, en oubliant notre sens de la conservation. Voilà plutôt ce que constitue la « vraie peur » :

« C'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du coeur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu [...] ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses *en face de risques vagues*. La *vraie peur*, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur dans toute son épouvantable horreur »¹ (nous soulignons).

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « La peur », in *Contes fantastiques*, Bruxelles : Marabout, 2001, p. 110

Tel est donc le principal élément définitoire de la peur véritable, selon Maupassant ; c'est un sentiment ressenti en face de « risques vagues », indéterminables, fantastiques. Une peur qui plonge l'esprit dans l'ignorance de ce qu'elle est, mais dont la présence demeure indiscutable¹, une peur « hors-là » en quelque sens ; une peur qui, surtout, se densifie et submerge l'être, en favorisant brutalement, *à partir de rien*, l'imagination du pire, l'idée de la mort. Il est permis, en ce sens, de penser à ce héros de Maupassant que l'on voit voguer sur une rivière couverte d'un brouillard opaque, dans la nouvelle « Sur l'eau ». Il est notable, dans ce récit, qu'une peur sans cause se met à générer des visions imaginaires chez le narrateur, l'inclinant à deviner, de manière insensée, la présence d'êtres étranges nageant autour de l'embarcation :

« J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'êtres étranges qui nageaient autour de moi »².

Ainsi la « vraie peur » s'enracine-t-elle dans l'inconnu et impulse-t-elle une interprétation ou plutôt une extrapolation imaginaire du péril menaçant. De ce fait, elle s'avère souvent protéiforme et d'ordre surnaturel, échappant aux normes rassurantes de notre réalité et à toute explication empirique. Rappelons que Maupassant relie clairement, non sans nostalgie d'ailleurs, la disparition progressive de la « vraie peur » du cœur des hommes au progrès de la science qui, en expliquant ce qui jusqu'alors demeurait inexplicable, aura œuvré à réduire de façon considérable la part du surnaturel dans le monde³. En effet, selon lui, « avec le surnaturel, la vraie peur a disparu de la terre, car on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas »⁴. Il n'est pas interdit de considérer, toutefois, que l'auteur du *Horla* ait pu commettre ici

¹ « ... et la peur, l'épouvantable peur entrainait en moi ; la peur de quoi ? Le sais-je ? c'était la peur voilà tout. » (MAUPASSANT, Guy (de), « La peur », in *op. cit.*, p. 114)

² (MAUPASSANT, Guy (de), « Sur l'eau », in *Contes fantastiques*, *op. cit.*, p. 93)

³ « Comme la terre devait être troublante autrefois, quand elle était si mystérieuse ! À mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes. [...]. On se dit : "plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexplicable est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux". J'appartiens à la vieille race naïve accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir, faite aux mystères environnants et qui se refuse à la simple et nette vérité. [...]. Notre terre m'apparaît aujourd'hui comme un monde abandonné, vide et nu. Les croyances sont parties qui la rendaient poétique. » (MAUPASSANT, Guy (de), « La peur », in *op. cit.*, pp. 202-203)

⁴ *Ibid.*, p. 203

une certaine exagération, lui qui, dans *Le Gaulois* du 7 octobre 1883, prévoyait aussi la fin de la littérature fantastique pour le début du XX^e siècle¹.

Mais cette « vraie peur », dont Maupassant se fait le chantre fantastique, ne porte-t-elle déjà pas d'autres noms à son époque ? En ce qui nous concerne, nous avons fait le choix de l'appeler *peur du dedans* dans la logique de notre analyse. Pourtant, il semble qu'il soit possible de l'apparenter, en premier lieu, à la *panique* des croyances antiques et, surtout, en second lieu, à l'*angoisse* telle que la conçoivent la philosophie et la psychanalyse. Dans les pages qui vont suivre, nous souhaitons donc faire comprendre la raison pour laquelle le terme de « peur » se trouve, dans notre étude de la bête fantastique, prioritairement associé à la bête du *dehors*, celle que l'on voit, alors que le terme d'« angoisse » se trouve être rattaché plus couramment à la bête du *dedans*.

Inutile de reprendre ce qui a déjà pu être dit concernant Pan et le sentiment de la panique ; il convient néanmoins de ne pas oublier pour autant l'élément majeur de la confusion de cette panique avec la « vraie peur » théorisée par Maupassant. Il y a, effectivement, une chose sur laquelle se rejoignent la panique antique et cette peur véritable expliquée par l'écrivain français : l'absence de cause. La panique, tout comme la « vraie peur », échappe à tout principe de causalité, d'autant mieux que Pan se pose comme le dieu de l'inexplicable :

« Les interprétations antiques de la panique [...] renvoient au dieu [Pan]. Les unes soulignent l'analogie entre la panique (phénomène bruyant) et les rituels propres au dieu [...]. D'autres font de *Pan la divinité même de l'inexplicable et affirment qu'on lui attribue ce qui n'a pas de cause*. On recherche la source première, exemplaire, de la panique dans le phénomène de l'écho, voix dépourvue de corps, déformée, mais qui provient en définitive de l'espace de Pan et des Nymphes »² (nous soulignons).

Une peur sans cause et sans objet ; une peur portant sur rien, sur de l'inconnu ; une peur globale, puisque non définie, non subdivisée, non catégorisée, non réduite à quelque chose de précis. Nous trouverions là, en vérité, au gré de ces diverses formules, autant de phrases définitoires à même de s'accorder, non plus avec la panique de l'Antiquité, mais avec la « vraie peur » de Maupassant ainsi que cette autre forme nommée l'angoisse.

¹ « Dans vingt ans, la peur de l'irréel n'existera plus même dans le peuple des champs. Il semble que la Création ait pris un autre aspect, une autre figure, une autre signification qu'autrefois. De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique. » (MAUPASSANT, Guy (de), « Le Fantastique », in *Le Gaulois*, 7 octobre 1883)

² BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 846

Le terme « Angoisse », qui doit son entrée dans le vocabulaire de la philosophie au théologien danois Kierkegaard¹, se définit justement, aux dires de ce dernier, comme le négatif de la crainte ou de la peur et en tant que sentiment sans objet déterminé². Delumeau offre une idée de la distinction réalisée, depuis lors, entre l'angoisse et la peur :

« ...la distinction que la psychiatrie a maintenant établie au plan individuel entre peur et angoisse, jadis confondues par la psychologie classique [...] : il s'agit de deux pôles autour desquels gravitent des mots et des faits psychiques à la fois parents et différents. La crainte, l'épouvante, la frayeur, la terreur appartiennent plutôt à la peur ; l'inquiétude, l'anxiété, la mélancolie plutôt à l'angoisse. La première porte sur le connu, la seconde sur l'inconnu. La peur a un objet déterminé auquel on peut faire face. L'angoisse n'en a pas et est vécue comme une attente douloureuse devant un danger d'autant plus redoutable qu'il n'est pas clairement identifié : elle est un sentiment global d'insécurité »³.

La « vraie peur », qui ressort comme un « sentiment global d'insécurité » des textes fantastiques, ne devrait-elle pas, au vu de ces explications, recevoir plutôt la dénomination d'« angoisse » ? Certes, il n'y a guère d'intérêt, en la circonstance, à entretenir une quelconque querelle terminologique, mais il se révèle cependant que ce dont parle Maupassant, à savoir cette « vraie peur », pourrait tout à fait rejoindre le concept d'angoisse exprimé par la philosophie et la psychanalyse. La peur et l'omniprésence de la nuit⁴, du silence et de la solitude – témoignage d'une angoisse infantile, d'après Freud⁵ – ; la peur d'être happé par un danger inconnu⁶ ; la peur liée à l'impression d'être en un lieu exprimant une fracture dans l'espace (tombe, abîme, etc.) ou dans le temps (minuit)⁷ ; le sentiment

¹ « C'est au théologien danois Kierkegaard que l'on doit d'avoir pris en considération pour la première fois la réalité de l'angoisse. L'angoisse – qui, en danois et en allemand indifféremment, se dit *Angst* – entre dans le vocabulaire philosophique non pas, comme on aurait pu le penser, avec Freud, mais plus d'un demi-siècle auparavant, en 1844, lorsque paraît, à la suite des *Miettes philosophiques*, un livre intitulé *Le Concept de l'angoisse...* » (REGNIER, Thomas, « L'angoisse d'exister », in *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », n° 422, Juillet 2003, p. 26)

² « Kierkegaard est le premier penseur à avoir défini négativement l'angoisse comme ce qui n'est pas la peur ou la crainte. La peur a toujours un objet déterminé. » (*Ibid.*)

³ DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident*, *op. cit.*, p. 15)

⁴ « Revenants, tempêtes, loups et maléfices avaient souvent la nuit pour complice. Celle-ci, dans beaucoup de peurs d'autrefois, entrait comme composante majeure. Elle était par excellence le lieu où les ennemis de l'homme tramaient sa perte, au physique comme au moral. » (*Ibid.*, p. 87)

⁵ « De la solitude, du silence, de l'obscurité, nous ne pouvons rien dire, si ce n'est que ce sont là vraiment les éléments auxquels se rattache l'angoisse infantile qui jamais ne disparaît tout entière chez la plupart des hommes. » (FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *op. cit.*, p. 210)

⁶ « "La bête dans la jungle" est un titre qui met en avant l'angoisse névrotique de John Marcher *dévoré par un danger qu'il ne connaît pas*, accaparé par l'attente du traumatisme qui est la répétition atténuée de celui-ci. En l'absence de bête et de jungle "réelles" dans la fiction, le titre et cette métaphore peuvent être lus comme les premiers signes d'un délire mélancolique au contenu masochiste. » (nous soulignons – TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou les sens des profondeurs*, Paris : L'Harmattan, « Americana », 1996, p. 112)

⁷ « L'angoisse est souvent causée, dans le récit littéraire, par l'impression qu'on est à un lieu de fracture dans l'espace (c'est l'abîme ouvert devant soi), ou dans le temps (il est minuit). » (ROUDAUT, Jean, « Baudelaire/Mallarmé, Au bord du précipice », in *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », *op. cit.*, p. 49)

d'*Unheimlich* (inquiétante étrangeté)¹ ; autant de facettes de cette « peur » caractéristique des textes fantastiques, à laquelle on pourrait refuser la dénomination même de « peur » pour ne parler que d'angoisse. Le mot « Horla » lui-même, à croire certaines déductions, pourrait avoir été inventé par Maupassant afin de lui permettre de nommer son angoisse d'écrivain², cette « vraie peur » qu'il percevait sans objet et sans cause, dont son oeuvre aura puisé l'essentiel de sa substance fantastique.

Si l'angoisse correspond bien à ce « sentiment global d'insécurité » que nous décrit Delumeau, il faudrait sans doute y trouver un écho aux diverses formules inventées par certains auteurs fantastiques et spécialistes de cette littérature. Une foule d'expressions ont été inventées pour nommer cette peur sans objet et sans cause, cette peur venue du fonds des âges et, en ce sens, protéiforme, primitive et panique. Lovecraft parle, lui, de *peur cosmique*, décrivant un sentiment lié à la sensibilité et aux réactions héréditaires de l'humanité face à l'inconnu³. Chouvier nous explique, quant à lui, dans son étude de Borges, combien cet écrivain argentin avait été soumis, à la manière de Maupassant, à une profonde angoisse existentielle, si étrange et si dense qu'il avait fini par la nommer *paranoïa cosmique* :

« Borges est alors atteint de ce qu'il nomme sa "paranoïa cosmique". Tout ce qui vient de lui arriver, tout ce qu'il ressent à présent, l'accident, la septicémie, les insomnies, ne saurait être le fruit du hasard. Un être maléfique règne, qui manigance. L'ensemble des événements qui le touchent doit être orchestré – c'est une évidence incontournable – par quelque "ennemi démoniaque" dont la seule tâche, la seule mission dans l'univers, est de le persécuter, lui, Borges. Le faire souffrir par tous les moyens, voire même attenter à ses jours. On saisit la similitude des troubles ici décrits avec ceux dont a souffert Guy de Maupassant et qu'il a su exorciser, un temps, en créant le Horla »⁴.

Ce délire de persécution, cette angoisse globale, cette peur cosmique d'un Borges, d'un Lovecraft ou d'un Maupassant, auraient-ils pu, dès lors, trouver expression plus belle, raffinement plus artistique, que dans leurs œuvres littéraires ? Pensons à ces doubles,

¹ « Tout autrement en est-il quand l'auteur semble s'en tenir au terrain de la réalité courante. Il assume alors toutes les conditions qui importent pour faire naître dans la vie réelle le sentiment de l'inquiétante étrangeté, et tout ce qui agit de façon étrangement inquiétante dans la vie produit alors le même effet dans la fiction. » (FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 207)

² « On considère d'ordinaire comme admise l'opposition entre la peur, qui est toujours peur de *quelque chose*, et l'angoisse sans objet déterminé ou nommable, sauf à lui inventer un nom comme celui de Horla. » (LECLERC, Julien, « Maupassant. La difficulté d'être », in *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », op. cit., p. 57)

³ « Les enfants auront toujours peur dans le noir, et les êtres humains, retrouvant la sensibilité et les réactions héréditaires, trembleront toujours à la pensée de mondes cachés et insondables, aux vies étranges qui, peut-être, palpitent dans des abîmes, par-delà les étoiles, ou grouillent hideusement sur notre globe, dans une dimension maudite, que seuls entrevoient les morts et les fous. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, op. cit., p. 38)

⁴ CHOUVIER, Bernard, *Jorge Luis Borges – L'homme et le labyrinthe*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 69

labyrinthes et autres tigres disséminant l'angoisse dans la création borgésienne ; pensons au Horla, concentration massive et pourtant invisible de la « vraie peur » de Maupassant. Combien de fois, également, les lecteurs ont-ils pu être confrontés à des héros fantastiques sujets d'irrépressibles et conquérantes angoisses ? Le vieux Zadok Allen de Lovecraft, par exemple, traumatisé par sa vie en la cité d'Innsmouth, n'a de cesse de regarder en arrière¹. Edgar Allan Poe, mieux que tout autre, a su s'illustrer par la composition de véritables bulletins médicaux relatifs à ces héros angoissés². Le cas du tremblotant Roderick Usher serait, à ce titre, l'un des plus exemplaires : aristocrate solitaire et maladif, cet homme présente, depuis le décès de sa sœur Madeline, une altération nerveuse et physique exacerbée par sa nature angoissée, si importante et bizarre qu'elle stupéfie son hôte, en l'occurrence le narrateur versé en sciences médicales de « La chute de la maison Usher ».

Bachelard exprime par une nouvelle appellation, celle de *peur anthropo-cosmique*, cette angoisse généralisée qui sourd des œuvres fantastiques, sentiment qu'il ramène aux situations archaïques :

« Ce frisson, on le sent bien, n'est plus une peur humaine, c'est une peur cosmique, une peur anthropo-cosmique qui fait écho à la grande légende de l'homme rendu aux situations primitives »³.

Il convient, à travers ces diverses dénominations trouvées à l'angoisse, d'estimer à sa juste valeur l'emploi du terme « cosmique ». Les Grecs avaient doublement divinisé la peur en *Phobos* (la Peur) et *Deimos* (la Crainte)⁴ ; ces noms, dans une forme d'intégration au cosmos, ont été attribués par les astronomes aux deux lunes de la planète Mars. Le rapport de l'angoisse au Cosmos, à l'Univers, au Tout, constitue, avant toute chose, un rapport amplificateur ; il contribue à insister sur le caractère protéiforme de l'angoisse (sentiment capable de se révéler en toute chose) et sur sa dimension immémoriale (sentiment accompagnant l'humanité depuis la nuit des temps). Pourtant un véritable paradoxe pourrait surgir lorsque l'on saisit que l'angoisse se réfère également à la contradiction du Tout, du

¹ « C'était un être bizarre, aux allures furtives, qui regardait sans cesse derrière lui comme s'il avait peur de quelque chose. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le cauchemar d'Innsmouth », in *La couleur tombée du ciel*, op. cit., p. 111)

² « Ce qui confère à ses contes leur extrême originalité et leur force, ce qui les rend toujours si actuels, c'est qu'ils ressemblent chacun à des sortes de bulletins scientifiques décrivant par le menu des cas de névroses et d'ébranlements nerveux, des délires et des déroutes, des hideurs et des horreurs, des énigmes et des mystères défiant la raison et l'entendement. » (BARONIAN, Jean Baptiste, « Edgar Allan Poe : l'esthétique de l'angoisse », in *Magazine Littéraire : « L'angoisse »*, op. cit., p. 52)

³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, « Quadrige », 1983, p. 39

⁴ « On comprend pourquoi les Anciens voyaient dans la peur une punition des dieux, et pourquoi les Grecs avaient divinisé Deimos (la Crainte) et Phobos (la Peur), s'efforçant de se les concilier en temps de guerre. » (DELUMEAU, Jean, *La peur en Occident*, op. cit., p. 11)

Cosmos, de l'Univers. En effet, l'angoisse se rapporte aussi au Néant¹. Ce que nous dit Eliade, dans *Mythes, rêves et mystères*, s'avère particulièrement révélateur à ce propos :

« L'angoisse [de l'homme moderne] surgit de cette découverte tragique, que l'homme est un être voué à la mort, issu du Néant et en route vers le Néant »².

L'angoisse humaine se développe face à la mort, mais surtout face au Néant. Elle vient hanter l'homme moderne car celui-ci, à l'intérieur d'un monde qu'il s'est chargé lui-même de désacraliser au prétexte de le renouveler³, ne possède plus d'espérance religieuse ou mythologique. L'angoisse, l'*Angst*, se révèle réellement être une peur du Néant, et pas simplement une peur de la mort, comme nous l'explique la philosophie existentialiste :

« La philosophie existentialiste contemporaine donne de l'anxiété, de l'effroi, ou de l'*Angst*, une interprétation plus intentionnelle et plus complète. L'*Angst* révèle la situation ontologique fondamentale de l'homme, son rapport avec le non-être, si bien que toute peur n'est pas simplement peur de la mort, mais du néant sur lequel tout l'être repose. La peur devient ainsi le reflet dans la conscience d'une réalité universelle. »⁴.

Dans cette optique, il nous revient d'aborder parallèlement la promesse du Néant qu'incarne, pour l'être humain, la gueule bestiale. Nous en avons parlé au début de cette première partie ; l'orifice carnassier, l'antre denté de la dévoration, ne saurait offrir à sa proie humaine d'autre destin que celui d'un anéantissement pur et simple. Finir dans le ventre d'une bête, il faut s'en convaincre, ne veut pas dire simplement mourir ; il s'agit plutôt de s'intégrer à cet *autre* bestial, de se dissoudre corps et âme dans le corps animal, d'être anéanti en tant qu'individu humain pour s'amalgamer à la matière corporelle et au rang inférieur de la bête. L'homme moderne est conduit à ressentir, par rapport à la bête sauvage, incarnation et cerbère de la nature, l'attraction magnétique et destructrice (dévorante) de son Néant.

Cette angoisse de l'homme moderne face à l'animal, bien évidemment, se trouve récupérée et extrapolée à travers la bête fantastique, qu'elle soit imaginée sur le modèle de la monstruosité carnassière ou sur celui de l'animal étrange. L'*Angst*, pour l'homme, réside dans la contrainte de voir, à ses côtés et – ce qui est pire – *au-dedans* de lui-même, vivre un être dont il souhaiterait absolument se détacher : la bête, l'animalité. L'anéantissement promis par

¹ « La différence d'essence entre la peur et l'angoisse ; le sentiment d'Unheimlichkeit ("inquiétante étrangeté") ; le rapport de l'angoisse au néant [...] : autant de notions présentes chez Kierkegaard... » (nous soulignons – REGNIER, Thomas, *op. cit.*, p. 27)

² ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, *op. cit.*, p. 71

³ « On savait cela depuis longtemps : en effet, les sociétés modernes se définissent comme telles justement par le fait qu'elles ont poussé assez loin la désacralisation de la vie et du Cosmos ; la nouveauté du monde moderne se traduit par une revalorisation au niveau profane des anciennes valeurs sacrées. » (Ibid., p. 27)

⁴ HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, *op. cit.*, p. 58

la gueule bestiale, l'orifice sauvage, n'est autre que celui du civilisé, de cet homme moderne ayant rejeté ses valeurs anciennes et sacrées, de cet homme perclus dans l'abomination de son être primitif et de sa nature originelle. Pour celui-ci, il ne pourrait se concevoir de destin plus horrible que celui de finir dans la bête, dans cet *autre*, d'être englouti en ce corps animal qu'il excraît avec tant d'ardeur. Le spectre de l'anéantissement qui hante l'homme moderne et se trouve à la source primordiale de son angoisse existentielle, ce monstrueux « trou noir » qui le traque, tel un féroce prédateur, et qui l'effraie plus que la mort elle-même : c'est la bête. Seule la bête, en effet, son *Horla animal*, détient le pouvoir de lui faire entendre sa contradiction ontologique et la rupture radicale de l'humanité avec la nature. De la bête, l'homme se sait issu, depuis les théories de Darwin. Mais ce qu'il ignore ou préfère continuer d'ignorer, c'est qu'il *n'en est jamais sorti*. L'homme est toujours *dans le ventre* de la bête, ceinturé de toutes parts par cette animalité dont il participe lui-même, malgré toutes les forces activées de son refoulement.

B. La peur de soi

Quand l'on sait que la peur a longtemps été considérée comme la preuve d'une naissance « basse »¹, quand l'on sait que la superstition a été attribuée aux pauvres d'esprit en tant que témoignage d'un défaut intellectuel², que doit-on s'imaginer d'un homme qui en viendrait à ressentir la peur de soi-même ? Depuis l'Antiquité et l'épopée homérique, force est de reconnaître que le fait d'avoir peur représente ce qui fonde la différence entre les hommes et les héros. Ces derniers, en effet, témoignent invariablement du don de la nature impavide :

« La peur et la non peur font la différence entre les héros et les hommes. Le héros n'a pas peur. La nature fonde la distinction sociale, quand ce n'est pas le social qui fait la supériorité physique »³.

¹ « Cet archétype du chevalier sans peur sinon toujours sans reproche est constamment rehaussé par le contraste avec une masse réputée sans courage. Jadis Virgile avait écrit : "La peur est la preuve d'une naissance basse" (Énéide, IV, 13). Cette affirmation fut longtemps tenue pour évidente. » (DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident, op. cit.*, p. 4)

² « Historiquement, c'est au XIXe siècle que se situent les premières tentatives de théorisation concernant la superstition et la magie. Castellan (1954) et Jahoda (1969) soulignent que c'est paradoxalement durant ce XIXe siècle rationaliste et avec les débuts de la science "véritable" que se développe l'occultisme (spiritisme, parapsychologie, etc.), cautionné par certains scientifiques qui, plus tard, participent à des expériences spirites, se disent spirites eux-mêmes [...]. Les scientifiques d'alors, de même qu'ils cherchent à ramener les faits spirites à une propriété particulière du psychisme humain, traitent la superstition comme un défaut intellectuel entraînant des dysfonctionnements de la pensée logique. » (ASKEVIS-LEHERPEUX, Françoise, *La Superstition, op. cit.*, p. 40)

³ BOLLACK, Jean, « Homère, la peur grecque », in *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », *op. cit.*, p. 42

Que dire, par conséquent, de celui qui démontrerait une peur de lui-même ? La lâcheté trouvant une fort belle expression dans l'acte « d'avoir peur de son ombre », il faut bien admettre qu'il ne s'agit pas là de quelque chose de facile à avouer à autrui. Tel est pourtant ce que Maupassant s'est attaché à confesser à son lecteur dans sa nouvelle intitulée « Lui ? » : sa *peur de lui-même*. Nous y reviendrons d'ici peu, car il convient préalablement de comprendre que cette peur étrange et égocentrique ne concerne personne d'autre que l'homme moderne, l'individu dit *civilisé*.

La situation de l'homme occidental au XIX^e siècle a déjà suscité notre intérêt, au cours de cette première partie, mais l'évocation du contexte social aura sans doute primé sur celle de l'individu lui-même. Il est donc légitime de compléter, en investissant ce dernier versant, notre vue d'ensemble de ce siècle qui vit grandir la littérature fantastique. Le XIX^e siècle représente, nous le savons, le « moment où le capitalisme libéral ébranle l'ancien monde et crée les conditions d'émergence d'une culture neuve, qui trouve d'emblée sa cohérence et est encore la nôtre. Cette culture a nom modernité selon le terme de Charles Baudelaire »¹.

L'individu en phase avec son temps, en ce siècle de la Révolution industrielle, c'est celui qui a su trouver refuge à l'intérieur de l'agglomération citadine, devenir « l'oisillon » de ce havre de la modernité. Le XIX^e siècle fait entrer l'homme dans l'ère de la civilisation urbaine. Le tissu citadin ne cesse de croître au détriment de la campagne. Paris, par exemple, devient une mégalopole tentaculaire et se met à s'étendre telle une pieuvre conquérante ; c'est ce que nous font entendre, du moins, ces quelques phrases de Bram Stoker :

« D'autres villes ressemblent à tous les oiseaux, bêtes et poissons dont l'appétit et le système digestif sont normaux. Paris, seule, est l'apothéose analogique de la pieuvre. Produit de la centralisation portée à l'absurde, la ville représente bien la pieuvre ; et il n'est aucun aspect où cette ressemblance est plus curieuse que dans la similarité avec l'appareil digestif »².

L'homme moderne se sent, se croit, s'espère à l'abri dans ces poches géographiques en lesquelles la nature et la terre agricole ont été ensevelies, enfouies sous la pierre et les édifices, en lesquelles la sauvagerie, la forêt, les ténèbres, la bête non domestiquée n'apparaissent dorénavant plus, puisque ayant été évacués loin *au-dehors* des murs citadins. L'animal de la nature s'est retrouvé exilé dans la ruralité, au sein de territoires marqués d'archaïsme et d'effrayantes survivances culturelles. La « peur du loup », qui tenaillait jadis les coeurs humains, ne constitue plus guère, en la cité lumineuse, qu'une vague et lointaine

¹ DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Nathan, « Le texte à l'oeuvre », 1992, p. 7

² STOKER, Bram, « L'enterrement des rats », in *op. cit.*, p. 6

réminiscence. La solitude elle-même semble vaincue par l'agglomération rassurante¹, si bien que le citadin tend à moins ressentir la peur infantilissante de la nuit, du silence et de l'isolement. Cette nature impavide nouvelle, qui paraît être l'apanage de l'homme du XIX^e siècle, découle plus globalement d'un changement radical de mentalité :

« Le XIX^e siècle est l'époque de l'ébranlement des sensibilités. Jusque-là, l'humanité vit et pense en fonction d'une conception agricole du monde : c'est la terre qui procure la richesse. Et le monde surnaturel, qu'il soit religieux ou merveilleux, est garant de la stabilité du monde naturel. Au cours du XIX^e siècle, la révolution industrielle vient bouleverser fondamentalement les rapports entre l'homme et son environnement. Les modèles de pensée sont remplacés par de nouvelles idéologies et la conception du surnaturel évolue également »².

La « vraie peur » a toujours accompagnée le surnaturel, aux dires de Maupassant. Il faudrait donc croire que le tarissement de ce surnaturel à l'intérieur de l'espace cadastré et illuminé de la ville a valu pour une diminution de l'angoisse chez les individus y habitant. Telle était, à vrai dire, la grande nostalgie de l'auteur du « Horla » ; que les avancées de la science et l'abri rassurant des villes modernes aient pu faire décroître, de façon très brutale, irréversible même, la part du surnaturel dans le cœur des hommes, qui était le vecteur de la « vraie peur ». Mais en cela s'explique, néanmoins, ce grand principe du « refuge citadin » qui sous-tend maints récits fantastiques : l'homme moderne, en quittant la ville, peut se mettre en péril et redevenir, dans l'espace campagnard ou étranger, la proie de ce surnaturel refoulé, la proie de la « vraie peur ».

Une connexion logique s'établirait aisément entre cette fin supposée de la peur surnaturelle chez l'homme moderne et le début d'une certaine arrogance mégalomane de ce dernier à l'endroit du sacré et des mystères du monde. Le début de l'ère du positivisme, ponctuée par les triomphes de la science et l'affirmation de l'individu, signe l'élan initial de ce nouvel état d'esprit. Le XIX^e siècle représente, en effet, le siècle où l'être humain s'est détourné du passé autant que du sacré, au prétexte de ne plus se soucier que de son avenir et de son progrès. L'homme moderne, imprégné par l'idéal positiviste qui prétend que la science des phénomènes³ et l'esprit humain se trouvent en mesure de tout expliquer¹, fait table rase

¹ « Dans nos maisons serrées les unes contre les autres, nous avons moins peur. La tempête sur Paris n'a pas contre le rêveur la même offensivité personnelle que contre une maison de solitaire. » (BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 43)

² RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 16

³ « Or, la science connaît, au XIX^e siècle, le développement que l'on sait. Disons, pour être précis, la science positive, c'est-à-dire celle qui vise à découvrir les lois qui régissent les phénomènes. Et elle obtient, en peu d'années, des résultats si brillants qu'on la croit, bientôt, capables de tout expliquer. "Tout", cela signifie que l'homme lui-même n'échappera pas à ses prises, qu'elle rendra compte non seulement des processus physico-

de ce qui n'entre pas dans sa sphère rationnelle ; croyances, mythes et superstitions sont balayés, refoulés dans des secteurs secondaires de la société. Aussi le surnaturel qui survit dans ce monde désacralisé ne peut-il plus apparaître, dès lors, que teinté d'essence scientifique et de modernité. Surgissent, de la sorte, les diverses théories de l'occultisme : spiritisme, mesmérisme ou magnétisme animal, parapsychologie, entre autres. Parallèlement, l'individu, le « moi », vient se placer au centre de toutes les préoccupations. L'homme, célébré comme un Prométhée ramenant la flamme d'un savoir dérobé à Dieu, n'a plus de vision collective ; il ne pense plus qu'en tant qu'individu. La subjectivité, notamment en littérature, s'affirme comme à aucune autre époque, tant et si bien que le XIX^e siècle tout entier semble parler à la première personne². Il s'agit, en outre, du moment où s'impose définitivement, au gré des découvertes géologiques et archéologiques principalement, l'idée de l'immensité du temps ; l'homme prend soudain conscience qu'il ne doit plus parler, à propos du passé, en milliers d'années, mais en *millions* d'années. Cette découverte stupéfiante de la profondeur du temps aura marqué les esprits, en y insufflant sans doute le sentiment d'un vertige angoissant, que devait venir redoubler l'impact d'une conception devenue souveraine en ce siècle, celle de la linéarité et de l'irréversibilité du temps (temps sagittal)³.

Certes les dernières décennies du XIX^e siècle auront vu poindre les soubresauts d'une révolte contre la science, qui ramena au rang de simples probabilités, par exemple, les systèmes jusqu'alors triomphants énoncés par Darwin et Newton⁴. Même en littérature, cette rébellion contre la science se sera manifestée, conduite par plusieurs écrivains à l'encontre du roman d'obéissance positiviste et, pour prendre le cas de la France, à l'encontre du naturalisme de Zola en particulier. Néanmoins, cette entreprise « révolutionnaire » ne devait, en fin de compte, avoir pour résultat que de mieux préparer le terrain à l'érection de nouveaux dogmes scientifiques et psychologiques ; place était faite à Einstein et à Freud, notamment, qui

chimiques qui se déroulent dans son corps, mais aussi des mécanismes de sa pensée.» (BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1975, pp. 16-17)

¹ « Le médecin reprit en haussant les épaules : "L'esprit de l'homme est capable de tout". » (MAUPASSANT, Guy (de), « La chevelure », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, op. cit., p. 118)

² « Le XIX^e siècle tout entier parle à la première personne. Dans tous les genres littéraires, par-delà toutes les écoles, et jusque dans les réactions les plus antiromantiques en apparence, la subjectivité s'affirme comme à nulle autre époque. » (TADIÉ, Jean-Yves, op. cit., p. 5)

³ « Dans la pensée du XIX^e siècle, c'est le temps qui renferme l'inconnu et qui, du même coup, rend l'espace inquiétant. [...] C'est en effet à cette époque que l'on accède à la représentation d'un temps historique. À une conception cyclique qui a prévalu jusqu'au XVII^e siècle, succède une vision linéaire : ce qui a eu lieu ne saurait se reproduire tel quel. » (MALRIEU, Joël, op. cit., p. 122)

⁴ « Le triomphe de la Science, annoncé par Renan et Berthelot, est contesté vivement dans les deux dernières décennies du siècle : c'est le moment où l'explication mécaniste de l'univers ne satisfait plus les savants eux-mêmes, où les systèmes darwinien, newtonien sont mis en question, où l'on "passe de la certitude à la simple probabilité". » (TADIÉ, Jean-Yves, op. cit., p. 103)

allaient venir bouleverser la conception du monde de l'homme occidental et rétablir l'empire de la science¹.

Concernant la question de la peur chez l'individu moderne, il est notable que le changement de mentalité provoqué par l'ère industrielle, ce détournement du mode de vie ancien et agricole vers la condition d'homme urbain, aura naturellement réduit sa sensibilité vis-à-vis des choses du surnaturel, des légendes et superstitions. Ces éléments que Maupassant estimait être les vecteurs primordiaux de la « vraie peur » ou, dit autrement, de l'angoisse humaine. Est-ce à dire pour autant que l'homme moderne peut réellement se vanter d'être inaccessible ou imperméable à la peur ? Il paraît évident que la peur ne saurait que démontrer sa permanence chez l'être humain, quelque puisse être son degré de civilisation ou de modernité. Le citadin, l'homme moderne, se révèle, face à la peur, tout aussi perméable que l'habitant des campagnes ; son seul atout étant, peut-être, qu'il s'y trouve moins exposé. L'homme à la mentalité superstitieuse et archaïque détient, en effet, le désavantage d'avoir l'esprit toujours en alerte, puisque baignant dans la superstition et prompt en cela à observer le moindre événement étrange à travers le prisme du surnaturel. L'homme moderne, conforté par cette idéologie rationaliste qui imprègne son monde, refuse autant que possible de basculer dans une interprétation surnaturelle des phénomènes. Pensons ici à Sherlock Holmes, héros moderne par excellence. Ses actes mais aussi ses paroles confirment cette exigence faite à l'*homme de bon sens* de toujours refuser l'hypothèse surnaturelle, tant que n'ont pas été épuisées auparavant toutes les autres hypothèses rationnelles et sensées, susceptibles de conduire à la résolution du problème². Cela ne veut pas dire, toutefois, qu'il ne se produit jamais de défaite pour l'esprit rationnel et scientifique. La littérature fantastique est née pour devenir précisément le théâtre de ces défaites intellectuelles de l'individu moderne face à du réel non maîtrisé et pour mettre en scène consécutivement la crue terrifiante de sa peur.

La peur susceptible de surgir en l'homme moderne, du fait de toutes ces circonstances, se trouve, à vrai dire, décuplée par les forces ayant marqué préalablement son refoulement. La peur qui gagne le docteur Watson, dans *Le chien des Baskerville*, est, à ce titre, exemplaire. Ce qui demeure remarquable, en effet, concernant Watson, c'est qu'il exprime, dans cette

¹ « La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle sont aussi marqués par de nouvelles conceptions du réel qui naissent de recherches scientifiques, philosophiques et psychologiques. Einstein, Heisenberg, de Broglie, De Vries, Freud, entre autres, font naître une nouvelle conception du monde, de la matière et de l'homme : le temps devient relatif ; les dimensions également puisque tout corps se déforme s'il se trouve en mouvement ; la matière s'avère instable et formée d'atomes ; la biologie envisage l'apparition d'espèces nouvelles : une partie de l'esprit humain dont l'homme n'a pas conscience possède d'immenses pouvoirs. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 53)

² « Si nous avons affaire à des forces qui sont au-dessus des lois ordinaires de la Nature, c'en est fait de nos recherches. Mais nous sommes tenus d'épuiser toutes les autres hypothèses avant de nous rabattre sur celle-ci. » (DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 34)

affaire Baskerville, son appréhension d'un « danger toujours présent [et] d'autant plus terrible [qu'il se trouve] incapable de le définir »¹. Or, nous voilà bien, de toute évidence, en présence d'un cas littéraire de la « vraie peur », de cette angoisse éprouvée face à la chose inconnue et indéfinissable, qui se manifeste d'ordinaire dans le cadre du récit fantastique et non dans celui du roman policier.

Ce londonien, Watson, qui se sent, malgré tous ses efforts, submergé par la confusion et par la peur provoquées par cette fantastique affaire de chien mangeur d'hommes, s'exhorte alors à suivre le modèle de l'inébranlable Sherlock Holmes :

« Deux fois j'ai entendu de mes propres oreilles, ce bruit qui ressemblait à l'aboiement lointain d'un chien. Il est incroyable, impossible, que ce bruit soit vraiment surnaturel. Un chien fantôme, qui laisse des empreintes matérielles de ses pattes et qui remplit l'air de ses hurlements, c'est inconcevable. Stapleton peut donner dans une telle superstition, et Mortimer aussi ; mais si je possède une qualité sur cette terre, c'est le bon sens, et rien n'arrivera à me faire croire une pareille chose. Le faire serait s'abaisser au niveau de ces pauvres paysans à qui un chien de l'enfer ne suffit pas ; il faut encore qu'ils le dépeignent avec le feu jaillissant de sa gueule et de ses yeux. Holmes n'écouterait pas des propos aussi fantastiques, or je le représente »².

On ressent, en ces quelques phrases, le mépris qu'entretient Watson – et, par-delà sa personne, Holmes ainsi que les hommes modernes – pour le paysan, l'homme rustique, l'individu à la mentalité archaïque et superstitieuse. Il est clair que, pour un londonien aussi cartésien que Sherlock Holmes, se mettre à croire un instant à la dimension surnaturelle de pareils événements reviendrait à s'avilir intellectuellement. Cette attitude est typique de l'homme de la seconde moitié du XIX^e siècle ; cet homme vénérant la matière contemporaine et se permettant d'éprouver de la condescendance, voire de l'aversion, vis-à-vis de l'ancien, des choses du passé, de la matière primitive et sauvage, de tout ce qu'il estime *suranné*. Ce culte de la science et de l'intellect humain, mais aussi cette mégalomanie et cette arrogance de l'homme moderne, se trouvent magnifiquement décrits par Hawthorne, dans sa nouvelle intitulée « La marque de naissance » :

« À cette époque, alors que la découverte relativement récente de l'électricité et d'autres mystères naturels voisins semblait ouvrir des voies menant à la région des miracles, il arrivait fréquemment que l'amour de la science rivalisât avec l'amour d'une femme par sa profondeur et son énergie dévorante. Le noble intellect, l'imagination, l'esprit et le cœur lui-même trouvaient tous se nourrir dans les recherches qui, comme le croyaient certains défenseurs les plus ardents, allaient permettre au philosophe de gravir un à un les degrés jusqu'à s'emparer du secret de la création, et créer peut-être de nouveaux mondes »³.

¹ *Ibid.*, p. 113

² DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 114

³ HAWTHORNE, Nathaniel, « La marque de naissance », in *Contes et Récits*, *op. cit.*, p. 243

Rendu à l'heure de ses plus grandes découvertes scientifiques, l'homme du XIX^e siècle s'imagine donc, sinon comme un être sur le point de s'emparer du secret de la création, du moins comme un individu supérieur aux incultes, à tous ceux qu'il juge en contradiction avec la modernité. Il est impossible d'occulter, dans le récit de Conan Doyle, à quel point l'homme du terroir, le paysan, l'habitant du Devonshire et de la lande, se trouve dénigré et méprisé par les rejetons du monde industrialisé, ces parangons de l'ère victorienne que représentent Holmes et Watson. Néanmoins, l'aversion de l'homme moderne pour l'homme archaïque n'est pas sans se doubler d'une crainte irrépressible ; dès lors que le citadin se voit contraint de quitter la lumineuse cité pour s'enfoncer en terres paysannes, au coeur des ténèbres de la forêt, de la rase campagne, de la lande ou des montagnes, il semble être condamné à un retour de l'angoisse. Il en va comme d'un péril pour l'homme des villes à s'aventurer hors des murs citadins. Le fait est qu'il quitte ainsi son refuge, l'aire salvatrice, l'abri lumineux, le ventre protecteur de la modernité. Chez Conan Doyle, cependant, auteur soucieux de ne pas outrager la nature positiviste de son héros détective, il fallait que Londres soit imaginée conquérante. De fait, même lorsque Londres se trouve *hors-récit*, plus ou moins absente du texte¹, sa présence s'avère malgré tout actualisée à travers son incarnation la plus aboutie : Sherlock Holmes. De la sorte, Londres, prolongée par son lumineux détective, se retrouve partout dans l'oeuvre ; où que l'on regarde, la mégalopole est visible et éclaire, avec le feu prométhéen du progrès, les ténèbres de l'archaïsme rampant autour d'elle, l'obscur et l'ancien, le passé et l'informe. Holmes symbolise, sur le territoire du chien des Baskerville, dans le Devonshire, ce prolongement anthropomorphique et étincelant – puisqu'il est un génie – de l'immense *City* ; « Lucifer moderne », ange rebelle à Dieu, au sacré et aux mythes, il projette la lumière de la connaissance autour de lui et triomphe des ténèbres de l'ignorance. Tout cela devrait pouvoir faire entendre en quoi la geste holmésienne, malgré une certaine place réservée au surnaturel et à ses effets anxiogènes, ne pouvait en aucune manière correspondre à la dynamique de la littérature fantastique, laquelle se révèle exactement inverse.

¹ « Il arrive, et même assez fréquemment, que les aventures de Holmes et de Watson les éloignent de Londres pour une période parfois assez longue, dans *The Hound of the Baskerville* par exemple ; parfois seulement pour quelques heures, dans l'expédition à Birmingham de *The Stockbroker's Clerk*. Il reste que, dans plus de la moitié des récits, l'enquête se poursuit entièrement à Londres. Mais jamais Londres n'est oublié : c'est de Baker street que nous assistons au départ de l'enquête et c'est à Baker street que celle-ci nous ramène à sa conclusion. » (NORDON, Pierre, *Sir Arthur Conan Doyle, l'homme et l'oeuvre*. Paris : Didier, « Études Anglaises », 1964, p. 294)

Néanmoins, la peur *moderne* – puisqu’il faut bien attacher à l’homme moderne une peur qui lui corresponde – ne se développe plus dans une relation au surnaturel, aux croyances traditionnelles ou aux monstres de la superstition. Il n’est pas indispensable que l’homme moderne s’aventure hors du cercle urbain pour le voir être envahi par la « vraie peur ». Cette dernière peut l’atteindre et le subjuguier sans qu’il ait eu forcément affaire avec l’extérieur, le *dehors*. L’homme de bon sens a précisément perdu le *sens de la peur* à l’intérieur du monde urbain, si bien que la source de sa peur ne s’avère plus extrinsèque ; elle ne vient plus du *dehors* : ce ne sont plus les bêtes monstrueuses et les spectres peuplant l’imaginaire paysan qui le terrifient. La source de son angoisse s’est *retournée* vers l’intérieur, vers le *dedans*. Sa peur est devenue celle des choses qui se trament en l’homme, c’est-à-dire en lui-même, et qu’il ne parvient pas à identifier ; celle de sa propre monstruosité intérieure. La peur spectaculaire de la mentalité archaïque, extériorisée par l’imagination de figures tératologiques hostiles, cette *peur du dehors*, extrinsèque, a été dérivée, détournée, re-tournée par l’individu moderne, pour devenir une peur introspective et injustifiée – sans cause –, une *peur du dedans*.

La ville, entrée en expansion rapide au XIX^e siècle, a entraîné, du même coup, un sentiment de perte de l’être humain, qui s’est retrouvé miniaturisé dans l’immensité de l’agglomération. Cette poussée urbaine, nous dit Tadié, « accroît l’anonymat, sépare les classes en quartiers distincts, isole par réaction l’individu, qui se cherche et se perd »¹. En pareil contexte, où paradoxalement la surpopulation galopante favorise l’existence solitaire, la célèbre pensée de Plaute « *homo homini lupus* » (*Asinaria*, II, 4, 8) prend tout son sens. Les figures de la peur ne sont plus d’ordre tératologique et surnaturel, mais deviennent progressivement anthropomorphiques. Lorsque, de fin août à début novembre 1888, Whitechapel résonne des cris des prostituées assassinées par Jack l’éventreur, comme un symbole de la faillite de l’éthique victorienne², on comprend que ce qu’il y a de plus monstrueux et de plus terrifiant en ce monde ne survit pas dans les ténèbres des forêts ou des territoires archaïques, mais bien à l’intérieur de l’être humain, à l’intérieur de soi. Le monstre véritable, celui qui insuffle la « vraie peur », l’angoisse, c’est bien l’homme bestial, la bête humaine, l’individu livré aux pulsions abominables de sa *bête du dedans*. Ainsi, pour l’homme moderne, la peur est devenue celle de l’humain qu’il se trouve être : une *peur de soi*. Cette dualité schizophrénique

¹ TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 6

² « ...à Withechapel, dans les environs immédiats de l’hôpital de Londres, sévissait un véritable monstre, révélateur celui-là de la faillite de l’éthique victorienne : [...] cinq prostituées sont assassinées par un sadique mégalomane connu sous le surnom de Jack l’Éventreur. » (GOENS, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres – Enquêtes médicales et littéraires*, *op. cit.*, p. 18)

aura été admirablement exprimée dans l'oeuvre de Stevenson, *Le cas étrange du Dr. Jekyll et de M. Hyde*. Tout comme il est aisé de retrouver l'impact sanglant du terrible tueur en série de Whitechapel, Jack l'Éventreur, à travers les actes vampiriques relatés dans le *Dracula* de Bram Stoker¹.

À l'intérieur même du refuge citadin, au sein de la ville, espace sécurisé, cadastré et éclairé, peut surgir le monstrueux, l'assassin sanguinaire, tout comme de l'intérieur de l'homme civilisé est susceptible d'émerger le pire de lui-même, les ombres de sa bestialité. De même que se trouvent, sous le tissu urbain, les bas-fonds, les égouts, la matière répugnante ; sous l'épiderme de l'être humain, semble se dissimuler une nature profonde et invisible livrée au chaos des pulsions de l'inconscient. Bien que convaincu de son haut degré de son civilisation, le rejeton de la modernité ne peut se permettre d'ignorer que se tapit, au plus profond de cette jungle de pierre et de ciment dont il s'est entouré, la bête humaine. Sous l'agglomération rassurante, sous cette surface éclairée et réconfortante pour un homme devenu nombriliste, dans le *dedans* de sa ville et de son être, sommeillent, en vérité, ses pires « monstres »². Car les vrais monstres sont devenus humains, ainsi que l'exprime l'un des personnages de l'écrivain Gregg Almqvist [États-Unis], dans *L'éveil de la Bête* (1987) :

« Laird Menton croyait aux monstres. Pour lui, ce n'étaient pas des créatures gigantesques, à demi mythiques, avec une langue bifide et une queue de serpent, mais des êtres à l'apparence humaine et qui parlaient souvent comme tout le monde. [...] Laird réfléchissait à quelques-uns des monstres qu'il avait rencontrés au cours de sa vie et se souvenait d'en avoir été un lui-même »³.

Ainsi comprend-t-on mieux pourquoi l'homme moderne, qui a davantage peur de son semblable que des monstres zoomorphes ou du Diable, puisse en venir quelquefois à éprouver une peur de *lui-même*. Maupassant, avec « Lui ? », a su composer une nouvelle qui joue exemplairement de cette peur introspective, de cette *peur de soi*. Il aurait décrit, en ce récit,

¹ « Deux personnages mythiques apparaissent en filigrane derrière le comte Dracula : Vlad l'Empaleur, le Voïvode de Valachie [...], mais également Jack l'Éventreur, digne successeur de Vlad dans le domaine du meurtre sadique, ce qui a sans doute contribué à populariser l'emploi sémantique du terme "vampire" dans le sens d'assassin sadique. En effet, dans le roman de Bram Stoker, Dracula quitte la Transylvanie pour aller commettre une série de crimes sanglants à Londres, durant l'automne d'une année non précisée de la fin du XIXe siècle. Jack l'Éventreur avait commis ses crimes en automne 1888, et l'auteur a certainement subi leur impact inconscient, tout en percevant sans doute l'intérêt commercial de l'exploitation littéraire de cette série sanglante. » (*Ibid.*, p. 83)

² « Aux intersections de ses voies de communication, l'homme a bâti des métropoles gigantesques et laides, où chacun, isolé dans un appartement anonyme au milieu d'un immeuble exactement semblable aux autres, croit absolument être le centre du monde et la mesure de toutes choses. Mais, sous les terriers creusés par ces insectes fouisseurs, de très anciennes et très puissantes créatures sortent lentement de leur sommeil. [...] ; elles ont connu les vagissements du premier mammifère, elles connaîtront les hurlements d'agonie du dernier. » (HOUELLEBECQ, Michel, *op. cit.*, pp. 32-33)

³ ALMQUIST, Gregg, *L'éveil de la Bête*, Paris : J'ai lu, « Epouvante », 1989, p. 9

selon certains spécialistes, une forme caractéristique d'hallucination, liée au phénomène dit d'autoscopie externe. Le symptôme principal de ce mal serait de se voir soi-même : l'esprit du sujet est comme projeté hors de son corps et lui permet une vision extérieure de cette enveloppe charnelle. La nouvelle témoigne surtout de la lente aliénation de son auteur – Maupassant était atteint, selon l'acte médical d'un certain docteur Rendu, « d'une névrose tenace, caractérisée par des maux de tête incessants, des poussées congestives vers le cerveau »¹ ; maladie qui justifiera, au final, son internement dans une clinique, en 1891. Le narrateur de « Lui ? » avoue ainsi, au cours du récit, cette peur incompréhensible qu'il ressent vis-à-vis de lui-même :

« J'ai peur de moi ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole ; peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible »².

La *peur de soi*, ici exprimée, que représente-t-elle sinon une peur de se découvrir *autre*, une peur de subir soudain la vision sa propre altérité, de devoir vivre quelque expérience démontrant son aliénation humaine ? Certes Maupassant avait des raisons, au vu de ce que fut la fin de sa vie, de produire un pareil discours ; sa peur introspective étant justifiée par d'authentiques troubles psychopathologiques. Néanmoins, le sentiment de son altérité ontologique, de son animalité refoulée, de son irréductible nature bestiale, induit inévitablement, chez l'homme, un vertige de l'être. Le constat que son inconscient se trouve gouverné par des pulsions animales, peut justifier le développement, chez l'individu moderne, d'une *peur de soi*, d'une angoisse devant ce qui pourrait surgir de *son dedans*. Rejoignant les intuitions de Jung, Monique Watteau, auteur de divers récits fantastiques portant sur le thème de la bête, affirmait ceci :

« Nous avons été et nous restons, dans les replis de notre âme, des mammifères sauvages, des primates soumis à des instincts millénaires. Et c'est parce que nous tendons à le renier, ce primate, cet Homo sapiens des origines, que nous sommes si remplis d'angoisses auxquelles nous ne trouvons plus de réponses ni de justifications, parce qu'elles sont dans notre passé animal »³.

L'angoisse humaine pourrait être, ainsi que le suggère Watteau, directement liée au refoulement de notre animalité. L'homme moderne refuse d'admettre totalement, malgré un acquiescement de façade, l'évidence darwinienne et tend à renier l'être animal qu'il constitue

¹ BONNEFIS, Philippe, « Préface », in MAUPASSANT, G. (de), *Le Horla et autres nouvelles*, Paris : Albin Michel, « Le Livre de Poche », 1994, p. 14

² MAUPASSANT, Guy (de), « Lui ? », in *Contes fantastiques, op. cit.*, p. 170

³ WATTEAU, Monique, cité in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995, p. 23

intimement, en *son dedans*. Toutefois, il ne saurait être qu'en sursis, tant le sentiment de sa bestialité intérieure se manifeste à lui régulièrement. L'angoisse réside peut-être dans le péril d'un resurgissement entier et incontrôlé de cette nature primaire, sauvage et pulsionnelle, que nous refoulons à seule fin d'être humain. La « vraie peur » se fixe sur cet horizon du retour de l'être du dedans à la surface, sur cette hypothèse du devenir extérieur – forcément brutal et immaîtrisable – qui pourrait toucher notre bête intérieure.

C. La bête du dedans ou « endopsychique » : angoisse de l'animalité

Il convient d'explicitier, dès à présent, sur un plan terminologique, cette expression de bête *endopsychique* sur le point d'être utilisée : il s'agit, compendieusement, d'une formule synonymique de la bête *du dedans* ; elle signifie le sentiment de l'animalité intérieure et laisse imaginer la nature bestiale en œuvre dans la psyché humaine. À l'opposé de cela, on retrouve la notion de bête *exopsychique*, référant à la bête *du dehors*. Cette dénomination laisse entendre l'incarnation extérieure, hors de la psyché humaine, de l'animalité sous la forme de créatures zoomorphes d'une inquiétante étrangeté ou de bêtes monstrueuses.

La bête endopsychique est celle que la psychanalyse s'est occupée à déceler dans les couches profondes de la nature humaine. Peut-être faudrait-il reprendre ici la métaphore de la *bête dans la jungle*, à la façon d'Henry James [États-Unis – 1843-1916], pour mieux saisir l'image de la chose refoulée dans l'inconscient ? L'inconscient, il est vrai, peut s'appréhender comme une contrée nébuleuse de la psyché humaine (dont Freud s'est fait le premier aventurier), une jungle intime et secouée par des *présences* bestiales, des choses pulsionnelles et sauvages, des *fauves* personnels et obsessionnels qui, bien que chassés, refoulés, demeurent susceptibles de *bondir* hors de l'ombre et d'apparaître sous nos yeux. Cette vision métaphorique, aussi peu fondée qu'elle puisse apparaître au regard pragmatique et scientifique, détient néanmoins l'avantage d'évoquer lisiblement le problème essentiel que constitue le refoulement de l'animalité chez l'homme¹.

C'est, en effet, suite à l'ébranlement des pensées causé par le choc des théories de Darwin établissant la généalogie animale de l'être humain, que la révolution freudienne, celle de la psychanalyse, a pu intervenir et se charger de compléter le portrait en suggérant la

¹ « Le tigre jamesien traduit une hantise de l'animalité qui gîte en l'homme : la bête dans l'homme (comme la pierre imagée) est une image tordue, ce que l'on appelle une dépravation. » (TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, op. cit., p. 299)

persistance d'instincts sauvages et de pulsions primaires en l'individu, témoignant implicitement de sa nature animale originelle. Le XIX^e siècle est ainsi devenu celui d'une prise de conscience brutale pour l'humanité, celle du lien intime unissant l'homme à l'animal. L'idée, difficile voire impossible à admettre pour la pensée judéo-chrétienne, se répand que l'homme, sous la superficielle couche de sa nature civilisée, demeurerait un être animal, un être soumis à l'action pérenne des ses instincts bestiaux¹. Aussi l'angoisse s'installe-t-elle naturellement après cette perte des grands repères judéo-chrétiens – l'homme fait à l'image de Dieu – et anthropocentriques – l'homme supérieur par nature au genre animal. L'humanité tend à devenir lucide sur ses origines et comprend qu'elle s'est construite à travers le refoulement de sa nature profonde, autrement dit de sa nature animale. Pour reprendre la pensée de James Hillman, l'homme découvre soudain que Pan – figure symbolique de l'instinct, de l'être naturel et primitif – n'est pas mort, mais simplement refoulé². Pan, le « maître de la nature *intérieure* »³, dieu bouc ravalé dans le registre du démoniaque à mesure que l'homme s'éloignait de la nature et diabolisait ses pulsions animales, retrouve brusquement son visage humain. Cette nature panique commune à chaque être humain se révèle totalement à la conscience de l'Occident, vers la fin du XIX^e siècle, lorsque la science, grâce à Darwin et à Freud, rend visible le lien secret de l'humanité avec la nature et la bête ; une correspondance de l'homme à l'animal que n'avait pourtant jamais cessé de rappeler, cela dit, la création artistique et littéraire. L'imagination humaine, il est vrai, ne s'est jamais départie de cette intuition primordiale selon laquelle l'homme procédait de l'animal :

« Nos imaginations sont capables d'éclairs de ressouvenirs qui devraient ouvrir nos écluses mentales, si les doctes ne les appelaient pas folies. Une seule chose est sûre : nous ne pouvons ignorer que tant d'aspects de l'Animal, vécus ou rêvés, souhaités ou reprovés, tant de merveilles de la Nature ne se maintiennent en nous qu'associés à ses sourdes aspirations vers l'Inconnu qui adhèrent à notre chair comme la peau du Lion de Némée. »⁴

L'idée de la transmutation des espèces proposée par Darwin pourrait, elle-même, avoir trouvé sa préhistoire imaginative dans les thèses portées par quelques penseurs du XVIII^e siècle – taxées alors de « fantaisistes » par beaucoup –, notamment dans celles de Diderot⁵.

¹ « L'homme tient de l'animal par sa généalogie mais surtout par la présence/persistance de ses instincts bestiaux et découvre avec horreur que la bête est logée en lui. » (LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op. cit.*, p. 15)

² HILLMAN, James, *op. cit.*, p. 49

³ *Ibid.*, p. 54

⁴ CAZAUX, Yves, « L'animal fabuleux », in *op. cit.*, p. 32

⁵ « L'idée de la transmutation des espèces, déjà en germe chez plusieurs penseurs du XVIII^e siècle, en particulier chez Diderot, a trouvé en Darwin son défenseur le plus passionné. Le valeur scientifique des thèses développées dans *L'origine des espèces* (1859) ou dans *La Descendance de l'homme* (1871) nous intéresse moins ici que leur simplification et leur vulgarisation en deux fables : l'homme descend du singe ; les modifications favorables à

Rien n'interdit, en outre, de considérer que les représentations d'hommes aux traits bestiaux, les assimilations métaphoriques entre faune et population, voire les caricatures, puisse témoigner également de cette intuition millénaire et avoir pour toile de fond la spéculation des liens secrets et généalogiques unissant la zoologie à l'humanité¹.

Cette lucidité nouvelle concernant la nature humaine entraîne l'individu moderne dans une relation exacerbée, marquée autant par la fascination que par la répulsion, à l'endroit de l'animal. L'art, en particulier, s'illustre, au XIX^e siècle, à travers l'anéantissement des frontières naturelles entre les espèces et l'engendrement d'une profusion d'hybrides², faisant sans doute écho au succès de la physiognomonie animaliste. C'est ce que suggère, en tout cas, Jurgis Baltrušaitis, qui signale toute l'importance de cette nouvelle doctrine à l'époque :

« Se répandant au cours d'une longue période comme une doctrine populaire de connaissance et de divination de l'homme, avec les manuels de chiromancie et de recettes astrologiques et médicales, à la portée de tous, la physiognomonie animaliste se renouvelle ainsi dans un milieu académique et en fonction des connaissances modernes. C'est même l'anatomie toute cartésienne des passions qui contribue à la résurrection d'une humanité fabuleuse en lui donnant une vie et des regards étranges. Les formes fantastiques sont repensées et reconstruites dans un souci des sciences positives où les signes séculaires eux-mêmes sont réévalués dans l'esprit du temps »³.

La littérature, sous l'influence de certains auteurs de renom, s'est également inscrite dans ce courant de pensée. L'œuvre balzacienne se pose ainsi comme le témoignage exemplaire du regard physiognomoniste d'un écrivain sur sa société. La bête, indubitablement, occupe les esprits depuis que l'homme a compris qu'elle survivait dans sa psyché. Balzac, parlant du carnaval, nous dévoile toute la solidité de ses certitudes concernant la correspondance de l'humanité à la zoologie :

« Le carnaval [...] est la seule supériorité que l'homme ait sur les animaux. On ne peut lui contester cette invention. C'est alors que l'on acquiert la certitude sur les rapports qui relient l'Humanité à l'Animalité, car il éclate alors tant de passions animales chez l'Homme, qu'on ne saurait douter de ces affinités »⁴.

l'espèce sont le résultat d'une lutte pour la vie. » (BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris : Armand Colin, « U prisme », 1974, p. 65)

¹ « Les hommes marqués de traits bestiaux, comme par un souvenir, le cirque des animaux dressés, plus fins et plus habiles que nous, le jeu burlesque de la caricature se rejoignent dans les anciennes spéculations sur les rapports secrets entre les êtres. Même lorsqu'on n'y décèle pas de signes spécifiques, l'idée d'une faune associée à une population ou à une classe sociale, à une image "réaliste" de l'homme, qui a hanté le romantisme, concorde avec l'essence et la nature de ce monde. » (BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, *op. cit.*, p. 84)

² « Le renouveau se manifeste sous toutes les formes : des bêtes agissant comme des hommes, des bêtes à tête humaine, des hommes à tête d'animal se multiplient dans l'imagerie avec une verve inépuisable. Toutes les frontières du règne zoologique sont confondues. » (*Ibid.*, p. 52)

³ *Ibid.*, p. 50

⁴ cité in BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, *op. cit.*, p. 82

Cependant, à mesure que l'idée de l'ascendance animale et de la proximité des espèces s'affirme au siècle de Darwin, se consolide la peur générée par ces bouleversements intellectuels. Sous cette perspective, force est de reconnaître que le thème de la bête *en* l'homme, de la bête endopsychique, aura su trouver une matrice féconde à travers la littérature fantastique. Sans même prendre en compte les histoires de métamorphoses ou d'hommes-animaux, il suffirait, pour s'en faire une évidence, d'y constater le nombre d'individus humains qui, généralement afin de mieux incarner quelque personnage négatif, grotesque ou maléfique, se trouvent représentés comme des êtres marqués de traits bestiaux et torturés par les pulsions régressives de leur véritable nature (animale), comme des êtres en proie au resurgissement de leur bête intérieure. Dévoiler la bête derrière le visage de l'homme est une entreprise pour le moins récurrente des récits fantastique. C'est le cas, par exemple, dans « l'Homme au sable » d'E.T.A. Hoffmann, où une effrayante croyance, transmise par la servante au narrateur enfant, rend compte de l'analogie légendaire existant entre l'abominable croquemitaine éponyme et l'espèce des hiboux :

« ...c'est un méchant homme qui vient trouver les enfants qui ne veulent pas aller au lit et il leur jette des poignées de sable dans les yeux, et ceux-ci, tout en sang, jaillissent hors de la tête, et il en remplit son sac et les emporte dans le croissant de la lune pour donner à manger à ses petits. Ils sont là sur leur nid avec des becs crochus, *comme les hiboux*, et ils picorent les yeux des petits enfants pas sages »¹ (nous soulignons).

C'est encore le cas, chez Erckmann-Chatrion² [France – Émile Erckmann : 1822-1899 & Alexandre Chatrion : 1826-1890]. Pensons notamment à la nouvelle intitulée « La montre du doyen », où un gros homme roux, du nom de Daniel Van den Berg, atteint de somnambulisme et devenant meurtrier en ses heures perdues, finit par révéler son appartenance psychique à la cruelle famille des chats, d'abord par les similitudes de son comportement prédateur :

« Cette découverte me donna le frisson. L'homme était revenu !... Il revenait peut-être toutes les nuits : le chat, la fouine, le furet... tous les carnassiers ont ainsi leur passage habituel. Quelle révélation ! »³.

Et, au final, par certains traits de sa physionomie elle-même :

¹ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « L'Homme au sable », in *op. cit.*, p. 202

² « Si les personnages grotesques, maléfiques ou tragiques d'Erckmann-Chatrion sont tous minutieusement décrits dans leur animalité visible c'est parce que cette apparence "révèle la bête fauve cachée sous le masque humain", "l'impulsion de ses instincts [...] sanguinaires". » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 27)

³ ERCKMANN-CHATRIAN, « La montre du doyen », in SADOUL, Barbara, *La dimension fantastique, op. cit.*, p. 73

« C'est un fait incontestable que l'être moral, la volonté, l'âme, peu importe le nom, n'existe pas chez le somnambule... Or l'animal, abandonné à lui-même, subit naturellement l'impulsion de ses instincts pacifiques ou sanguinaires, et la face ramassée de maître Daniel Van den Berg, sa tête plate, renflée derrière les oreilles, ses longues moustaches hérissées... ses yeux verts... tout prouve qu'il appartient malheureusement à la famille des chats... race terrible, qui tue pour le plaisir de tuer !... »¹.

La ressemblance entre la littérature fantastique et la littérature psychiatrique, sans toutefois tomber dans la confusion de ces choses², n'est plus à opérer tant la convergence de ces deux domaines se révèle manifeste lorsqu'il s'agit d'explorer la peur de la bête et de la bestialité. L'angoisse de la bête intérieure, cette *peur de soi*, venant du dedans et demeurant sans objet et sans cause, aura été opposée aux figurations extrinsèques de la peur de la bête (la bête *du dehors*). Cette exploration intime de l'angoisse de l'individu humain face sa propre animalité va maintenant pouvoir être prolongée par l'étude de la dimension sexuelle de la peur de la bête.

Il faut bien saisir, en effet, que le champ d'investigation jusqu'ici couvert, relativement à la bête endopsychique et au sentiment de l'animalité intérieure refoulée, permettrait de rejoindre aisément le territoire le plus dense et le plus trouble de la psyché humaine, à savoir celui de la sexualité.

¹ *Ibid.*, pp. 78-79

² « Les aliénistes ont souvent admiré les descriptions littéraires des troubles mentaux. Mais personne ne confondra littérature fantastique et littérature psychiatrique. Les médecins transcrivent les récits des hallucinés, ils essaient de les comprendre, de rechercher les origines physiques et psychiques des visions, afin d'en délivrer leurs patients. Or, le rapport auteur-lecteur est fort différent du rapport malade-médecin. [...]. Le médecin cherche à apaiser son malade, le conteur veut troubler son lecteur. [...]. Auteur et lecteur communiennent sur le plan de l'art. » (VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 20)

2. Dimension sexuelle de la peur de la bête

Si la civilisation occidentale a eu tendance à se développer dans une dynamique de contradiction avec la bête et la nature, force de constater que, dans le registre de la sexualité plus qu'ailleurs, l'effort de distinction entre l'homme et l'animal aura été des plus manifestes. La sexualité de la bête a essentiellement servi d'anti-modèle à l'être humain dit « civilisé », puisque jugée lubrique et indécente :

« La sexualité de l'animal doit avoir quelque chose de différent de celle de l'homme. Elle sera perçue de façon toute négative. L'animal se définit par sa lubricité doublée d'indécence : il ne se cache pas pour s'accoupler ; il exhibe ses organes génitaux... »¹.

La copulation animale, si naturelle, si impudique, ne pouvait être perçue que négativement dans une société bâtie sur le refoulement de ses instincts primaires et placée sous les dogmes de l'idéologie judéo-chrétienne. Cependant, cette différence entre la sexualité animale et la sexualité humaine, voulue ostensible par l'Occident, n'en est pas pour autant indiscutable ou inébranlable. Dans ce volet de notre étude, il va précisément être question d'observer la sexualité de l'être humain à travers le prisme de l'animalité (1). Cette perspective nous ouvre, dès lors, sur l'horizon des leçons freudiennes où l'instinct sexuel tend à démontrer la part animale de l'être humain ; des leçons souvent stimulantes mais que nous nous permettrons néanmoins de juger quelquefois relativement arbitraires, notamment pour ce qui concerne le rapport entre la gueule dévorante et le complexe de castration (2).

A. La bête, la sexualité, la peur

Nombreux sont ceux qui ont avancé que la réussite profonde et véritable d'une civilisation devait passer par une adéquation entre instinct et société. Freud lui-même notifia son regret quant à l'excès de refoulement sexuel de la civilisation moderne et le rejet systématique de ce qu'il y avait d'animal dans la nature humaine. À la fin des *Cinq leçons sur la psychanalyse*, son amertume à ce sujet se trouve, en effet, clairement exprimée :

« Notre civilisation, qui prétend à une autre culture, rend en réalité la vie trop difficile à la plupart et, par l'effroi de la réalité, provoque des névroses sans qu'elle ait rien à gagner à cet excès de refoulement sexuel. Ne négligeons pas tout à fait ce qu'il y a d'animal dans notre

¹ LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op. cit.*, pp. 33-34

nature. Notre idéal de civilisation n'exige pas qu'on renonce à la satisfaction de l'individu. Sans doute, il est tentant de transfigurer les éléments de la sexualité par le moyen d'une sublimation toujours plus étendue, pour le plus grand bien de la société. Mais, de même que dans une machine on ne peut transformer en travail mécanique utilisable la totalité de la chaleur dépensée, de même on ne peut espérer transmuier intégralement l'énergie provenant de l'instinct sexuel. Cela est impossible. Et en privant l'instinct sexuel de son aliment naturel, on provoque des conséquences fâcheuses »¹.

L'exemple de Jack l'éventreur, monstre humain qui causa, par ses meurtres sadiques, le cataclysme de l'éthique victorienne, pourrait illustrer cette crainte freudienne devant l'excès de refoulement sexuel commis par la société moderne et devant les névroses quelquefois extrêmes susceptibles d'être engendrées, de fait, chez certains individus.

Il est généralement admis, depuis Aristote au moins, que la bête se caractérise essentiellement par deux actes essentiels, relatifs matériellement et symboliquement à sa « consommation » ; il s'agit de l'acte de *manger* et de celui de *copuler*². Par répercussion logique, la part bestiale de l'homme se résume ainsi à sa propension à la cruauté (reflétant la voracité carnassière de la bête) et à la lubricité³. De fait, on peut aisément comprendre pourquoi la bête et l'homme se devaient d'être dissociés sur les plans de la sexualité comme de l'alimentation. De là, le distinguo établi entre le mode alimentaire humain, caractérisé par la nécrophagie et la cuisson des aliments, et le mode alimentaire animal, lequel est de nature omophagique (dévoration des chairs crues, sinon vivantes). Pour ce qui concerne la sexualité, de même, il s'avère que la dynamique de différenciation entre genres humain et animal s'est largement développée. Il suffit d'observer la façon dont, selon l'enseignement biblique, ont été diabolisées les pulsions sexuelles dans l'histoire de l'Occident, pour prendre conscience de la virulence de cette exigence de séparation. Allant à l'encontre de l'idéal de vertu prôné par la tradition judéo-chrétienne, la sexualité, hors de sa fonction de reproduction, s'est vue clairement attribuée des affinités bestiales, sinon démoniaques. À ce titre, le diable de l'imaginaire chrétien a su s'incarner dans un être cornu et à face de bouc, qui détient sans nul doute pour préfiguration imaginaire le dieu grec du désir sexuel, la divinité lubrique symbolisant l'instinct naturel et connue sous le nom de *Pan*⁴.

¹ FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris : Payot, 1984, p. 65

² « Une partie de la vie est donc consacrée chez les animaux aux actes relatifs à la reproduction, [...], tandis qu'une autre l'est aux actes relatifs à la nourriture. En effet, leurs efforts, leurs vies se trouvent concentrés chez tous sur deux objets [...], l'acte de copuler et celui de manger. » (ARISTOTE, *Histoire des animaux*, VIII, 1, cité in LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op. cit.*, p. 33)

³ « Tout comme la cruauté, la sexualité est une part bestiale de lui-même que l'homme n'a jamais pu bien dompter. » (VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, *op. cit.*, p. 52)

⁴ « Certes, il n'y a pas de diable grec ; les dieux ne sont que des surhommes immortels, animés des mêmes passions que nous, et capables de bien et de mal, y compris leur chef, Zeus. Le plus "diabolique" serait Pan, cornu, poilu, et à face de bouc, dieu du désir sexuel, des forces de reproduction. La tradition chrétienne, si hostile

Pan reflète ainsi le drame de l'homme « civilisé », en tant qu'hybride écartelé entre des extrêmes le situant à la fois comme reflet de la divinité – osons, ici, le parallèle avec la relation iconolâtre établie, dans la *Genèse*, entre l'homme et Yahvé – et comme simple spécimen animal. Exprimée dans maintes facettes de sa mythologie, la division interne de Pan¹, entre sa moitié animale et sa moitié humaine, trouve, en effet, un écho remarquable dans la situation quasi schizophrénique de l'homme moderne scindé par le sentiment intime de son animalité. Notons que pareille ambivalence pourrait encore s'exprimer à travers cette autre créature mythologique que constitue le centaure, mi-homme, mi-cheval ; hybride souvent caractérisé, à l'instar du satyre, par son impulsivité sexuelle.

Ces figures hybrides, ces monstres *montrant la bête dans l'homme*, susceptibles de symboliser par ailleurs une certaine exécution de la zoophilie², tendent à entretenir, nous le voyons clairement, la relation entre l'instinct sexuel et la nature animale. Le monstre, stigmatisant nos désirs et notre angoisse³, produit l'amalgame entre l'espèce humaine et l'espèce animale autant qu'il semble être le produit de cet amalgame. Par conséquent, dans la logique de cette pensée, il est apparent que l'homme qui laisserait s'amplifier ses pulsions libidineuses se verrait condamné à rejoindre inexorablement le rang de la bête. Telle est bien la menace que la tradition chrétienne s'est évertuée à faire peser sur toutes les consciences, durant des siècles, afin de « sauvegarder » l'humanité de la bestialité.

En ce sens, il est évident que la sexualité attribuée à Pan, dieu mi-homme, mi-bête, grand adepte du viol sous toutes ses formes⁴, proche du Cauchemar par certains aspects de sa

à la luxure, verra facilement en lui une préfiguration du diable, auquel elle attribuera certains de ses traits physiques. » (MINOIS, George, *Le diable*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 10)

¹ « Pan, [...], domine les réactions sexuelles et paniques, et il est situé dans ses extrêmes. *L'Hymne homérique* exprime sa division interne par les deux "régions" qu'il hante : les cimes neigeuses et rocailleuses des montagnes et les tendres vallées (et les cavernes). Cette division est exprimée mythologiquement par Pan, chasseur phallique, et la nymphe qui fuit en proie à la panique. Tous deux appartiennent au même motif archétypique et en sont les noyaux. Ces deux foyers du comportement de Pan, qui représente l'ambivalence inhérente à l'instinct, apparaissent aussi dans l'image du dieu que l'on a cessé de commenter depuis Platon : grossier, rustre et obscène dans sa partie inférieure, il est lisse et orné de cornes spirituelles dans sa partie supérieure. Mais, en dépit de son caractère naturel, Pan est un monstre. C'est une créature qui n'existe pas dans le monde naturel. » (HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, *op. cit.*, p. 54)

² « Dans l'imaginaire, le monstre renvoie à la zoophilie comme à l'une de ses origines possibles : il naîtrait d'amours elles-mêmes monstrueuses, c'est-à-dire contre-nature. » (RIBON, Michel, *Archipel de la laideur*, *op. cit.*, p. 66)

³ « Plus qu'à notre volonté de savoir, c'est à nos désirs, à notre angoisse que le monstre a affaire. » (LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *op.cit.*, p.583)

⁴ « Situons l'horreur du viol dans la constellation de Pan. [...] Pan chasse les nymphes, c'est-à-dire que le viol vise une forme de conscience vague encore située dans la nature, mais qui n'est pas personnellement incarnée. Cette conscience est encore purement naturelle, tout comme la pulsion de Pan. La nymphe fait encore partie des bois, des eaux, des grottes, des formes évanescences, de la brume ; elle est chaste, nature encore vierge, pure jeune fille. Pan apporte du corps, un corps de bouc. » (HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, *op. cit.*, p. 83)

nature¹ et représentant une préfiguration authentifiée du diable médiéval, a pu l'aider à jouer le rôle d'un *fascinant* épouvantail :

« Pan est un dieu ithyphallique, un débauché (*lagnos*), porté à l'amour (*erôtikos*), lascif comme un âne étalon (*kêlôn*), abondant en semences (*polusporos*), qui poursuit les Nymphes, dont les cris retentissent dans les grottes pendant les unions furtives du dieu (*Panos gamoi* : Euripide, *Hélène*, 190). Il poursuit aussi les jeunes bergers (Pan "pédéraste"), ou il cherche par lui-même sa satisfaction quand il reste sans partenaire. L'onanisme, que Pan avait enseigné aux bergers selon Diogène le Cynique [...] caractérisait tout particulièrement les chevriers [...]. Pan se trouve d'ailleurs dans une relation très étroite avec la chèvre, considérée comme animal "enclin aux plaisirs" (*katôpherês*). Il n'a pas seulement l'aspect caprin, mais il est né, selon une tradition, d'une union perverse entre Pénélope et Hermès transformé en bouc. Il entretient lui-même, tel un bouc, des relations sexuelles avec les femelles : il est *aigibatês*, celui qui saillit les chèvres, un "caprarum maritus" »².

Nous observons donc, à travers cet extrait, combien l'amplification est de mise concernant la lubricité et les perversions sexuelles du dieu Pan. Cette masse libidineuse, témoignant des pulsions propres à sa partie animale, cette sphère de perversité sexuelle que cette divinité hybride tend à constituer subira naturellement, au gré de l'Histoire, une attraction « magnétique » et puis une fusion radicale avec la figure du diable engendrée par l'imaginaire chrétien. Tout aussi naturellement, dans cette grande métamorphose médiévale, les nymphes de Pan deviendront des sorcières, autrement dit des femmes *possédées* par le diable dans tous les sens du terme³. En outre, il convient de rappeler que la musique de Pan, celle qui se diffuse de son instrument de prédilection, sa syrinx « mélodieuse », est connue pour détenir des vertus aphrodisiaques sur les animaux et les pousser à s'unir⁴.

La figure de Pan permet, en fin de compte, de faire le lien entre la sexualité, l'animalité et l'Enfer, qui est le lieu de la peur suprême pour tout croyant. Ainsi, suivant un schéma eschatologique qui va gouverner l'Occident et en imprégner les consciences de façon

¹ « La nature de Pan, à la fois satyre, bouc et phallus, permet de réunir la peur panique et les aspects érotiques du cauchemar en une seule et même figure. » (*Ibid.*, p. 39)

² BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 845

³ « Plutarque raconte la mort de Pan au cours d'une discussion sur les causes de la disparition des oracles dans l'Antiquité tardive si pénétrée de christianisme. Les vierges qui proféraient les vérités naturelles moururent avec Pan car la mort du dieu signifie aussi la mort des nymphes. Et de même que Pan se transforma en diable chrétien, les nymphes devinrent sorcières, et la prophétie sorcellerie. Les messages de Pan dans le corps furent attribués au diable, et une nymphe évoquant de tels appels ne pouvait être qu'une sorcière. » (HILLMAN, James, *op. cit.*, p. 101)

⁴ « Mais l'attribut par excellence qui confère à Pan, plus qu'un autre, un aspect de berger, est sa syrinx "mélodieuse" (*eukelados*), ces roseaux accolés avec de la cire (*kêrodetos*), dont le chant a été inventé par Pan en Arcadie même [...]. Que la musique exerce une action en général bénéfique sur les animaux, qu'elle fonctionne particulièrement en tant qu'aphrodisiaque favorisant leur accouplement, était une conception courante dans l'Antiquité. [...]. C'est une des fonctions que remplissait sûrement la syrinx de Pan, dont le son favorisait aussi, chez les troupeaux, une bonne pâture, prometteuse de lait abondant. » (BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 845)

indélébile, l'homme qui participe de la sexualité panique rejoint la bête dans ses travers lubriques, ses perversités, et, puisque se livrant par là même au culte du diable – successeur de Pan en tant que dieu de l'instinct sexuel –, se destine à l'Enfer. C'est en cela que l'intérêt que nous portons à Pan trouve sa raison d'être ; la diabolisation chrétienne de ce dieu grec de l'instinct sexuel exprime absolument le rejet ou refoulement des pulsions inhérentes à toute espèce biologique, celles relatives bien sûr à la copulation. En rejetant Pan dans le registre démoniaque, l'homme de la civilisation occidentale a décidé de se détourner tout à fait de ce qu'il y avait d'animal en lui. Refusant de diviniser les choses de l'instinct sexuel, il a choisi purement et simplement de les bestialiser et de les diaboliser. Cependant, Freud l'a bien compris, par une telle exécution, l'homme « civilisé » s'est condamné à devoir subir, ponctuellement et dans la souffrance de l'insatisfaction, le retour de ses pulsions refoulées, le réveil brutal et inopportun de sa nature panique, de son instinct naturel. Autrement dit, il s'est condamné à être hanté – ce qui entend le resurgissement angoissant des choses occultées – par le spectre de l'être qu'il demeure intérieurement mais qu'il refuse de laisser paraître extérieurement. Hillman l'a suffisamment répété : la mort de Pan n'est qu'apparente, l'instinct survit dans nos méandres intérieurs, prêt à rejaillir à l'occasion. Le caractère malsain et bestial attribué à la sexualité non exaucée par la visée de la procréation, cette polarité négative que constitue l'instinct sexuel pour l'humanité, susceptible de l'entraîner dans ces enfers où règne quelque figure suprême de l'animalité (Pan/le diable), exprime avant tout une force de refoulement, une résistance psychique. Or, les causes ayant des effets, la civilisation occidentale, qui s'est bien souvent offusquée de la « dépravation sexuelle » des sociétés primitives, ne peut nullement ignorer que ce refoulement à grande échelle de la sexualité, telle que cela a été accompli en son sein, demeure la source certaine et intarissable d'innombrables accidents psychopathologiques dans le rang de ses rejetons.

Si la sexualité, du fait de la prégnance de l'idéologie chrétienne dans la civilisation occidentale, est parvenue à exprimer l'empreinte négative sinon diabolique de l'animalité en l'homme, elle n'en demeure pas moins l'un des ferments les plus actifs de son imaginaire. Son incidence, en effet, s'y est avérée aussi récurrente que protéiforme. La bête a su trouver dans l'art et la littérature, et la littérature fantastique tout particulièrement, un terrain propice à l'incarnation imaginaire, fantasmatique, métaphorique ou symbolique de l'instinct sexuel et des productions de la libido. Il faudrait se souvenir, en la circonstance, de l'œuvre de Julio Cortázar ; sa nouvelle « Bestiaire » notamment, fait survenir, au final, une métaphore assimilant des escargots – espèce dont nul n'ignore l'hermaphrodisme – à des doigts féminins. Cette scène et cette image laissent deviner les pulsions d'homosexualité manifestées entre une

maîtresse de maison dénommée Rema, délivrée de son oppressant amant incestueux, et la jeune narratrice du récit, Isabel¹. À parler d'escargots, nous pourrions évoquer cette nouvelle de Patricia Highsmith [États-Unis – 1921-1995], « L'Amateur d'escargots », où se trouve décrit le cas de l'étrange Peter Knoppert ; un homme qui, en guise de marotte, s'est pris de passion pour lesdits gastéropodes et s'est décidé à en faire l'élevage dans son appartement. Malheureusement, la sexualité effrénée des escargots déclenche une croissance exponentielle de son « cheptel d'hermaphrodites », si bien qu'un jour le héros finit par mourir submergé et asphyxié par la masse des gastéropodes. Le début du texte permet cependant d'assister à des faits plus réjouissants : les ébats sexuels de deux spécimens ; un événement fascinant s'il en est puisqu'il se trouve directement à l'origine de l'intérêt du personnage central pour ces petites bêtes :

« Un soir, M. Knoppert était allé faire un tour dans la cuisine pour grignoter un petit quelque chose avant le dîner, et par hasard il avait remarqué que deux escargots, dans le bol de porcelaine posé à côté de l'évier, se comportaient de manière étrange. Debout plus ou moins sur l'extrémité de leur pédoncule, ils ondulaient l'un devant l'autre exactement comme deux serpents hypnotisés par un joueur de flûte. Un instant plus tard, leurs têtes se réunirent en un baiser d'une voluptueuse intensité. M. Knoppert se pencha plus près et les étudia sous tous les angles. Quelque chose d'autre se produisait : une excroissance en forme d'oreille apparaissait sur le côté droit de la tête des deux escargots. Son instinct lui dit qu'il était en train d'observer une forme quelconque d'activité sexuelle »².

Nous voyons pertinemment que la sexualité animale joue un rôle de prisme à travers lequel se dévoile l'image dépravée, la vision distordue de la sexualité humaine. L'intérêt du héros, dans ce récit de Highsmith, pour les gastéropodes hermaphrodites est justement déclenché par l'impact angoissant et la fascination que provoque, en lui, leur inquiétante étrangeté sexuelle. La chose sexuelle indicible, ce « non-dit » d'ordre coïtal, trouve son expression dans la métaphore et l'incarnation zoologiques.

De ces quelques exemples littéraires, il convient de s'imprégner avant de s'investir dans la découverte de l'un des filons les plus exploités, parfois même de façon artificielle et exagérée, par les critiques littéraires de confession freudienne. Il s'agit de cette relation, qui fut jadis établie et balisée par le père de la psychanalyse, entre le complexe de castration et toute image de gueule dentée, d'orifice dévorant, de gouffre carnassier ou de quelque autre forme répondant aux critères relativement mal cernés du *vagina dentata*.

¹ « Isabel restait toujours penchée sur les escargots, les escargots, les escargots minces comme des doigts, comme les doigts de Rema peut-être, et c'était la main de Rema qui se posait sur son épaule... » (CORTÁZAR, Julio, « Bestiaire », in *Nouvelles 1945-1982*, op. cit., p. 162)

² HIGHSMITH, Patricia, « L'Amateur d'escargots », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, op. cit., p. 474

B. Gueule dévorante et complexe de castration

Freud, en interprétant les cas du Petit Hans et de l'Homme aux loups, relie l'angoisse de castration aux phobies animales, notamment à la peur de la morsure bestiale. Par cette théorie, puisant aux sources du complexe oedipien, il pose les bases d'un schéma explicatif particulièrement facile d'application :

« Dans les deux cas, le mobile du refoulement, c'est l'angoisse de castration. Les contenus de l'angoisse : être mordu par le cheval, et être dévoré par le loup, sont des figurations de l'appréhension d'être châtré par le père. C'est justement ce contenu fondamental de l'angoisse qui a subi le refoulement. Chez le Russe, ce contenu était l'expression d'un désir qui ne pouvait cadrer avec la virilité qui se révoltait ; chez Hans, il était l'expression d'une réaction qui transformait l'agression en son contraire »¹.

Cependant, il suffit de se renseigner quelque peu pour comprendre que Freud lui-même, mué par le souci de l'efficacité de sa théorie, s'est fourvoyé à *inventer* certains arguments principaux relatifs aux exemples psychanalytiques pris en compte. C'est chose évidente dans le cas de Sergueï Constantinovitch Pankejeff (1887-1979), dit cas de « L'Homme aux loups », où transparait l'angoisse cauchemardesque d'un individu d'être mangé par une meute de loups blancs. En effet, pour répondre à la logique de ses déductions établissant un rapport indiscutable entre angoisse de castration et phobies animales², Freud s'est permis d'imaginer avec moult détails la célèbre scène primitive censée être à l'origine de la névrose de Pankejeff et selon laquelle celui-ci, bébé, aurait assisté au coït de ses parents³. Dès lors, si en amont de la théorie a pu se produire ce genre de manipulations et de surinterprétations – phénomène dont Eco donne une bonne définition⁴ – on peut très logiquement croire qu'en aval de cette même théorie, chez les critiques littéraires de méthode

¹ FREUD, Sigmund, *Inhibition, Symptôme et Angoisse*, Paris : PUF, 1973, p. 113

² « L'angoisse dans les phobies animales est l'angoisse du Moi, devant la castration. [...] La plupart des phobies, pour autant que nous en pouvons juger présentement, se ramènent à de pareilles angoisses du Moi devant les sollicitations de la libido. » (FREUD, Sigmund, *Inhibition, Symptôme et Angoisse*, *op. cit.*, p. 113)

³ « À partir de ce rêve [des loups blancs] et de plusieurs souvenirs du patient concernant sa sexualité infantile, Freud inventa, avec des détails d'une précision inouïe, une stupéfiante scène primitive qui deviendra célèbre dans les annales de la psychanalyse et maintes fois commentée. Patrick Mahony la résume fort bien : "par une chaude journée d'été, le petit Sergueï, alors âgé de 18 mois et atteint de malaria, dormait dans la chambre à coucher de ses parents, où ceux-ci s'étaient aussi retirés, à demi vêtus, pour faire une sieste ; à cinq heures de l'après-midi, vraisemblablement à l'acmé de la fièvre, Sergueï se réveilla et, avec une attention soutenue, observa ses parents, [...], se livrer par trois fois au coït *a tergo* : remarquant les organes génitaux de ses parents, et le plaisir sur le visage de sa mère, le bébé, habituellement passif, eut un mouvement intestinal soudain et se mit à crier, interrompant ainsi le jeune couple". » (ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 1997, p. 756)

⁴ «... la différence entre une interprétation sensée et une interprétation paranoïaque réside dans le fait de reconnaître que [la] parenté est minimale, et non pas, au contraire, à déduire de cette parenté minimale le maximum possible. » (ECO, Umberto, « La surinterprétation des textes », in ECO, U. (éd.), *Interprétation et Surinterprétation*, Paris : PUF, « Formes sémiotiques », 1996, p. 44)

freudienne principalement, cette dérive ait pu se manifester de façon encore plus considérable. Gageons qu'il faudrait beaucoup de temps pour recenser toutes les déductions de « complexe d'Œdipe » ou d'« angoisse de castration » amassées dans le domaine de l'analyse textuelle. Certes notre rôle, ici, n'est pas simplement de minorer l'importance détenue par cette relation établie par le père de la psychanalyse entre le complexe de castration et la phobie de la morsure animale. Nous sommes les premiers, s'il le faut, à admettre que cette théorie freudienne est tout à fait susceptible de conduire à de justes analyses littéraires si tant est qu'elle soit développée pour les écrivains et les textes adéquats. C'est le cas, entre autres, en ce qui concerne certaines œuvres d'Henry James¹ ou encore pour ces nouvelles, exemplaires en la circonstance, que sont « La fille aux yeux d'or » de Balzac [France 1799-1850] ou « Aurora » d'Alain Dorémieux [France – 1933]. Il n'en demeure pas moins, toutefois, que l'obsession du *vagina dentata* et l'usage excessif de ce moule théorique freudien (phobie animale/angoisse de castration) ont su générer un nombre considérable d'exemples d'interprétation « paranoïaque », dans le cadre de l'analyse littéraire. Cette tendance aura été renforcée, de surcroît, par l'équivalence établie par Freud, dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, entre les ventres sexuel et digestif dans l'acte conjoint d'absorption vorace. La dérive critique, en littérature fantastique, ne pouvait qu'en devenir plus importante. Ainsi certains critiques d'obédience freudienne en sont-ils venus à penser la morsure vampirique ou lycanthropique comme une véritable pénétration sexuelle².

Il demeure néanmoins que la peur de la bête *qui mord*, la peur de la gueule dentée et carnassière, se découvre malgré tout, ponctuellement, en filigrane des choses et symboles de la sexualité humaine. Sous cet angle, il semble exact de dire que l'acte amoureux entre homme et femme entretient souvent métaphoriquement, sinon fantasmatiquement, l'illusion de la scène carnassière par excellence : celle de la dévoration. L'homme, tenant généralement le rôle du prédateur phallique, est imaginé comme celui qui *mange* sa proie, rôle que tend à incarner la femme. Mais ce schéma n'est pas stable et la femme est parfaitement susceptible de tenir le statut symbolique de celle qui *mange*, l'homme se retrouvant ainsi *mangé*. Nous retrouverions dès lors le thème du *vagina dentata*, ainsi que le confirme Lévi-Strauss :

¹ « *La-bête-dans-la-jungle* comme *le-loup-dans-la-forêt* (l'exotisme de l'animal venant renforcer son altérité) est un fantasme de persécution qui empiète, mord sur le texte : les héros de James en quête d'une protection maternelle à toute épreuve, expriment un traumatisme infantile de l'enlèvement, de la dévoration par un animal à crocs, une réabsorption qui vaut pour une contre-naissance et une menace de castration. » (TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in *op. cit.*, p. 241)

² « En guise de pénétration sexuelle, la succion brutale du sang. » (BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris : PUF, « Quadrige », 1996, p. 218)

« Si l'équivalence, pour nous la plus familière et sans doute aussi la plus répandue dans le monde pose le mâle comme mangeur, la femme comme mangée, il ne faut pas oublier que la formule inverse est souvent donnée, sur le plan mythique, dans le thème de *vagina dentata*... »¹.

Tout cela inclinerait à reparler des leçons d'Eliade qui nous explique le sens de nombreux rites initiatiques, propres aux peuples primitifs, à travers la mise en scène d'un *regressus ad uterum* plus ou moins dangereux : séjour dans un lieu perpétuant l'image de l'engloutissement maternel, voire de la dévoration bestiale, qui peut être une cabane, une grotte, un puits, etc. Ces pratiques mythiques tendent généralement à placer le novice, sur un plan symbolique, devant le « risque d'être mis en pièces dans la gueule du monstre (ou lacéré dans le *vagina dentata* de la Terre Mère) et d'être digéré dans son ventre »². Autrement dit, il s'avère que, dans les traditions mythiques des sociétés primitives, le scénario de la mort initiatique trouve souvent sa figuration essentielle à travers le thème de la voracité animale (gueule dévorante), sinon féminine (*vagina dentata*). Cela entend, par conséquent, toute la densité de ce symbolisme carnassier immémorial cultivé relativement à l'orifice denté de la bête et au sexe de la femme.

Dans un axe de pensée relativement proche, certains ont su mettre en évidence que les scènes de la chasse érotique, dans le registre mythologique, offraient parfois un basculement, entre homme et femme, concernant les rôles du *chasseur-mangeur* et du *chassé-mangé* :

« Les jeux complexes de l'amour et de la chasse sont le reflet d'un drame mythique qui assigne à l'homme et à la femme une place, un rôle déterminé qu'ils ne doivent pas enfreindre. La chasse et l'érotique se prêtent d'autant mieux à ce jeu mythologique qu'ils sont tous deux des lieux où les situations sont réversibles. Dans la chasse amoureuse comme dans la chasse tout court, les relations du poursuivant et du poursuivi peuvent s'inverser à tout moment »³.

Cette dialectique du rapport de l'amour à la dévoration pourrait même encore s'illustrer à travers l'idée freudienne, émise cette fois dans *Métapsychologie*, selon laquelle l'amour aurait toujours, en sa phase préliminaire, pour but d'*incorporer* ou de *dévor*er l'autre, l'objet du sentiment. Ainsi, selon Freud, il y aurait relativement peu de différence finalement entre le stade initial de l'amour et ce sentiment destructif qu'est la haine :

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*. Paris : Pocket, « Agora », 1996, p. 131

² ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 116

³ SCHNAPP, Alain, « Chasse. Ses héros et ses mythes en Grèce ancienne », in *op. cit.*, p. 157

« Les stades préliminaires de l'amour se présentent comme des buts sexuels provisoires pendant que les pulsions sexuelles accomplissent leur développement compliqué. *Le premier but que nous reconnaissons, c'est incorporer ou dévorer, un type d'amour qui est compatible avec la suppression de l'existence de l'objet dans son individualité et qui peut donc être qualifié d'ambivalent.* Au stade supérieur qu'est l'organisation prégénitale sadique-anale, la tendance vers l'objet apparaît sous la forme d'une poussée à l'emprise, pour laquelle endommager ou détruire l'objet n'entre pas en ligne de compte. *Cette forme, ce stade préliminaire, de l'amour peut à peine se distinguer de la haine dans son comportement vis-à-vis de l'objet.* Ce n'est qu'avec l'établissement de l'organisation génitale que l'amour est devenu l'opposé de la haine »¹ (nous soulignons).

Cela peut conduire, de fait, à considérer l'image de la gueule dévorante, de l'orifice bestial, dans sa relation à la sexualité humaine, avec moins de circonspections qu'il n'y paraît. Certes, et c'est ce que nous avons voulu dire précédemment, il ne faut pas déceler, par réflexe freudien, en toute gueule carnassière la figuration d'un *vagina dentata* et l'indication d'un complexe de castration, voire d'un complexe oedipien. Pour autant, il faut ne refuser d'admettre que de telles déductions puissent se justifier suivant certains auteurs et certains textes. Il est nécessaire, quoi qu'il en soit, de refuser l'obsession du *vagina dentata*. La figure de la bête et l'acte de la morsure animale peuvent engager d'autres dimensions symboliques et imaginaires que celle établie par Freud. Il n'y a pas, selon nous, d'intérêt à réduire la portée de cette figure d'épouvante archaïque que représente l'orifice carnassier, la gueule dentée de la bête, à la seule image du *vagina dentata* et à la seule hypothèse d'un complexe de castration.

¹ FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1968, p. 42

PARTIE II

APPROCHE DE LA BÊTE FANTASTIQUE

PARTIE II

Approche de la bête fantastique

Cette approche de la bête fantastique entend, implicitement, que nous allons tenter d'investir son territoire spatial et de cerner sa nature physique, afin de pouvoir l'*apprivoiser* sur un plan intellectuel. Il va s'agir d'enquêter sur les lieux privilégiés où se distingue généralement l'animal de la littérature fantastique. L'observation des territoires géographiques les plus fréquemment dévolus à ce dernier pourrait faire apparaître une certaine homogénéité symbolique. Suite à cette exploration initiale de l'espace « bestial », nous viserons à mieux cerner la bête fantastique dans le processus de sa création littéraire.

Le fait d'observer l'espace géographique attribué par les récits à la bête fantastique a ceci d'important qu'il permet ensuite d'inscrire, comme sur une carte, l'emplacement de l'animal, de cet être *animé* par définition, à l'existence errante – par opposition au modèle sédentaire et inanimé de la plante¹. Cela revient à *immobiliser* en un lieu cette présence bestiale dont la tendance naturelle est d'*attaquer* ou de *fuir*. Ainsi, dans la première partie de cette section, il est prévu de *mettre* à sa place l'animal de la littérature fantastique, c'est-à-dire de le situer, au regard des textes et de l'imaginaire collectif, dans le panorama spatial qui semble être le sien. La volonté d'inscription de ces spécimens littéraires dans la géographie devra conduire à établir clairement, même si des exceptions peuvent subsister, les *territoires de la bête fantastique*. Cette démarche révélera la parfaite adéquation existant entre ces lieux et la présence animale, sauvage ou fantastique qu'ils abritent (I).

Dans l'autre moitié de la section II, l'essentiel de l'étude résidera dans l'observation du paradoxe induit par la création littéraire d'un animal fantastique. Il s'avère, en effet, que, pour rendre une bête surnaturelle, étrange ou simplement angoissante, l'écrivain fantastique semble appliquer une seule et même méthode : il procède à une anthropomorphisation plus ou moins subtile faisant acquérir à la bête divers caractères propres au genre humain. Autrement dit, la créature finit par dévoiler certains comportements et/ou certains traits physiques, sinon

¹ « Alors que la matière s'étend par l'espace, que les animaux explorent le voisinage, l'arbre ou la plante, immobiles, parfois verticaux, définissent mieux le lieu. Les lois de la matière se prolongent vers l'universel, parfois, alors que la vie code, localement, un pli ou une place. [...] Plante : être là, sédentaire modèle, idéal du casanier. Bête : modèle d'errance, parfois lointain migrateur, déjà voyageur, mais qui ne peut jamais laisser son sac de cuir, de plumes, de chitine ou d'écaillés... enveloppé dans ses plis. » (SERRES, Michel, *Atlas*, Paris : Julliard, 1994, p. 43)

mentaux (l'acuité intellectuelle, par exemple), pouvant l'apparenter à l'espèce humaine. Ainsi, pour conférer à un animal donné une essence surnaturelle, une stature monstrueuse, une dimension fantastique, l'auteur organise, en vérité, une simple projection de lui-même, de sa propre humanité, sur ce dernier. Voilà donc un curieux processus littéraire qui pense le « rapprochement » entre la bête décrite et l'humain comme s'il s'agissait d'une tendance vers la monstruosité, la surnature. Pareil paradoxe explique, de lui-même, pourquoi l'animal fantastique et la dynamique de sa création littéraire se doivent d'être au cœur de nos préoccupations (II).

CHAPITRE I

Territoires de la bête

Il faut, dans ce volet, définir la *place* de la bête fantastique. Cela entend, non seulement sa localisation géographique, mais aussi sa place dans l'imaginaire humain. L'imaginaire enfantin suscitera tout particulièrement notre intérêt. En effet, au vu de toutes les figures de croque-mitaines, de grands méchants loups, voire de monstres composites qui peuplent les fantasmes et cauchemars de l'enfance, force serait de constater la fonction symbolique considérable détenu par l'animal dans l'imaginaire puéril. Il convient, par conséquent, de conduire une analyse sur le sujet de la dissémination de cette figure de la bête au coeur la psyché du jeune enfant. Investigation qui pourrait concerner, par ricochet, le cas de l'homme primitif (1).

La place de la bête fantastique est à déterminer, en outre, au niveau spatial. Il va s'agir de repérer, au gré des textes, les lieux géographiques favorisant sa présence et son existence. Étant donnée la lisibilité immédiate de ce qui fait l'homogénéité de ces territoires relatifs à l'altérité animale, il convient d'en faire mention dès à présent : il s'avère que ces *territoires de la bête* se situent généralement hors des zones où vit l'homme moderne, hors de la ville et de la civilisation. C'est ce qui en constitue le principe logique : la bête fantastique est censée vivre, en règle générale, dans des lieux situés hors du monde civilisé, hors de l'emprise humaine. À cette loi fondamentale, des exceptions existent néanmoins, comme nous le verrons (2).

Le cas des enfants « sauvages » va pouvoir susciter, en aval de tout cela, une réflexion des plus stimulantes. La démarche est de se confronter à l'énigme de ces jeunes humains amenés, par des circonstances tragiques, à se comporter absolument comme des bêtes, à la suite d'un scénario pratiquement invariable : perdus ou abandonnés, justement dans des territoires de la bête (forêt, montagne, etc.), ces jeunes enfants, condamnés à un isolement extrême des années durant, ont reçu un secours animal et ont vécu avec pour seul modèle celui des bêtes les ayant protégés. Ce phénomène explique ainsi l'ancrage profond de leur comportement animal, appelé lui-même à devenir, dès l'instant où ces enfants « isolés » sont retrouvés, une grande source d'étonnement et d'angoisse pour leurs congénères véritables, les humains. Le cas des enfants « sauvages » permet de prendre conscience que les territoires de la bête représentent non seulement l'espace de l'animal sauvage mais encore un lieu d'*ensauvagement* pour l'être humain lui-même. En cela, ces contrées de la bête peuvent apparaître doublement menaçantes (3).

1. La place de la bête fantastique dans l'imaginaire enfantin

L'enfant, parce qu'il présente des facultés imaginaires exacerbées à cet âge de la vie qui est le sien, provoque un certain contraste avec l'adulte. Nombreux sont ceux qui en viennent même à soupçonner quelque *rétrécissement* des « possibilités » de l'imagination humaine avec l'âge. Tel est, en tout cas, ce que semble avancer Gilbert Durand, en se référant à Minkowski et au surréalisme :

« La psychologie pathologique de Minkowski va même jusqu'à inverser le schéma classique et sartrien de l'appauvrissement de la pensée par l'image et, rejoignant la conception des grands romantiques allemands et du surréalisme contemporain [...], considère le passage de la vie mentale de l'enfant ou du primitif à "l'adultocentrisme" comme un *rétrécissement*, un refoulement progressif du sens des métaphores »¹.

Beaucoup, en effet, attribuent à l'enfance le privilège de correspondre à une apothéose des capacités imaginaires humaines. Si bien qu'il s'agit finalement pour l'artiste, l'écrivain ou le poète, adulte de son état, de recouvrer, par l'écriture ou bien l'art, cette puissance d'inventivité, cette faculté d'interprétation ludique du réel, cette porosité puérile face au monde onirique, démontrées au cours des premières années de la vie, mais laissées en jachère ensuite sous la carapace de l'âge. La *quête de l'enfant en soi-même*² incombe naturellement aux créateurs d'oeuvres d'imagination. Bachelard fait ainsi le lien entre la poésie et « l'initial élan » d'imagination de la jeunesse³. Cortázar, mieux encore, se décrivait, puisque étant écrivain fantastique, comme une sorte de monstre au double regard à la fois adulte et puéril : un « homme-enfant »⁴. Freud, lui-même, ne s'est pas privé de faire le rapprochement entre *l'enfant qui joue* et le créateur littéraire :

« Chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance. Ce serait un tort de penser alors qu'il ne prend pas ce monde au sérieux ; au contraire, il prend son jeu très au sérieux, il y engage de grandes quantités d'affect. L'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais... la réalité. [...]. Le créateur littéraire fait donc la même chose que l'enfant qui joue ; il crée un monde de fantaisie, qu'il prend très au

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 27

² « Retrouver l'enfant en soi-même n'est pas un projet frivole, mais une sérieuse entreprise de gratification et de réalisation de soi. » (ZIPES, Jack, *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, Paris : Payot, « Bibliothèque historique », 1986, pp. 224-225)

³ « La poésie nous donne non pas tant la nostalgie de la jeunesse, ce qui serait vulgaire, mais la nostalgie des expressions de la jeunesse. Elle nous offre des images comme nous aurions dû les imaginer dans "l'initial élan" de la jeunesse. » (BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 47)

⁴ CORTÁZAR, Julio, *Le tour du jour en quatre-vingt mondes*, op. cit., p. 25

sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le séparant nettement de la réalité »¹.

On aurait, sans doute, tort de différencier fondamentalement l'écriture littéraire de la notion de jeu, qui représente l'une des formes principales de l'activité imaginaire chez l'enfant. Les mécanismes psychiques engagés dans l'une et l'autre de ces dynamiques d'imagination, écriture et jeu, semblent de même nature, à en croire Freud. Cela pourrait être d'autant plus vrai en littérature fantastique ; si l'on se réfère encore au cas de Julio Cortázar, il est aisé de prendre conscience à quel point l'idée de jeu, dont l'écrivain argentin se fait le subtil théoricien dans ses *Entretiens avec Omar Prego*², a su s'imbriquer totalement à sa conception de la littérature³. Par la grâce de ce sentiment ludique entretenu dès le départ vis-à-vis de l'écriture, Cortázar a fini par ériger son concept célèbre des *figures*, rappelant si vivement les leçons du surréalisme, sinon de Lautréamont. On pourrait définir celles-ci comme des associations spontanées, par l'imagination, de choses disparates et hétérogènes au niveau du sens, qui aboutissent néanmoins à un ensemble ayant une signification propre et témoignant dès lors de la perception d'une *autre réalité*. L'auteur de « Bestiaire » s'explique, à ce propos, de la façon suivante :

« Oui, cela fait partie de cette intuition que j'ai toujours eue et que j'appelle *les figures*. C'est-à-dire le fait que des éléments qui, selon les lois naturelles, n'ont aucun lien entre eux ou sont hétérogènes - comme par exemple ce radiateur, cette table et ce téléphone - vont s'enchaîner instantanément par certains processus d'intuition (et aussi de distraction, comme dans la philosophie zen), vont créer une sorte de figure qui peut ne pas être d'ordre matériel. Elle peut se produire à partir d'idées, de sentiments, de couleurs. [...]. C'est une sorte d'illumination instantanée où – cela m'arrive constamment – le battement d'une porte au moment où m'arrive un parfum de fleurs et où un chien aboie au loin, cesse d'être ces trois choses pour devenir *autre chose*. C'est, je le répète, une sorte d'illumination qui t'introduit dans une autre réalité que tu ne parviens pas à définir, car tu retombes aussitôt dans la tienne parce que celle-ci est beaucoup plus forte et que nos cerveaux ont été très manipulés par l'évolution historique. Mais c'est pour moi la preuve que le cerveau humain, sa faculté d'imaginer a, comme larvée, la possibilité de transformer la notion de réalité en créant différentes figures »⁴.

¹ FREUD, Sigmund, « Le créateur littéraire et la Fantaisie », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 34

² « Le jeu n'est pas un luxe, un supplément donné à l'être humain et qui peut servir à l'amuser : le jeu est l'une des armes principales grâce auxquelles il se débrouille ou il peut se débrouiller dans la vie. Je ne parle pas ici du jeu pris au sens d'une partie de cartes ou d'un match de football mais du jeu compris comme une vision où les choses cessent de remplir leurs fonctions normales pour en assumer d'autres, souvent très différentes, des fonctions inventées. L'homme qui habite un monde ludique est un homme qui est pris dans un univers combinatoire, d'invention combinatoire, il crée continuellement des formes nouvelles. » (CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 178)

³ « Pour en venir à l'essentiel : dès que j'ai commencé à écrire (à écrire des choses publiables) l'idée de jeu s'est trouvée profondément imbriquée, mêlée à la notion de littérature. » (*Ibid.*)

⁴ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., pp. 154-155

Comment ne pas voir, dans ces *figures* cortázariennes, l'expression même d'un retour aux créations de l'imagination enfantine ? L'association insensée de choses sans rapport, si elle peut être le fait de l'esprit du fou, peut fort bien, lorsque ce processus aboutit à l'hypothèse heuristique d'*autre chose*, lorsqu'elle suppose une construction de sens en aval, illustrer la pensée créatrice de l'artiste ou de l'écrivain ; illustrer également le cas de l'enfant chez qui l'imagination détient justement la fonction d'*apprivoiser* et de donner un « sens puéril » aux diverses choses que ce dernier ne connaît pas encore. Les *figures* cortázariennes sous-entendent qu'il peut y avoir un ordre derrière le chaos apparent, derrière les jeux de l'imagination, quelque sens global réunissant soudain des choses disparates sous la marque d'une totalité significative. Cependant, il faut croire que cet ordre sous-jacent, ce sens global, ne saurait être perçu que par la grâce d'un regard différent, à savoir le regard de l'enfant – notamment symbolisé chez Cortázar par le motif de l'*oeil d'or* de la plume de paon ou des *yeux d'or* (pensons aux yeux d'or de l'axolotl, par exemple). Autrement dit, il faut montrer une réceptivité particulière afin de pouvoir *déliier* les entrelacs de ce qui semble n'être, pour le regard « adulte », que les simples productions d'un *délire*.

Ce parallèle entre l'enfant et le créateur littéraire, sur le plan de l'imagination, n'a rien de fortuit. Il doit nous instruire des raisons de la place considérable du bestiaire dans les œuvres justement dites « d'imagination ». L'imaginaire propre aux enfants a ceci d'intéressant qu'il représente le reflet d'une source primaire, non encore dérivée vers ce que certains nomment « l'adultocentrisme ». C'est un réservoir où se cristallisent donc des formes primaires d'angoisses et de phobies. Il est frappant et significatif, dès lors, d'observer la place détenue par les figures animales dans la psyché et dans la vie du jeune enfant :

« Dès le début de notre aventure intellectuelle et affective, les animaux peuplent notre univers mental, ils instruisent notre manière de voir le monde et nous sécurisent. [...]. Au cours des premières années de la vie, près de la moitié des rêves enfantins mettent en scène des animaux (cette quantité tombe en dessous de 7% à 18 ans). Les échanges entre les petits et les bêtes s'expriment généralement par des contacts tactiles et des odeurs. À ce stade, l'enfant considère l'animal comme son égal, au point d'imiter sa gestuelle et ses cris. Il représente le confident des joies et des chagrins, le partenaire idéal pour partir à la conquête du monde. La présence de l'animal le rassure [...]. Elle le stimule sensoriellement, l'aide à surmonter les contradictions auxquelles il peut se heurter dans le monde des adultes et participe à le familiariser avec quelques grandes étapes de la vie comme de la naissance ou la mort »¹.

¹ CYRULNIK, Boris, MATIGNON, Karine Lou et FOUGEA, Frédéric, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, Paris : Hachette Littératures, « Pluriel psychologie », 2003, p. 143

Susceptible de jouer aussi bien le rôle de compagnon imaginaire que d'objet de phobie¹, la bête incarne, dans l'imaginaire puéril, l'altérité dans toute son ambiguïté, à la fois sources de curiosité et d'angoisse. Cela en fait logiquement le motif d'expression idéal en vue de traduire les choses relatives à la libido enfantine (nous renvoyons notre lecteur, à ce sujet, aux ouvrages de Mélanie Klein). L'examen des monstres dans les dessins ou les histoires d'enfants est particulièrement révélateur des pulsions qui s'agitent en eux :

« Les enfants dans leurs récits ou leurs dessins inventent souvent des monstres ressemblant aux grands reptiles préhistoriques auxquels ils ajoutent des éléments empruntés à diverses espèces : ailes, griffes, etc., réalisant ainsi des êtres composites comme on en trouve dans toutes les mythologies. Ces monstres terrifiants peuvent être des représentations archaïques de parents combinés, ce sont aussi des supports de projections de pulsions orales et sadiques-anales, les dragons, par exemple, sont des dévoreurs (oralité), ils vivent dans des grottes et crachent du feu (analité) »².

Les êtres composites, les monstres chimériques qui peuplent l'imaginaire des enfants, ces assemblages d'animaux divers tendant généralement à exprimer la voracité bestiale, pourraient rappeler, de façon étrange, les divinités hybrides des peuples primitifs ou des civilisations polythéistes de l'Égypte pharaonique, de la Gaule celtique ou encore de l'Inde. Un lien ne se tisserait-il pas entre ces cristallisations de l'imagination puérole et ces figures tératologiques à travers lesquelles la pensée archaïque a su insuffler l'essence d'une déité ? Répondre à pareille question demanderait une analyse bien plus exhaustive que celle que nous avons décidé de conduire dans le présent volet. Toutefois, il demeure clair que ce que l'idéologie chrétienne et la plupart des religions monothéistes se sont efforcées de refouler dans le registre du monstrueux, du mal et du péché, a pu trouver dans la pensée d'autres peuples, polythéistes cette fois, le pouvoir d'incarner l'idée inverse de la supériorité divine :

« Le chrétien, pour qui l'homme est fait à l'image de Dieu, tient pour un monstre tout individu qui s'écarte par trop de la représentation qu'on se fait habituellement de la divinité. Les personnes contrefaites deviennent le symbole du mal ; la beauté, signe de grâce divine, s'oppose à la laideur, émanation du péché, et il en va ainsi dans la plupart des religions monothéistes, les polythéistes vouant souvent leur dévotion à des dieux monstrueux »³.

Aussi n'est-il guère surprenant de voir surgir un semblable rapprochement entre les dessins enfantins représentant des monstres et les créations tératologiques de ces théogonies

¹ « Les animaux peuvent devenir des compagnons imaginaires, mais ils peuvent aussi être des objets de phobie. Le premier cas de névrose infantile étudié par Freud, le petit Hans, est l'histoire de l'apparition et du traitement d'une phobie des chevaux chez un enfant de 5 ans. » (CLANCIER, Anne, « le compagnon imaginaire », in *L'animal fabuleux, op. cit.*, p. 40)

² *Ibid.*

³ LECOUTEUX, Claude, *Le monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 12

anciennes ayant œuvré à donner chair aux angoisses existentielles et à ériger, à partir de corps à la fois zoomorphes et anthropomorphes, la figure imaginaire de leurs dieux. « La crédulité de l'enfance des hommes peut nous donner une idée de la crédulité de l'enfance des peuples »¹, écrivait Angelo De Gubernatis. Ainsi ne paraît-il pas y avoir de contraste fondamental entre l'enfant d'aujourd'hui qui invente un monstre avec ses crayons de couleurs et l'homme primitif qui façonna jadis la massue *haida* en forme d'animal marin chimérique que possédait Lévi-Strauss, cette arme archaïque que l'anthropologue conservait sur l'étagère de sa bibliothèque et qu'il décrit avec une certaine admiration, dans *La pensée sauvage*².

Cela dit, force est de reconnaître malgré tout que le spectacle offert par l'être chimérique, le monstre composite, cette vision de la mêlée disparate des parcelles corporelles, de la complexion charnelle aberrante, tend naturellement à induire, en l'esprit humain, un malaise d'ordre esthétique, un sentiment instinctif de la laideur et du monstrueux. L'assemblage hétéroclite des chairs humaine et animale, voire de la matière végétale, provoque, en tant que transgression des normes du vivant et de la nature, un réflexe de répulsion chez l'homme, quand bien même surviendrait après coup l'élan d'une certaine fascination. En considérant les célèbres tableaux de visages composites réalisés par le peintre Arcimboldo, Roland Barthes ne pouvait aboutir, de ce fait, qu'au constat explicite et définitif de leur monstruosité :

« Les têtes d'Arcimboldo sont monstrueuses parce qu'elles renvoient toutes, quelle que soit la grâce du sujet allégorique (l'Été, le Printemps, la Flore, l'Eau) à un malaise de la substance : le *grouillement*. La mêlée des choses vivantes (végétaux, animaux, enfants), disposées dans un désordre serré (avant de rejoindre l'intelligibilité de la figure finale) évoque toute une vie larvaire, l'embrouillement des êtres végétatifs, vers, fœtus, viscères, qui sont à la limite de la vie, pas encore nés et cependant déjà putrescibles »³.

Mais le monstre n'a pas que cette fonction négative de générer le malaise esthétique ; il possède une utilité plus secrète, qui révèle toute son importance dans la psyché de l'enfant. Dans les contes de fées, l'enfant se confronte aux *merveilles* (trésors, princes et princesses,

¹ DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, op. cit., p. XX

² «... cette massue haida en bois de cèdre, servant à assommer le poisson, que je regarde, posée sur un rayon de ma bibliothèque, pendant que j'écris ces lignes. L'artiste, qui l'a sculptée en forme de monstre marin, a souhaité que le corps de l'ustensile se confonde avec le corps de l'animal, le manche avec la queue, et que les proportions anatomiques, prêtées à une créature fabuleuse, soient telles que l'objet puisse être l'animal cruel, tuant d'impuissantes victimes, en même temps qu'une arme de pêche bien équilibrée qu'un homme manie avec aisance, et dont il obtient des résultats efficaces. Tout paraît donc structural dans cet ustensile qui est aussi une merveilleuse oeuvre d'art : aussi bien son symbolisme mythique que sa fonction pratique. » (LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Pocket, « Agora », 1996, p. 41)

³ BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris : Le Seuil, « Tel quel », 1982, p. 137

magie, etc.) et aux *monstres* (croque-mitaines, grands méchants loups, ogres, dragons, etc.), il ouvre ainsi son imagination à de nouvelles dimensions¹, lesquelles vont lui permettre de *s'apprendre lui-même* et de maîtriser ce qu'il a peur de découvrir en lui. Bettelheim explique que l'impact du monstre dans la sensibilité puérile est aussi crucial que constructif ; refuser à l'enfant de se confronter, par les contes de fées, aux figures tératologiques que ces dernières exposent, revient à le désarmer face au monstre qui lui est « le mieux connu [...] et qui le concerne au premier degré : le monstre qu'il sent en lui-même ou qu'il a peur de découvrir et qui, parfois, le persécute »². Le reproche est alors fait aux adultes incapables de comprendre cette nécessité :

« Les adultes, en ne parlant pas de ce monstre, en le laissant caché dans son inconscient, empêchent l'enfant de broder des fantasmes autour de lui à partir des contes de fées qu'il pourrait connaître. Sans ces fantasmes, l'enfant est empêché de connaître mieux ce monstre et il est privé de suggestions qui lui permettraient d'apprendre à le maîtriser »³.

Nous en reviendrions à parler, en prolongeant le discours de la sorte, des vertus cathartiques présumées à la lecture des monstres du fantastique. Des monstres en filigrane desquels, rappelons-le, il ne serait pas rare de discerner des spécimens de la zoologie surnaturelle présente dans les contes de fées : prédateurs carnassiers, créatures chimériques ou encore ogres⁴.

Les dessins que les enfants font des monstres de contes fées expriment certainement des choses plus intimes qu'il n'y paraît, en offrant, de surcroît, une variété illimitée de figurations :

« Le fait de demander aux enfants, [...], à quoi peut ressembler tel monstre d'un conte de fées, permet une gamme illimitée de représentations : l'enfant verra de gigantesques personnages d'apparence humaine, ou d'autres d'apparence animale, ou d'autres encore qui mélangent les traits humains et animaux, etc., et chacun des détails a une signification importante aux yeux de la personne qui a tiré de son imagination cette réalisation graphique particulière »⁵.

La prépondérance de l'animal dans les rêveries enfantines comme dans les récits merveilleux se révèle symbolique des affinités que l'enfant entretient, à travers les contes et

¹ «... il [le conte de fées] ouvre de nouvelles dimensions à l'imagination de l'enfant que celui-ci serait incapable de découvrir seul. Et, ce qui est encore plus important, la forme et la structure du conte de fées lui offrent des images qu'il peut incorporer à ses rêves éveillés et qui l'aident à mieux orienter sa vie. » (BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont, « réponses », 1976, pp. 17-18)

² *Ibid.*, p. 160

³ *Ibid.*

⁴ Bernard Terramorsi, par exemple, qualifie le tigre jamesien de figure orientale de l'ogre (cf. TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, op. cit., p. 301)

⁵ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 83

l'imaginaire, avec la nature¹. Cela pourrait permettre de poursuivre, sur ce plan, le parallèle avec l'homme primitif. Mieux encore, les animaux semblent être utiles à l'enfant, pour résoudre les problèmes inhérents à la vie « civilisée »². L'imaginaire de l'enfant, tel que nous en témoignent les contes, se dévoile, de fait, comme largement peuplé de bêtes de diverses espèces ; Alice suit les pas du grand lapin blanc et *tombe* au pays des merveilles³ ; le petit chaperon rouge se « fourvoie » dans les bois avec le grand méchant loup, Bilbo le hobbit se confronte au terrible dragon Smaug, quand ce n'est pas un chat botté qui propose de suivre ses aventures féeriques.

L'image obsessionnelle de la bête tend à réapparaître à l'adulte renouant avec sa part enfantine et, de fait, au créateur littéraire. Ainsi, du côté des auteurs, des rêveurs, Cortázar, « l'homme-enfant » du fantastique argentin, qui s'éblouissait des souvenirs de son enfance à Banfield passée comme en jardin paradisiaque empli d'animaux⁴, aura introduit dans ses textes un bestiaire aussi dense qu'étrangement inquiétant. Lovecraft, traumatisé par son enfance sous la coupe d'une mère névrosée, aura fait pulluler, quant à lui, dans son œuvre, une zoologie horrible et chimérique paraissant traduire ses propres maux inconscients.

Toutefois, il est permis, plus simplement, de ne voir, dans l'invention de créatures fabuleuses ou de monstres, qu'un défi lancé à l'ordre de la Nature, qu'un défi au Créateur. Créer des bêtes surnaturelles, en effet, n'est-ce pas vouloir se montrer, d'une certaine façon, plus imaginatif que Dieu lui-même⁵ ? Il y a sans doute de l'enthousiasme dans l'acte d'engendrer, artistiquement ou littérairement, des êtres qui dépassent par leur simple existence les lois du réel. Sinon pourquoi Arioste aurait-il relevé le défi de Virgile et créé, dans son *Roland furieux*, l'hippogriffe, ce mélange de cheval et de griffon jugé comme un « croisement

¹ « Le conte, par sa richesse en images naturelles est un médiateur du rapport symbolique avec la nature. » (SIMONNET, Pierrette, *Le conte et la nature – Essais sur les médiations symboliques*, Paris : L'harmattan, « Émergences », 1997, p. 196)

² « D'une manière générale, ils [les animaux] aident l'enfant à résoudre le grand problème de la socialisation : cette violence de l'instinct qui nous habite, comment la concilier avec les exigences de la vie "civilisée". » (GOIMARD, Jacques, « Préface : le thème du monstre », in GOIMARD et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977, p. 25)

³ « Alice, en suivant un lapin blanc qui lui est apparu tandis qu'elle était assise dans un bois avec sa soeur, est précipitée au centre de la terre où elle tombe sur un tas de feuilles mortes. » (LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau dictionnaire des oeuvres*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1994, p. 130)

⁴ « Son enfance [...] apparaissait soudain quand il évoquait l'époque de Banfield, qui dans ses souvenirs se transforme en Paradis : "J'ai grandi à Banfield dans une maison avec un grand jardin plein de chats, de chiens, de tortues, de perruches : le paradis..." » (CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 27)

⁵ « L'animal fabuleux met en cause l'Administration de l'Univers, il récuse, par quelque biais, la Création. Il dit qu'on pourrait faire mieux, dans le bien comme dans le mal, dans le pur comme dans l'impur, dans le splendide comme dans l'horrible. Je le soupçonne assez de vouloir montrer – démontrer – les limites de l'imagination de Dieu. » (STÉTIÉ, Salah, « Zoologie du ciel et de l'enfer », in op. cit., p. 13)

impossible » ? Pourquoi Goya aurait-il songé à donner jour aux gargouilles de son estampe intitulée *Se repulen* (« Ils se font beaux ») ? Pourquoi le Danois Éric Pontoppidan, évêque de Bergen, aurait-il décrit avec tant de détails, dans son *Histoire naturelle de Norvège*, en 1752, le monstrueux Kraken ?

La place de l'animal fantastique, cependant, ne saurait se trouver que dans la psyché humaine. Certains territoires géographiques bien précis semblent lui avoir été attribués et apparaissent, de fait, particulièrement subjugués par sa présence, au point d'en devenir hostiles à l'homme lui-même. L'univers de la bête fantastique se situe, à vrai dire, aux antipodes de celui où a trouvé refuge l'homme moderne. Certes, à la manière de ce dernier, la celle-ci a *acquis la propriété* d'un espace vital (la vie ne pouvant se passer de lieu¹), mais c'est un espace en lequel elle ne tend qu'à *faire corps* avec la nature, tout à l'inverse de l'homme civilisé.

¹ « La vie réside, habite, demeure, loge, ne peut se passer de lieu. » (SERRES, Michel, Atlas, *Atlas, op. cit.*, p. 42)

2. Espaces géographiques de la bête fantastique

Les aires géographiques qui se rapportent à la bête fantastique, ont le trait commun d'appartenir à la même entité symbolique ; cet univers contradictoire à la civilisation et à l'homme moderne que l'on nomme : la *Nature*. Nous allons nous apercevoir que, dans une dynamique de mimétisme ou de « caméléonisme », l'animal surnaturel entretient l'idée de la fusion matérielle et spirituelle avec le territoire primitif, sauvage et mystérieux en lequel il convient généralement de pénétrer afin de l'observer. Dans les récits fantastiques, le héros se trouve souvent pris dans un processus de transgression, de violation d'un tabou, d'une « terreur sacrée »¹, qui l'entraîne, par conséquent, à recevoir un châtement. L'homme qui s'aventure à travers les lieux de la bête, dans la nature sauvage, *transgresse* la frontière sacrée et interdite qui sépare le monde humain du monde animal. Il s'expose, de fait, à un châtement dont la personnification suprême s'avère être la bête fantastique. Dans *Le chien des Baskerville*, par exemple, l'aventure nocturne sur la lande est prohibée, taboue, pour les hommes, notamment pour les membres la lignée maudite, sous peine de confrontation mortelle avec le monstrueux cerbère qui la hante. Les héros citadins du récit « Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood, ayant débarqué dans une île sauvage et inquiétante, s'en trouvent punis par la mise en contact violente et soudaine avec une bête surnaturelle. Les marins de William Hodgson, perdus en pleine mer des Sargasses, zone mystérieusement envahie d'algues et empreinte d'un caractère archaïque, sont attaqués par un monstre marin antédiluvien (« La chose dans les algues »). Ainsi la transgression de la frontière entre civilisation et nature sauvage pourrait-elle entretenir, en littérature fantastique, un impératif du châtement, du moins celui d'un affrontement avec ce « champion de la nature sauvage » qu'incarne la bête surnaturelle. On pourrait, de surcroît, interpréter cette transgression spatiale comme une *transgression identitaire* entre humanité et animalité. En s'enfonçant dans une forêt sauvage, ce serait symboliquement *sa propre nature sauvage* que le héros rejoindrait ; ce qui invoquerait, de fait, l'épiphanie d'un « monstre animal ». Dans une telle optique où le viol d'une contrée sauvage serait ramené, sur un plan symbolique, à la perte de sa nature humaine par régression à la nature bestiale, il devient logique d'attendre l'apparition d'une

¹ « Pour nous, le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle de sacré, consacré ; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur. [...]. Notre expression terreur sacrée rendrait souvent le sens de tabou. » (FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris : Payot, 1981, p. 29)

bête fantastique. L'être humain se prépare, dans cette dynamique, à se confronter à la bête qui plus que tout l'angoisse et l'interroge, cet animal *qu'il est lui-même*.

Il serait possible d'élargir ce que nous dit Terramorsi à propos de l'animal jamesien, qu'il décrit comme « ce qui délimite les territoires du non-humain »¹, à l'espace des bêtes fantastiques. Nous aurons l'occasion de voir que ces dernières, en effet, ont fréquemment élu pour habitat privilégié des régions symbolisant la nature sauvage – mers, montagnes, forêts, déserts, etc. – et qu'elles se positionnent, de la sorte, *hors* de la civilisation et de la domination humaines. Lecouteux signale cette ligne de démarcation entre civilisation et espace sauvage ; une ligne sur et par-delà laquelle il convient d'admettre, pour l'homme aventureux sinon imprudent, la possibilité de vivre des événements touchant au merveilleux, voire des rencontres avec des êtres surnaturels ou des monstres :

« ...tous les phénomènes *a priori* merveilleux, paranormaux et étranges, ont un point commun. Ils se déroulent en un petit nombre de lieux, passages ou frontières situés aux franges du monde connu, et quelques sites – montagnes, forêt, lande, mer – sont indéniablement à cheval sur l'ici-bas et l'au-delà, forment une ligne de démarcation entre la civilisation et l'espace sauvage, *no man's land* entre l'univers des hommes et des esprits. Le franchissement de ces "pas" s'effectue souvent par hasard – en poursuivant le cerf blanc, un sanglier ou une autre bête (thème de l'animal conducteur) –, ou volontairement, par exemple pour courir une aventure dont on a entendu parler. C'est alors qu'on rencontre des êtres surnaturels »².

De la sorte, il est significatif d'observer que de nombreux d'auteurs manifestent une tendance à attribuer au phénomène fantastique un caractère exogène, le trait fondamental de surgir d'un *au-delà*, de provenir d'*ailleurs*, d'être issu, si ce n'est du fond des âges³, du moins d'un lieu géographique très lointain. À ce titre, le motif du météorite de « La couleur tombée du ciel » de Howard Phillips Lovecraft pourrait devenir exemplaire :

« Le météorite n'appartenait pas à cette terre ; c'était un fragment de l'univers du dehors, qui, en tant que tel, obéissait à des lois indéchiffrables »⁴.

La provenance exogène (« fragment de l'univers du dehors ») se pose comme le sceau même de l'altérité et de la dangerosité de la chose fantastique. Cette conception du phénomène fantastique trouve un écho évident à travers l'idée de la transgression des

¹ « L'animal jamesien – tigre, poisson, "bête" – délimite les territoires du *non-humain*. » (TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, *op. cit.*, p. 299)

² LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, *op. cit.*, p. 129

³ « Le phénomène ne peut venir que d'ailleurs ; soit d'un espace virtuel, comme les revenants, soit d'un lieu géographique lointain, comme Dracula ou le Horla. Si par aventure sa proximité géographique est plus importante, comme Arria Marcella ou la Vénus d'Ille, il est issu du fond des âges. Morts-vivants, statue antique, vampire, ou autre, il appartient à un passé lointain, mythique que l'on croyait à tout jamais disparu, et qui surgit brutalement dans le présent du personnage, dans toute sa splendeur originelle. » (MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p. 120)

⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips, « La couleur tombée du ciel », in *op. cit.*, p. 18

frontières. C'est une source de fantastique essentielle, sachons-le, que ce passage qui va de l'*ici*, de l'endroit que l'on nomme le « là », au lieu du *dehors*, du « hors », du *là-bas*, de l'*au-delà*.

Cela dit, puisque depuis Einstein la pertinence est de situer les choses les unes relativement aux autres, posons-nous la question de savoir où se situe l'homme par rapport à la bête fantastique, sur un plan imaginaire. Michel Serres, dans *Atlas*, développe un *tiers lieu universel*, entre le même et l'autre, le lointain et le proche, où il positionne véritablement l'être humain¹. Plus prosaïquement, il nous semble que la bête fantastique est localisable, en général, dans l'espace géographique du *non-humain*, à savoir celui de la nature sauvage. De fait, si cette dernière se situe dans le *hors*, il devient logique que la place de l'homme – l'homme moderne, cela s'entend – tende à se situer précisément à l'opposé de ces territoires caractéristiques de la primitivité du monde (forêts, déserts, landes, montagnes, océans, etc.). La place de l'homme civilisé se localise dans des régions portant témoignage de la civilisation, au coeur du monde urbanisé, dans les lieux symboliques de l'emprise humaine sur la Terre. Puisqu'il n'est, lui-même, rien d'autre qu'un « animal dénaturé », à en croire un roman de Vercors – *Les animaux dénaturés* – qui sera soumis prochainement à notre analyse, l'homme possède pour sphère vitale un univers tout aussi *dénaturé*. En effet, l'humanité, tout comme elle a su se construire à l'envers de la nature, a infligé, dans cette volonté farouche de changer ce qui lui semblait chaos en cosmos² (l'idée de « cosmos » rejoignant la notion de maison³), une même dynamique de dénaturation à son environnement. C'est ainsi qu'ont pu surgir les villes et les routes, encéphales et tentacules de la modernité. Tout ceci doit laisser entendre que l'homme a pour longue habitude de se trouver « là », dans cet espace habité et civilisé qui devient nécessairement *maison*⁴, dans ce refuge dont il ferme la porte⁵ par crainte

¹ « Entre le même et l'autre, le lointain et le proche, nous l'expérimentons en nos transports, il existe un tiers lieu universel : immense monde transparent où circulent les échanges, axe ou espace blanc où la distance supprime son écart par la liaison, où les mouvements paraissent en repos, noeuds de fils, échangeurs de routes [...] Ce monde forge-t-il le métal, trame-t-il le tissu, nourrit-il la chair de l'humanité dans son ensemble et son essence, comme si l'homme en général se situait à l'intersection de toutes les cultures, entre tous les humains. » (SERRES, Michel, *Atlas*, *op. cit.*, p. 30)

² « L'établissement dans une contrée nouvelle, inconnue et inculte, équivaut à un acte de création. [...]. [Cette] entreprise n'était pour [les colonisateurs] que la répétition d'un acte primordial : la transformation du chaos en Cosmos par l'acte divin de la Création. » (ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1969, p. 22)

³ « Car la maison est notre coin du monde. Elle est [...] notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme. » (BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 24)

⁴ « ...tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison » (*Ibid.*)

⁵ « ...on ferme la porte de la maison : on peut lire ici que la frontière entre le dedans et le dehors, la circulation d'un espace à l'autre, posent problème. Le seuil est un lieu de tensions : la porte est au centre du texte comme un espace. » (TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'érou* de Henry James », in MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James and other essays*, Saint-Denis (La Réunion) : Alizés n°23, Septembre 2003, p. 165)

des bêtes – lesquelles pourraient se trouver tapies non loin du seuil ou derrière quelque fenêtre, comme nous le démontrera bientôt « Les yeux de la panthère » d'Ambrose Bierce.

Cette bipartition géographique se manifeste depuis longtemps, puisque c'est la même qui se retrouve dans les textes médiévaux :

« En lisant les oeuvres médiévales nous sommes [...] frappés par une bipartition de l'espace qui semble s'opérer à l'insu des écrivains. Nous avons d'une part la nature sauvage, la sauvagerie (*diu wilde*) représentée par la mer, la forêt et la montagne, les déserts dans les récits de voyages, et d'autre part la civilisation, le monde des plaines et des essarts, des villes et des bourgs. Les régions peu accessibles, inexplorées, lointaines, inconnues ou méconnues sont *a priori* inquiétantes ; on les décrit à l'aide de clichés : la mer est sauvage, même si le navire est à l'ancre dans un port, la forêt est sombre [...] et enchevêtrée, la montagne haute et escarpée, coupée de vaux profonds et silencieux. [...]. Tous ces lieux sont le théâtre de manifestations extraordinaires ; ils sont le domaine du merveilleux. Là tout est possible, c'est le paysage de l'aventure chevaleresque et initiatique, là vivent des hommes monstrueux et des bêtes fabuleuses, des êtres surnaturels enfin »¹.

Le fantastique, à travers ces récits traitant de bêtes fabuleuses et monstrueuses, n'aura fait que reprendre le moule géographique exposé ci-dessus, cette mappemonde fantasmatique organisée autour d'une fracture frontalière séparant l'espace sauvage et primitif nommé « Nature », de l'espace cadastré et moderne nommé « Civilisation ». Cette tendance imaginaire, caractéristique de l'occident médiéval², à favoriser la prolifération des monstres *hors des frontières* se sera certes réduite, au cours des siècles, à mesure que la *terra incognita* se raréfiait et que l'homme occidental avançait dans sa connaissance des mystérieuses contrées étrangères ayant généré ses inventions surnaturelles. Mais le fait est que ce schéma géographique, dont l'ancrage est véritablement archaïque, a su néanmoins perdurer et se perpétuer largement dans la création littéraire, ne serait-ce qu'à considérer l'exemple des textes fantastiques contemporains. Le cadre d'une forêt ténébreuse facilite toujours autant qu'au Moyen Âge l'irruption d'un animal monstrueux dans un récit.

À travers cette bipartition de l'espace géographique, se construit une rivalité plus subtile ; l'opposition entre l'animal de la nature, création de Dieu, et la machine, création de l'homme. Pourquoi ne pas évoquer également une opposition du premier nommé avec les bêtes domestiques ? Parce que cela nous mènerait, à notre avis, à reparler de la dualité

¹ LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, op. cit., pp. 134-135

² « L'Occident médiéval est donc cerné par les monstres, impression que confirme l'examen des cartes du temps qui les placent sur les îles de l'Océan entourant la terre. Ils vivent à l'horizon, seuls les navigateurs ou les explorateurs les rencontrent, ceux qui est rassurant pour ceux qui ne quittent pas l'Europe. » (LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 88)

précédemment analysée entre l'homme, d'un côté, et la bête sauvage et la bête fantastique, de l'autre côté.

Il nous apparaît clair, en vérité, que ces créatures que l'homme maintient à ses côtés pour son service ou pour satisfaire son besoin de compagnie, nous voulons parler des animaux domestiques (le cheval, le chien et le chat), ne sauraient incarner finalement autre chose qu'un reflet de leur maîtres humains. Ce ne sont que des « humains métonymiques », comme les surnommait Lévi-Strauss¹ ; autrement dit, des êtres aussi « dénaturés » que l'homme. En définitive, les animaux domestiques, éloignés de l'instinct sauvage par leur existence sociale passée au coeur de l'espace civilisé, participent, à l'instar de l'humanité, d'une même fracture avec la nature. Le malaise que l'être humain peut ressentir à leur endroit ne saurait toucher, en ce sens, qu'au constat, comparable à sa propre situation, du retour à la surface de leur sauvagerie refoulée. Les bêtes domestiques nous servent à comprendre combien l'instinct primitif se révèle toujours capable d'un retour compulsif chez l'individu social. Le chien, le chat ou le cheval, placés en situation d'isolement dans des territoires propices à la vie primitive, se trouveraient en mesure de connaître un ensauvagement, tout comme l'homme lui-même à vrai dire.

À l'inverse, la machine, en tant que création de l'homme, propose une opposition plus solide à la création de Dieu, à cette incarnation de la nature que représente la bête sauvage. La bête, chair impulsive et gueule dévorante, s'avère incontrôlable, sinon en apparence seulement (c'est le cas des animaux domestiques). La machine, au contraire, est conçue précisément pour être maîtrisée totalement par l'homme et l'aider, de diverses façons, à mieux dominer le monde. Ce fait détient une réelle importance, à partir de l'ère moderne, au XIX^e siècle, qui est la période en laquelle naît et se développe la littérature fantastique. Il s'agit d'un siècle qui a vu, nous l'avons dit, l'émergence d'une pensée positiviste rejoignant quelquefois la mégalomanie ; la science se prétendait capable de tout expliquer et l'homme occidental, tel un nouveau Prométhée, s'était mis en tête de défier Dieu. La machine tend donc à entretenir, de manière exemplaire, ce mythe prométhéen. Aussi le train, ce « cheval de fer », prend-t-il l'ascendant sur l'animal de la Création auquel il doit son surnom. La machine, au XIX^e siècle, renvoie aux miracles du génie humain, à l'animation du métal comme miracle de la vie insufflée à l'inerte, à la sidérurgie comme métaphore du « bain amniotique » originel et à la vapeur comme image du souffle de vie. En cela, elle suffit à évoquer la civilisation humaine dans ses progrès les plus éclatants. Certes l'acte du véritable démiurge aurait consisté à *créer réellement du vivant* ; l'homme n'en aura pas été capable. La littérature

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1990, p. 247

fantastique s'est généralement attachée à dévoiler et à stigmatiser de telles entreprises, à travers des œuvres comme *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley [Angleterre – 1797-1851] ou *L'île du docteur Moreau* d'Herbert Georges Wells. D'autres néanmoins ont préféré louer le génie de l'homme capable de reproduire, voire même de *dépasser*, par l'invention de machines, les œuvres de son Créateur. Un tel émerveillement est perceptible, par exemple, dans la nouvelle de Nathaniel Hawthorne intitulée « L'Artiste du Beau ». On y assiste à l'envol du chef-d'œuvre de l'artisan Owen Warland, un papillon mécanique volant tel un vrai lépidoptère, au point de provoquer cette exclamation du forgeron Robert Danforth : « Voilà qui est plus fort que la Nature ! »¹.

La machine, création de l'homme, se présente comme l'antithèse de la bête sauvage, création de Dieu. Mais elle s'oppose aussi, inévitablement, à la bête fantastique, à l'animal surnaturel ou monstrueux ; cette bête impossible qui *provient d'ailleurs* et désorganise l'image du réel que s'est construite l'être humain, induisant dès lors son angoisse et sa panique.

Nous comprenons qu'un espace commun tend à rassembler les bêtes sauvages et les bêtes fantastiques ; il s'agit de l'enclave de la nature, ce lieu où l'instinct primitif des êtres vivants ne saurait jamais être bafouée ou refoulée, tout à l'inverse de ce qui se produit en terres civilisées.

A. Jungles et forêts

Il faudrait, à l'instar de Michel Serres, s'attacher à une rapide introspection étymologique pour mieux saisir la singularité du mot « forêt ». Voilà ce qu'il en est : « forêt », « farouche », *foreign*, *forastiero*, *foranus*, *forum*, *foris* et l'on rejoint finalement le mot « hors ». Ainsi apparaît toute la portée symbolique de cette racine étymologique ; la forêt correspondrait au lieu lointain, à ce qui se trouve *hors du lieu habité* (« là »), au *dehors*. Il est évident que la différence entre la forêt (« hors ») et la maison (« là ») ne peut que s'en trouver radicalisée, attribuant mieux encore le premier endroit à la bête sauvage et le second à l'être humain. Michel Serres, qui analyse *Le Horla* de Maupassant dans son ouvrage *Atlas*, explique que l'on « ne rentre point dans sa demeure comme dans une forêt, sous son toit comme sous un bois,

¹ HAWTHORNE, Nathaniel, « L'Artiste du Beau », in *Contes et Récits*, *op. cit.*, p. 323

entre les murs de son corridor comme entre les arbres d'une avenue de chasse »¹ ; le corps et l'esprit de l'homme, à l'évidence, ne réagissent pas de la même façon suivant qu'on s'aventure dans le lointain ou dans le proche.

La forêt et la jungle sont des territoires manifestant l'extériorité, l'altérité spatiale, l'exotisme. De ce point de vue, il devient logique que les figures bestiales propres à ces lieux du *hors* entretiennent une symétrie symbolique ; la peur du tigre rejoignant naturellement celle du loup². Le mimétisme entre l'animal sauvage et son territoire sylvestre trouve son sens profond à travers cette idée d'extrapolation géographique qui les caractérise l'un et l'autre. La forêt, comme la jungle, représente l'*ailleurs*, le territoire de ce qui est *autre* (la bête) par rapport à l'homme civilisé. Il s'agit du lieu de l'altérité archaïque (loup), du spécimen exotique (tigre), de la chose *hors venue* ; le cadre spatial où l'être à la nature bestiale et primitive peut provoquer le spectacle de l'alimentation archaïque, de l'omophagie, la vision d'un épisode si profondément *naturel* qu'il en devient *surnaturel* aux yeux de l'homme moderne. Ces propos pourraient se révéler d'autant plus significatifs, nous le comprenons, dans le cas de la bête fantastique.

Les forêts, les jungles, les bois, les masses de végétation, puisqu'ils véhiculent l'imaginaire des ténèbres, du parcours labyrinthique et de la vie animale sauvage, suscitent, depuis longtemps, la peur des hommes :

« À la fin du Moyen Âge, la forêt, qui reculait pourtant devant la hache des bûcherons, faisait encore peur. C'était un univers encore peuplé d'êtres légendaires, de figures fantasmagiques, de bêtes sauvages. Ainsi, pour le démonologue Bodin, "les faunes, satyres, sylvains ne sont rien autre chose que démons et esprits" »³.

Un film récent, *Le village* (Night Shyamalan, 2004), s'est d'ailleurs illustré dans cette exploitation de l'angoisse sylvestre. On y raconte l'histoire d'une petite communauté villageoise vivant en totale autarcie au cœur d'une forêt et dans la certitude angoissante que ces bois environnants sont le refuge d'une race de créatures monstrueuses ; cette croyance en la présence de bêtes forestières maléfiques se révèle tellement oppressante et terrifiante que personne n'ose s'aventurer par-delà les dernières maisons et pénétrer dans ladite forêt. Chez Lovecraft, écrivain soucieux de reprendre les moules légendaires et superstitieux, les régions

¹ SERRES, Michel, *Atlas*, op. cit., p. 73

² « ...la peur du tigre, sur le modèle de la peur du loup. » (TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou les sens des profondeurs*, op. cit., p. 112)

³ SALLMANN, Jean-Michel, *Les sorcières fiancées de Satan*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard – Histoire », 1989, p. 33

forestières ne sont guère imaginées comme des zones hospitalières ; ainsi peut-on lire dans « Celui qui chuchotait dans les ténèbres » :

« De chaque côté de la route, des chemins s'enfonçaient à travers des masses compactes d'antiques forêts où pouvaient s'abriter des armées entières de démons »¹.

Les démons, prétendait Gilbert Durand, se rapportent généralement à des esprits d'animaux désincarnés, ceux des bêtes redoutées par l'homme. L'incipit de la célèbre nouvelle lycanthropique de Saki, « Gabriel-Ernest », de manière tout aussi significative, annonce d'emblée qu'« il y a une bête dans [les] bois »². Nathaniel Hawthorne s'attache, quant à lui, dans un de ses récits, à produire la description d'une forêt, en n'omettant aucun des poncifs littéraires évoqués ci-dessus :

« Et rendu fou de désespoir, maître Brown, saisi d'un rire sonore et interminable, empoigna son bâton et reprit sa route, à telle allure qu'il semblait voler, plutôt que marcher ou courir, le long du chemin forestier. La route devint de plus en plus sauvage et lugubre, son tracé de moins en moins distinct, et elle finit par s'évanouir, si bien qu'il se trouva au coeur des ténèbres de la forêt primitive et ténébreuse, et continua d'avancer à vive allure, guidé par l'instinct qui pousse les mortels vers le mal. La forêt tout entière était peuplée d'effroyables bruits ; on entendait les gémissements des arbres, les hurlements des bêtes, et les cris de guerre des Indiens ; et le vent sonnait comme la cloche d'une église lointaine, ou faisait retentir autour du voyageur un formidable rugissement, comme si toute la Nature l'accablait d'un rire méprisant. Mais il était lui-même l'horreur suprême de cette scène et ne tremblait point devant les autres horreurs »³.

À travers cette « peinture paysagère » de Nathaniel Hawthorne, on observe l'espace sylvestre américain – l'allusion aux Indiens hostiles faisant office d'élément révélateur et de marqueur de différence avec les forêts européennes – dans ce qui le rend le plus propice à la description fantastique. D'une forêt étasunienne, l'écrivain fait un territoire d'angoisse et d'inquiétante étrangeté. Les louanges d'un Lovecraft au sujet des possibilités littéraires offertes par la nature sauvage américaine ayant marqué la vie des premiers colons⁴, feraient comprendre cet impact artistique du *Wilderness*⁵. Ces contrées sauvages du *Far West*, à

¹ LOVECRAFT, Howard, Phillips, « Celui qui chuchotait dans les ténèbres », in *op. cit.*, p. 207

² SAKI, « Gabriel-Ernest », in *La fenêtre ouverte*, *op. cit.*, p. 269

³ HAWTHORNE, Nathaniel, « Maître Brown fils », in *Contes et Récits*, *op. cit.*, p. 144

⁴ « L'Amérique, en plus de l'héritage normal du folklore européen, disposait aussi d'un ensemble d'associations fantastiques sur quoi tisser. [...]. Ce fonds additionnel provenait, [...], de vives préoccupations spirituelles des premiers colons, auxquelles s'ajouta la nature étrange et peu accueillante du décor dans lequel ils avaient été précipités. Les immenses et sinistres forêts vierges dont les perpétuelles ténèbres pouvaient bien cacher des choses horribles, les hordes d'Indiens cuivrés [aux] visages étranges... » (LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, *op. cit.*, p. 104)

⁵ «... *wild-deor-ness*, du vieil anglais, le lieu où habitent les bêtes sauvages, les forêts de la nuit [...] où l'on ressent la terreur archaïque. » (PÉTILLON, Pierre Yves, « La plantation du Seigneur » in *L'Europe aux anciens parapets*, Paris : Seuil, 1986, p. 13 – cité in TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'écrou* de Henry James », in *op. cit.*, p. 163)

l'époque mythique de l'épopée étasunienne de la *Frontier*¹, ont su proposer, en effet, un décor idéal aux écrivains fantastiques du pays. Ambrose Bierce, par exemple, installe géographiquement sa nouvelle « Les yeux de la panthère » dans un pareil cadre, ainsi que nous le verrons bientôt.

Il peut, cependant, être tentant de chercher loin ce que l'on pourrait trouver facilement à proximité de soi. Preuve en est le cas d'Henry James qui, dans son œuvre, fait le choix du *Far East* indien, plutôt que celui du *Far West* américain :

« James [...] tourne le dos au *Far West* [et] retient du *Far East* (l'Inde des voyageurs et des littérateurs) le feulement du tigre, le temple, la "Mère", la trame ésotérique, l'engloutissement extatique dans l'abysse ; [...]. L'obsession jamesienne du tigre du Bengale est contemporaine de l'intrusion des tigres dans l'œuvre picturale singulière de Henri Rousseau qui, dès 1981, surprend le Salon des Indépendants avec son tigre à l'affût dans la jungle : *Surpris !* »².

L'auteur de « L'image dans le tapis » préférerait, à l'évidence, déployer la toile de fond de la jungle exotique et y dévoiler son obsessionnelle image d'un *tigre prêt à bondir*, plutôt que de reproduire scrupuleusement le *topos* occidental de la forêt et du loup. Henry James renonce donc au *Wilderness*, pour faire place dans son œuvre à l'imaginaire tout aussi mythique que fantasmatique du *Far East* ainsi qu'à sa végétation dense et labyrinthique, où se tapit la bête fauve du Bengale. Il demeure toutefois évident que le lien entretenu entre le motif jamesien du « tigre dans la jungle » se rapporte de manière directe au traditionnel motif du « loup dans la forêt ».

Dans un récit réunionnais de Marguerite-Hélène Mahé [La Réunion/France], *Eudora ou l'île enchantée – Sortilèges créoles* (1952), en lequel l'atmosphère superstitieuse propre aux croyances insulaires transparaît de manière très dense, il est question d'un lambeau de forêt particulièrement terrifiant qui sépare, du reste de l'île, la région quasi mythique de Mahavel³, le lieu principal de l'intrigue. Ce fragment de forêt, vestige de la grande forêt de Béhase, est surnommé « Le Rideau » et constituerait, selon les rumeurs, le refuge des sorciers et des créatures fabuleuses qui peuplaient l'île autrefois :

« Une terreur sacrée, venue du fond des âges, les avait envahis à proximité de la forêt. Sa masse compacte et sombre, d'un bout à l'autre, barrait l'horizon. Elle séparait Mahavel-le-Vieux du reste du monde quotidien et borné. On appelle "Le Rideau" ce dernier lambeau de

¹ TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'écrou* de Henry James », in *op. cit.*, p. 164

² TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, *op. cit.*, p. 258

³ « ...à Mahavel, sur les hauteurs où soufflent les esprits... » (MAHÉ, Marguerite-Hélène, *Eudora ou l'île enchantée - Sortilèges créoles*, Saint-Denis [La Réunion] : Grand Océan, « Le Roman de l'océan Indien », 2001, p. 32)

l'ancienne forêt de Béhase qui, plus de cent ans auparavant, recouvrait le pays jusqu'à Saint-Pierre. L'imagination populaire en fait le refuge de tous les êtres qui l'ont hantée autrefois : animaux disparus à moitié fabuleux ; solitaires bleus, tortues et drontes, chauve-souris gigantesque ou "fanys" qui ont pullulé dans l'île au point de donner leur nom à un village de la côte. Des grottes enchantées, invisibles aux yeux des profanes, leur servent de repaires, ainsi qu'à des sorciers et cela était plus exact »¹.

Là encore la forêt trouve toute son expression fantastique, en se dévoilant comme un territoire marquant la frontière entre le monde moderne « quotidien et borné » et le monde archaïque (« Mahavel-le-Vieux »), comme un espace peuplé de bêtes inconcevables et marqué par l'empreinte du surnaturel. Cette forêt surnommée « Le Rideau » est un lieu qui entrouvre le voile sur les origines et l'histoire traumatique de l'île ; c'est un lieu de « terreur sacrée » ; un lieu tabou, portant témoignage du passé primitif (« venu du fond des âges »).

Il est question, également, dans un récit d'Algernon Blackwood, d'une forêt de saules nains croissant au bord du Danube et donnant l'impression, au narrateur du récit, d'être hostiles à l'espèce humaine². Ces saules provoquent, effectivement, l'angoisse du héros et un sentiment d'*inquiétante étrangeté* :

« Avec cette multitude de saules, il s'agissait de quelque chose de très différent. Il émanait d'eux un principe qui angoissait, serrait le coeur. Un sentiment d'inquiétude, teintée de terreur »³.

Quel que puisse être le motif conduisant à pénétrer dans une jungle, une forêt ou tout autre forme de territoires à la végétation angoissante, l'homme sait pertinemment qu'il s'expose au surgissement de la chose primitive et sauvage. Comme si l'essence même de la nature ne pouvait que s'incarner dans des formes de vie viscéralement hostiles à l'homme moderne, les bêtes fantastiques figurent les affres d'un retour de l'homme *en arrière*, vers sa condition primitive et son lieu originel. Puisque « l'arrière est l'ancre de la bête »⁴, s'enfoncer dans la forêt tend à s'apparenter souvent à un *regressus ad naturam*.

Ainsi un autre héros de Blackwood, à savoir le chasseur de « La vallée des bêtes sauvages », est décrit dans une pareille régression, au cours d'un périple vécu au cœur d'une forêt où se tapissent des animaux hors du commun. Ce voyage forestier n'aura eu lieu que parce que cet homme se trouvait irrésistiblement attiré par la bête chassée (le *Grand Élan*),

¹ *Ibid.*, pp. 34-35

² « Les saules étaient contre nous. » (BLACKWOOD, Algernon, « Les Saules », in *Élève de quatrième... dimension*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1966, p. 78)

³ *Ibid.*, p. 68

⁴ TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou les sens des profondeurs*, op. cit., p. 180

mais aussi totalement subjugué par les pulsions de *sa* propre animalité, par les forces de *sa* propre bête, lesquelles n'avaient de cesse de le pousser à revenir à la vie sauvage :

« Les arbres se refermaient après son passage, mais il n'y prenait point garde. Il allait de l'avant, attiré par la présence de la bête... Ce gigantesque élan qu'il avait l'intention de tuer, il ne tarda pas à retrouver ses traces, avec l'aide de la délicieuse lumière du soleil matinal. [...]. Devant lui, sous ses yeux, se découvrait peu à peu, en l'attirant toujours plus avant, la piste de la grosse bête, émaillée çà et là de quelques gouttes de sang, sur la terre ou sur les feuilles »¹.

Certes le personnage de cette intrigue est un chasseur et la proie qu'il pourchasse, en compagnie de quelques amis, représente « le plus grand élan du monde ». Mais cette attraction sous le magnétisme de l'animal, cette aimantation bestiale s'exerçant sur l'être humain, semble pourtant devoir symboliser autre chose. La pensée panthéiste de Blackwood, à vrai dire, s'exprime totalement dans cette création littéraire, en exposant le désir impérieux que ressent son héros de fusionner avec la nature sauvage, la *Terra Mater*. Cette pulsion régressive pousse ainsi notre individu à se dépouiller de sa condition d'homme civilisé et à revenir à une nudité symbolique. « Cette vallée était plus profonde, plus étendue qu'il ne l'aurait imaginé. Il s'y sentait en sécurité, chez lui [...]. Là, il pourrait se cacher et trouver la paix, à jamais »². Voilà ce que nous explique le récit quant au choix définitif de son héros. Le chasseur, en effet, s'est finalement refusé à tuer le grand élan, pour mieux devenir son égal, l'égal d'une bête, et retrouver, à l'intérieur de cette vallée profonde, la plénitude d'une vie en harmonie avec la nature. Le lieu du « hors » (forêt), force est de le constater, se transforme en lieu du « là » (maison), suite à cette décision finale du héros d'Algernon Blackwood d'*habiter* « à jamais » ces bois sauvages où il allait enfin pouvoir redevenir lui-même³.

Il est naturel, au cours de cette réflexion, d'aborder la féminité qui s'attache à la forêt, ce lieu où *l'homme pénètre* ; cette région ombreuse, mais chaude de vie animale, où *l'on s'enfoncé*. La forêt, nous le discernons, représente un espace qui aura su durablement ancrer sa métaphore utérine dans l'imaginaire occidental :

« L'arbre, le taillis, le bois : unités d'espèce, de mesure, lieux clos, lieux limités où s'exercent des droits de propriété et d'exploitation, substantifs masculins. Forêt : substantive, merveilleusement féminine et singulière ; sans limite ; close mais ouverte ; ombreuse mais chaude ; grouillante de vie animale, végétale ; humide, immobile mais palpitante de feuilles, d'arbres, d'ailes ; opaque, aux troncs serrés mais pénétrée de routes, de sentiers de sentes,

¹ BLACKWOOD, Algernon, « La vallée des bêtes sauvages », in *Élève de quatrième... dimension*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1966, p. 233

² *Ibid.*

³ « Là, dans la vallée des Bêtes Sauvages, il avait trouvé la paix, la sécurité, le bonheur. Il serait – il était enfin – lui-même. » (Nous soulignons – *Ibid.*, pp. 242-243)

signes de cheminements de l'homme ; toit et voûte, mais qu'inonde à l'intérieur le soleil acéré et multiple »¹.

Aussi ne peut-on expliquer, par le seul enthousiasme que la chasse procure au chasseur, cette véritable volupté qui imprègne le récit cynégétique de Blackwood. Cette chasse forestière se trouve, en effet, développée de manière à trahir un « ardent désir » érotique du héros masculin ; tant et si bien que le fait de *s'enfoncer en forêt* finit par devenir susceptible d'une interprétation métaphorique révélant l'image d'un coït avec la nature. Tel est ce qui apparaît, en tout cas, lorsque le texte évoque la « volupté de la poursuite, le désir sanguinaire de dépister la bête et de la tuer, l'ardent désir de voir sa proie au bout du fusil, de viser, de faire feu, d'assister enfin au couronnement naturel de cette longue expédition »². Cette charge excessive de sensualité et ces pulsions érothanatiques du chasseur pénétrant au sein de la nature vierge auraient certainement de quoi suggérer de plus longues analyses sur les dimensions de l'imaginaire sexuel relatif à la forêt.

Il convient de rappeler toutefois que la chasse constitue un thème privilégié pour ceux qui entendent donner un mobile logique à toute incursion en milieu forestier. Les aventures cynégétiques, tout particulièrement dans la littérature médiévale, évoquent fréquemment le cadre sylvestre comme lieu de médiation avec l'*autre monde*. La forêt favoriserait, de la sorte, les rencontres fortuites avec des créatures surnaturelles³. La chasse se pose, de fait, comme un scénario central commun à la plupart des histoires basées sur le thème du séjour humain au sein de la nature sauvage. Elle prédispose l'individu à une confrontation spectaculaire avec le monde surnaturel et « sert de structure de médiation aussi bien dans la quête spirituelle (*miraculum*), que dans la rencontre du démon (*magicus*), ou dans la rencontre de la fée (*mirabilia*) »⁴.

L'intrigue de nombreux récits fantastiques traitant de bêtes se maintient, pour cette raison, autour du thème de la chasse. « Les yeux de la panthère » nous parle d'un certain Charles Marlowe pratiquant la chasse dans le *Wilderness*, région encore mystérieuse du *Far West* où abondent les Indiens hostiles et « scalpeurs » d'hommes blancs ainsi que les animaux sauvages dont l'on se fait des trophées⁵. « Le loup » de Maupassant retrace une histoire de

¹ D'ASTORG, Bertrand, *Le mythe de la dame à la licorne*, Paris : Seuil, « Pierres vives », 1963, p. 25

² BLACKWOOD, Algernon, « La vallée des bêtes sauvages », *op. cit.*, p. 234

³ « Cet aspect tragique de la chasse en forêt est commun, [...] à l'épopée et au roman. En revanche, la chanson de geste ignore presque totalement une fonction qui, dans le roman, est très souvent dévolue à la chasse, et qui consiste à mettre le personnage en communication avec l'Autre Monde, ou avec une créature surnaturelle, c'est-à-dire avec son propre destin. Les récits d'inspiration celtique font grand usage de cette séquence de médiation avec l'Autre Monde. » (DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, *op. cit.*, p. 337)

⁴ *Ibid.*

⁵ « Le pays encore neuf était, en dehors des villages, maigrement peuplé. Il y avait bon nombre de chasseurs professionnels, et parmi leurs trophées figuraient les peaux et les têtes de gros animaux. On racontait des

chasse menée par quelques nobles intrépides, qui devient finalement celle d'une bataille à mort contre un loup à l'intelligence humaine. *Moby Dick* d'Hermann Melville qui, certes n'est pas à proprement parler un récit fantastique, nous entretient cependant de la traque, conduite par le tragique capitaine Achab, d'un fabuleux cachalot blanc, aussi monstrueux par sa taille que par sa malice.

Par ce dernier exemple relatif à l'œuvre de Melville, se produit une heureuse liaison avec un second type de territoires pouvant susciter désormais notre intérêt. Cet espace géographique associe dans l'imaginaire deux régions différentes mais complémentaires, deux cadres topographiques intimement liés et porteurs chacun d'une faune rendue aussi mystérieuse que terrifiante par les distorsions fantasmatiques des cosmographies et récits de voyage des siècles passés. Nous voulons parler de ces territoires fantastiques que représentent les îles et les océans.

B. Îles et océans

L'espace océanique et les îles engageaient, dans la pensée de l'Occident médiéval, tout comme la jungle ou la forêt, l'idée des lieux lointains, méconnus et donc, en ce sens, supposés hostiles. Ils représentaient des régions extérieures à l'enclave de la civilisation, des zones extrêmes, situées hors du lieu habité (« là »). Territoires d'exotisme, d'instabilité matérielle (mer calme/tempête), d'étrangeté (démons et merveilles), l'immensité océanique s'associait intimement aux mondes miniatures insulaires la constellant. Les îles et les océans participaient d'une vision aussi angoissante que merveilleuse du monde¹ et suggéraient ensemble l'itinéraire périlleux que se devait d'accomplir le navigateur, en défiance des monstruosité marines et des peuplades indigènes décrites massivement dans les cosmographies et les récits de voyage d'autrefois². Force est ainsi d'admettre que la mer se posait alors comme une source de peur universelle :

histoires plus ou moins croyables de rencontres nocturnes avec des bêtes sauvages sur des routes solitaires, récits qui prenaient de l'importance avec le temps, puis déclinaient et tombaient dans l'oubli. » (BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère », in *Histoires impossibles*, *op. cit.*, p. 17)

¹ « L'Océan et les îles s'intègrent dans une vision merveilleuse du monde, toute contrée méconnue ou lointaine se voit peuplée de toutes sortes de merveilles. » (LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, *op. cit.*, p. 30)

² « Que l'océan soit l'itinéraire privilégié des démons, c'est ce que croit, au début du XVII^e siècle, le célèbre et sinistre magistrat de Lancre, bourreau du Pays basque. [...]. Douterait-on du caractère démoniaque de la mer

« Pour le plus grand nombre, elle [la mer] est restée longtemps, dissuasion et par excellence le lieu de la peur. De l'Antiquité au XIX^e siècle, de la Bretagne à la Russie, les proverbes sont légion qui conseillent de ne point se risquer en mer »¹.

Or, il semblerait, au regard de nombreuses œuvres fantastiques, que cette sentimentalité négative et cette angoisse relatives aux étendues aquatiques ne se soient nullement évanouies dans l'imaginaire de l'homme moderne. Même si ce dernier a pu parfois participer d'une fascination poétique pour la mer et y voir, tel Lautréamont, la matrice originelle de la vie ainsi que le refuge maternel et ultime de toute existence animale², il n'en demeure pas moins que l'appréhension hostile des eaux est parvenue, en dépit du progrès des connaissances, à se perpétuer. L'homme se trouve toujours soumis, bien malgré lui, à l'horreur aquatique. Et cette continuité de la peur des eaux aura su s'ouvrir un large champ d'expression en littérature fantastique.

Le caractère prédateur et l'appétit carnassier prêtés à la mer ont trouvé, en aval de cette peur générée, de nombreuses incarnations tératologiques. Diverses créatures aquatiques légendaires et de nombreux rites superstitieux de conjuration pourraient en témoigner :

« Polyphème, Scylla, Circé, les sirènes, les Strigones, Léviathan, Lorelei : autant d'êtres menaçants qui vivent dans l'eau ou en bordure de l'eau. Leur but commun est de happer les humains, de les dévorer ou du moins, comme Circé, de leur faire perdre leur identité d'homme. Aussi pour conjurer la mer faut-il lui sacrifier des êtres vivants qui rassasieront – peut-être ? – son appétit monstrueux. Des ex-voto napolitains de la fin du XVI^e siècle présentent des navires qui portent à leur proue une peau de mouton. C'était un rite de conjuration de la mer. Au lancement du navire, on tuait un mouton blanc, on arrosait le bateau de son sang et on conservait sa peau à l'avant du bâtiment »³.

Nous pourrions convoquer de nouveau, ici, quelques-uns de ces monstres marins dont nous avons eu à parler dans la partie précédente : l'Hydre de Lerne, le Kraken – décrit l'évêque danois Éric Pontoppidan en 1752, dans son *Histoire naturelle de Norvège* – ou bien encore les « grands serpents de mer ». Mais il semble plus important de comprendre à présent que cette tendance à la création tératologique s'est également perpétuée, en littérature

qu'on en serait vite convaincu par la multitude et l'énormité des monstres qui l'habitent et que décrivent à l'envi "Cosmographies" et récits de voyages de la Renaissance. » (DELUMEAU, Jean, *La peur en Occident, op. cit.*, p. 40)

¹ *Ibid.*, p. 31

² « L'eau constitue effectivement l'une des substances élémentaires de base de l'univers imaginaire de Lautréamont : sorte de toile de fond, elle accuse plusieurs autres leitmotifs des *Chants*[...]. L'hymne chanté à la gloire des eaux installe l'océan au cœur de la thématique lautréamontienne, comme matrice primitive d'où viennent tous les animaux et toutes les masses visqueuses, et comme abri ultime, possibilité et projection d'une diffusion de l'être. » (PICKERING, Robert, *Lautréamont/Ducasse thématique et écriture*, Paris : Lettres Modernes, « Situation », 1988, p. 47-48)

³ *Ibid.*, p. 36

fantastique, et cristallisée dans l'invention de nombreuses bêtes aquatiques non moins angoissantes.

La peur obsédante des eaux, l'horreur fascinée de la mer, bien qu'il ne soit pas possible d'affirmer qu'il s'agisse là d'une matrice indispensable à la création de monstres aquatiques, contribue cependant, d'une façon générale, à accroître, sous les pinceaux d'une écriture sensibilisée à de telles angoisses, l'impact terrifiant des bêtes imaginées. On observe ainsi plusieurs écrivains fantastiques dont l'œuvre se manifeste comme profondément empreinte de cette sentimentalité négative pour les étendues d'eau. Au premier rang de ceux-ci, il faudrait sans doute placer William Hodgson, cet auteur britannique qui fit trois fois le tour du monde en tant que marin dans sa jeunesse, sans jamais voir décroître la profonde aversion qu'il entretenait maladivement par rapport à l'océan. L'œuvre de William Hodgson sera bientôt examinée sous divers angles ; ce qui explique notre concision actuelle. Il convient de dire néanmoins, dès à présent, que tout se concentre, chez cet écrivain, sur le caractère surnaturel de la mer. Pour lui, « la mer [représente] un autre univers, fantastique, contenant des abominations sans nom »¹. On retrouve, en ses textes, une véritable obsession de la malfaisance et de la profondeur mystérieuse des eaux, expliquant naturellement le pullulement formidable de monstres océaniques qui s'y dévoile.

Toutefois des auteurs tels que Maupassant, Lovecraft ou encore Cortázar seraient, sur ce plan, susceptibles de lui faire concurrence. La correspondance du bestiaire fantastique de William Hodgson avec le panthéon monstrueux de Lovecraft, par exemple, a souvent été observée par les spécialistes. Les aberrations lovecraftiennes surgissant de la mer ou entretenant quelque lien biologique avec l'espace océanique sont légion – pensons, par exemple, aux monstres amphibies visibles dans « Le cauchemar d'Innsmouth » – ; ces bêtes fantastiques peuvent, en effet, rejoindre aisément les créatures marines inventées par Hodgson².

On pourrait, en outre, déceler cette angoisse des eaux, en considérant l'œuvre de Julio Cortázar. Le bestiaire aquatique cortázarien (axolotl, tortue, piranha, etc.) certes ne présente pas l'apparence des chimères monstrueuses d'un Hodgson ou encore d'un Lovecraft, mais il suggère pleinement, en tout cas, un sentiment d'inquiétante étrangeté. Cette zoologie fantastique détient un pouvoir anxiogène et tend à exprimer l'idée d'une *contamination* du

¹ TRUCHAUD, François, « Préface », in HODGSON, William Hope, *La Maison au bord du Monde*, Paris : Opta, « Aventures fantastiques », 1971, p. VIII

² « ...Hodgson est très proche de Lovecraft, de *l'horreur lovecraftienne* d'Innsmouth et du culte de Dagon, jailli du fond de la mer. » (*Ibid.*)

vivant par la négativité de son environnement vital, autrement dit l'eau. L'élément aquatique, dans les textes cortázariens, représente lisiblement le miroir d'une peur archaïque propre à leur créateur. Nous reviendrons forcément, dans les pages futures, sur les manifestations textuelles de cette angoisse hydrique marquant les récits de cet écrivain argentin. Mais il est pertinent d'évoquer déjà cette phobie des eaux profondes que Julio Cortázar confessa un jour à Omar Prego, en ces termes :

« À vrai dire, l'eau en grande quantité m'effraie et je ne l'aime pas. J'aime me baigner sur une plage mais dans des conditions d'absolue sécurité ; je me méfie toujours de l'eau. Je ne nage jamais là où je n'ai pas pied, il faut que je sois sûr que s'il m'arrive quelque chose j'ai un point d'appui et je peux sortir de l'eau. [...]. La peur de me noyer est une peur chargée de je ne sais quoi, de quelque chose de pathologique, qui vient peut-être de ce qu'étant petit, mon professeur de natation m'a jeté à l'eau, croyant que c'était le meilleur système pour que je surmonte ma peur. J'ai cru que je me noyais et j'en ai conçu un tel effroi que je suis resté longtemps sans vouloir m'approcher de cette piscine, même en passant. J'avais neuf ans à l'époque. Cela a dû me marquer... »¹.

La peur des eaux, intégrant la peur naturelle de la noyade, n'est pas exempte pour autant d'une dimension surnaturelle. Bachelard affirmait que, chez Edgar Poe, par exemple, l'eau claire avait toujours pour destin de s'assombrir² et que cet élément liquide tendait à représenter une invitation à mourir³. Le travail de Julio Cortázar à exprimer le sentiment d'une menace monstrueuse, en même temps que l'impulsion d'une fascination médusée, à l'endroit de certains animaux vivant dans l'élément liquide (notamment pour les spécimens aquatiques de sa nouvelle « Axolotl »), ne pourrait nullement contredire cette idée de la négativité mortifère des eaux. Tout aussi significative devrait être l'analyse que nous comptons mener à propos du motif de « l'aquarium cortázarien ». Il y a sans doute beaucoup à comprendre dans l'examen de cette aspiration artistique ayant poussé l'écrivain argentin à rendre fantastique, mais aussi tellement récurrente et obsédante dans son œuvre, l'image de cette prison de verre aussi funeste que mélancolique, la vision de cet ersatz symbolique de la mer.

Bien des traditions légendaires, nous le savons, ont attribué aux eaux, elles-mêmes, le caractère d'être vivantes et hostiles au genre humain, au point de pouvoir entraîner quelquefois les nageurs vers les profondeurs et provoquer ainsi leur noyade :

¹ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, pp. 247-248

² « Alors toute eau primitivement claire est pour Edgar Poe une eau qui doit s'assombrir, une eau qui va absorber la noire souffrance. Toute eau vive est une eau dont le destin est de se ralentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir. [...]. Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir. » (BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 59)

³ « L'eau est ainsi une invitation à mourir ; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires. » (*Ibid.*, p. 68)

« Les eaux sont depuis toujours, chacun le sait, tenue pour des êtres vivants, mais on a d'elles une opinion plutôt négative. Les contes populaires savent nous le dire. [...]. C'est de cette crainte permanente que vient la croyance en l'existence d'êtres au fond des eaux, ceux qui s'appelleront plus tard *Nix* (masc.) et *Nixe* (fém.) »¹.

Les courants marins ou fluviaux qui happent le baigneur et le conduisent à mourir noyé, se trouvent personnifiés à Madagascar, par exemple, comme une espèce particulière de créatures surnaturelles vivant au fond des eaux et que l'on nomme généralement *lolo rano* ou *lolondrano* (fantôme des eaux), voire encore *biby rano* (bête des eaux). Ce dernier terme peut toutefois, en contexte malgache, évoquer le crocodile, qui représente, dans la pensée insulaire, l'un des animaux sacrés les plus vénérés². De manière relativement stupéfiante, Lecouteux nous apprend, pareillement, au cours d'une enquête sur le culte de saint Nicolas et sur ses connexions avec certaines croyances relatives à des démons ou divinités des eaux, que le mot *nicchus*, proche originellement de *nix/nixe*, s'avère être une traduction de *crocodilus*³.

L'île ou l'autre rivage, autrement dit cette terre que l'on atteint et que l'on foule après la traversée de l'espace fluvial, marin ou océanique, n'apporte pas toujours, au navigateur, le réconfort attendu. C'est le cas, par exemple, lors de cette traversée maritime qui conduit le Christ à la rencontre de Légion, esprit démoniaque multiple ayant pris possession d'un malheureux homme. Jésus finira par exorciser ce dernier en transférant ledit Légion dans un troupeau de porcs qui se précipitera aussitôt du haut d'une falaise. Tout cela laisse entendre, symboliquement, que l'île et l'autre rivage peuvent parfois correspondre à un au-delà, à un lieu d'adversité, voire d'hostilité démoniaque, à un monde infernal :

« L'autre rivage, [...], c'est ce qui, au-dehors, de l'autre côté, fait face ; c'est l'autre, l'inverse, dans sa qualité non seulement de lieu opposé, mais de puissance opposante. L'outre-rivage est un anti-rivage ; l'outre-jour est un anti-jour ; les tombeaux, séjour des morts, sont une anti-vie : les démons sont des rebelles »⁴.

L'île perpétue encore, dans un récit fantastique tel que « Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood, l'image d'un monde situé *de l'autre côté*, d'un lieu d'altérité,

¹ LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, op. cit., pp. 157-158

² Cf. JAOVAHINY, Richard André et SAMBO, Clément, « Les crocodiles sacrés du Nord de Madagascar », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2005, pp. 197-209

³ « Il n'est guère étonnant que le culte de saint Nicolas se soit fondu avec la croyance en des démons ou des divinités des eaux puisque Nicolas était le patron des bateliers. Qu'il y ait eu un rapport quelconque entre le saint et le *nicchus*, [...], ne peut faire de doute. Peut-être l'identité de la syllabe *Nic/Nick* a-t-elle contribué au rapprochement des deux personnages, mais nous ignorons encore pourquoi *nicchus* traduit *crocodilus*. Que ce soit bien clair : *nicchus* désigne à l'origine une divinité des eaux, d'où la glose notkérienne *nichussa/nympha* ; mais celle-ci a pris différentes formes selon les régions – cheval, animal ou homme monstrueux. » (*Ibid.*, p. 160)

⁴ STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, Paris : Gallimard-Nrf, « Le Chemin », 1974, p. 86

singulier et clos ; espace autarcique en lequel le dédoublement surnaturel, la transmutation bestiale, impossible en terres civilisées, devient possible et même favorisée par l'oppressante étreinte de la nature sauvage environnante¹.

La bête insulaire, quant à elle, se trouve souvent imaginée comme une créature exprimant un écart zoologique, puisqu'elle est née et a vécu dans l'isolement de son île, d'un monde clos que la mer a mis à distance des espèces continentales considérées comme « ordinaires ». Les animaux des îles Galápagos, dont la découverte et l'observation furent décisives dans l'élaboration des théories de Darwin, constituent, de la sorte, le meilleur exemple du caractère exotique, sinon exogène, susceptible d'être attribué à une faune insulaire. Les îles, maintenues éloignées de la normalité zoologique occidentale par l'étendue océanique, présentent régulièrement, aux observateurs de passage, un bestiaire hors du commun. Cette prédisposition s'est révélée très largement dans les récits de voyages de la Renaissance, par exemple, où se trouvaient décrits, de façon souvent fantaisiste et empreinte d'exagération, les animaux des îles lointaines. C'est le cas encore, des siècles plus tard, dans « Le monde perdu » d'Arthur Conan Doyle, où des explorateurs se trouvent confrontés à des bêtes insulaires particulièrement extraordinaires puisqu'il s'agit de dinosaures ayant survécu à l'extinction zoologique². Ce roman se poserait d'ailleurs comme la matrice littéraire de plusieurs œuvres cinématographiques bien connues, telles que *King Kong* (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, 1933) et *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)³ pour n'en citer que deux. *L'île du docteur Moreau* d'Herbert Georges Wells travaille également sur cette thématique de l'étrangeté et de la monstruosité d'une faune insulaire, exception faite qu'il s'agit d'une population d'hybrides bestiaux créée par un savant fou, le docteur Moreau, prototype du demiurge occidental.

¹ « On note [...] l'importance de l'île, monde clos qui, telle la cornue de l'alchimiste, permet la transmutation. Sa forme est caractéristique : "a circle, or wide horse-shoe, with an opening of twenty feet at the mouth of the lagoon". [...] Monde circonscrit, suffisamment entrouvert pour permettre la pénétration, structure concentrique et creuse où les personnages progressent vers l'intérieur, vers cette zone hydrique centrale, eau symbolique où vont se résoudre les problèmes... » (GRILLOU, Jean-Louis, « Loup-Garou, Mandorle et Mandala. Le motif du Loup-Garou dans les nouvelles d'Algernon Blackwood », in *Caliban XVI*, Toulouse : Annales de l'Université Toulouse-Le Mirail, 1979, p. 75)

² cf. DOYLE, Arthur Conan, « Le monde perdu » in *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, Paris : Laffont, « Bouquins », 1989

³ Signalons toutefois que ce film est tiré d'un livre : CRICHTON, Michael, *Jurassic Park*, Paris : Robert Laffont, « Pocket », 1990

Une tradition littéraire existe donc, concernant l'île, « qui va de *L'Utopie* de More à Stevenson en passant par *Robinson Crusoé*, [...] *Les voyages de Gulliver* [et] *La tempête* »¹. Une tradition littéraire que continuent de perpétuer les récits contemporains – fantastiques, notamment – et que féconde la conception selon laquelle l'île serait l'espace géographique de l'exogène extraordinaire. Tout se révèle possible dans le cadre insulaire, les merveilles comme les démons, l'utopie comme la « bouffonnerie »². La bête insulaire s'avère être l'incarnation de la chose lointaine, exotique, lorsque le monstre marin se pose comme celle de la chose profonde et abyssale. Toutes deux se rejoignent, se complètent dans l'expression d'une altérité animale à la fois angoissante et fascinante, surgissant « hors » de la sphère du « là », loin par-delà les frontières du monde « moderne et civilisé », loin par-delà le seuil de la maison.

C. Montagnes, cavernes et labyrinthes

Le territoire montagneux, au creux duquel se situent ces zones de perdition pour l'explorateur humain que sont les cavernes et les galeries labyrinthiques, constitue un lieu hautement symbolique et particulièrement ambivalent :

« Lieu de punition et de réconciliation, demeure des fées et des sorcières, abri du paradis et de l'enfer, des ermites et des démons, la montagne est frontière entre les dieux et les hommes, entre les chrétiens et l'Antéchrist, entre le bien et le mal ; elle est le lieu où s'affrontent deux mondes diamétralement opposés qui tentent de communiquer par le biais des héros et des élus. [...] les monstres sont les gardiens de cette frontière, de ce pont mythique reliant ici bas et au-delà et, comme tel, n'appartenant plus à notre univers mais pas encore à l'autre monde, ils défendent l'accès de ses richesses et ne s'effacent que devant celui qui est attendu »³.

La montagne est un lieu d'ascension, ce qui laisse entendre métaphoriquement son aptitude à représenter le monde initiatique par excellence. Elle offre, pour le voyageur, le trajet périlleux menant du monde inférieur (*ici-bas*) au monde supérieur (*au-delà*). Lieu médian en terme de verticalité, à mi-chemin des extrêmes, du sommet et des profondeurs terrestres, la montagne est imaginée régulièrement comme un territoire défendu, du moins habité, par des êtres extrêmes, voire des monstres. L'ambivalence entre bien et mal, la

¹ BOZZETTO, Roger, « L'île bouffonne du Docteur Moreau », in MARIMOUTOU, Jean-Claude et RACAULT, Jean-Michel (éds.), *L'insularité thématique et représentations*, Paris : L'Harmattan, « Centre de Recherches Littéraires et Historiques », 1995, p. 442

² cf. *Ibid.*

³ LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, op. cit., p. 149

prolifération de personnages ou d'animaux surnaturels sur ses versants, le caractère sacré susceptible de lui être attribué en tant que « montagne des dieux » (pensons au *Sinai* de Yahvé, à l'*Olympe* des dieux grecs ou encore à l'*Ambondrombe* des « ancêtres » malgaches¹), forment autant de critères qui font, de la montagne, une terre de contrastes et d'ambiguïtés, un « monde intermédiaire » :

« Dès les textes les plus anciens, la montagne apparaît comme un monde intermédiaire entre l'homme et les dieux, les démons et leurs formes sécularisées : sa tête au ciel est voisine [du territoire divin] et sa base touche à l'empire des morts. Elle a donc un indéniable caractère sacré qui s'explique d'abord parce qu'elle est la demeure des dieux, le lieu de réunion des êtres surnaturels »².

La montagne est souvent présentée, par ailleurs, comme un lieu rappelant le caractère primitif du monde et la « sauvagerie » des origines. « La vie privée », nouvelle de l'écrivain Henry James³, évoque ainsi, en toile de fond du récit, un « impressionnant glacier préhistorique, raboteux, indompté, dominant les allées et venues de chacun de sa présence intemporelle, transcendante et muette »⁴. Le surgissement du roc ou du glacier primitif manifeste de manière à la fois géologique et symbolique la profondeur de l'Histoire du monde. La montagne et le glacier peuvent représenter, de fait, un lieu de tensions et d'angoisse archaïques pour l'homme moderne venant à s'y confronter⁵.

Les monts, collines et vallons constituent, en outre, l'un des cadres habituels de la présence pastorale ; ils correspondent, à ce titre, à l'un des lieux dévolus au dieu incarnant l'instinct naturel, Pan – le territoire du Pan « montagnard », *oureios*, est d'ailleurs nommé *oikeion*⁶. Ces hauts reliefs constituent, également, l'un des refuges privilégiés – autant que les

¹ « Comme les Grecs anciens qui avaient rassemblé leurs divinités sur le mont Olympe, les Malgaches placent leurs ancêtres sur certains montagnes considérées comme sacrées. [...] La plus célèbre de ces montagnes est appelée Ambondrombe. » (LUPO, Pietro, « L'au-delà entre l'histoire et l'imaginaire : piste de recherche sur la pensée religieuse traditionnelle malgache », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, op. cit., pp. 110-111)

² LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, op. cit., p. 140

³ cf. JAMES, Henry, « La vie privée », in *Histoires fantastiques de doubles et de miroirs*, Paris : Librairie des Champs Élysées, « Anthologies », 1981

⁴ GEOFFROY, Alain, « D'un manque essentiel à l'écriture, ou "La vie privée" d'Henry James », in GEOFFROY-MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, op. cit., p. 116

⁵ « Face au silence impénétrable des cimes, on cherche éperdument à se raccrocher au connu pour continuer de se sentir humain, et, tout naturellement, l'on bavarde : "Nous parlions de Londres, face à l'immense glacier chaotique, vestige du fond des âges". [...] Face à cette sauvagerie des origines, on comprend aisément la nécessité d'un ancrage mondain, pivot inattaquable autour duquel tourne la civilisation de l'époque... » (*Ibid.*)

⁶ « Sur la terre, Pan prend possession surtout des montagnes, un cadre naturel qui lui est "propre", *oikeion*. "Les monts et les vallons sont pour Pan", affirme Denys d'Halicarnasse [...], comme les rivages et les îles reviennent aux divinités marines. Pan "montagnard" (*oureios*, *oreiôtês*) "habite les montagnes" (*ouresioikos*), "marche dans les montagnes" (*oressibatês*), "aime les montagnes" (*philôreitês*), il est "maître ou roi des montagnes"

bois et les landes – des hommes sauvages (*agrestes, wilde liute*), individus connus pour vivre en marge de la civilisation.

De monstres montagnards, il en est question dans la plupart des folklores et traditions superstitieuses. L’imaginaire médiéval, en particulier, a peuplé les reliefs élevés d’un bestiaire fantastique tout à fait remarquable. Si les Nains sont réputés pour habiter au cœur des montagnes, où ils ne cessent de creuser pour trouver de l’or ou des pierres précieuses, un immense éventail de spécimens fabuleux rassemble la faune des hauteurs :

« Les monts Riphées, que la cartographie du temps place à l’extrême nord-est du monde connu, au nord de la Germanie aussi, sont le royaume du griffon gardien de l’or et des émeraudes que l’on trouve là en abondance. La même fable vaut pour le Caucase et pour les montagnes de l’Inde ; dans le Parzival de Wolfram von Eschenbach (vers 1210), il est dit que la cotte de mailles de Gahmuret est faite de l’or que ces monstrueux volatiles ont arraché aux montagnes. Notons que les Arabes y placent l’oiseau roc (*rukhh*) et les perses le simurgh. [...] Paul Diacre (vers 720-799) nous apprend que de gigantesques bisons vivent dans les Alpes ; sur la peau d’un seul quinze hommes peuvent s’étendre. Les grottes alpines abritent de nombreux dragons [...]. Au Tyrol on trouve des centaures, dans les montagnes merveilleuses d’Orient gisent des serpents à tête de femme »¹.

Oiseaux monstrueux nidifiant sur les cimes, mammifères géants vivant sur les flancs escarpés – le roi Arthur, par exemple, eut à affronter un chat monstrueux sur le *mont dou lac*² –, dragons et serpents démoniaques lovés dans les entrailles rocailleuses ; le territoire montagneux paraît ainsi générer une zoologie surnaturelle incarnant l’angoisse et le sentiment de danger propres à cet espace vertigineux et farouche à la civilisation. Il convient, en outre, de remarquer que la bête fantastique des montagnes tend souvent à refléter le gigantisme de son habitat. Le bestiaire montagnard présente, en effet, des êtres donnant l’impression d’avoir été créés aux dimensions du lieu qui les abrite. Ce sont des animaux faits à la mesure (ou à la démesure) de la montagne : oiseaux géants, dragons et autres spécimens d’animaux colossaux peuplent fréquemment ses versants. Une semblable réflexion pourrait d’ailleurs toucher les animaux surnaturels de l’abysse marin ; ces derniers tendent également à être imaginés gigantesques du fait qu’ils vivent dans un espace frappé d’immensité. Il semble donc qu’il pourrait y avoir une certaine « contamination topographique » dans l’imagination des bêtes fantastiques, pouvant influencer notamment sur les proportions de ces dernières. Cette irradiation de la créature surnaturelle par la puissance et l’âme de son lieu géographique ne déroge

(*oreiarchés*), il a pour apanage toutes les cimes et les hauteurs neigeuses, ainsi que les collines (*bounités, lophiétés*). » (BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 844)

¹ LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, *op. cit.*, pp. 137-138

² « Près du lac du Bourget vivait un chat monstrueux qui tuait les hommes, si bien que la contrée fut bientôt désertée ; le roi Arthur se rendit sur la montagne où le chat avait son antre et affronta le monstre. Selon le Livre d’Artus, il fut vainqueur et en souvenir de son combat le *mont dou lac* se nomma dès lors Mont du Chat, aujourd’hui la Dent du Chat. » (*Ibid.*, p.143)

nullement à l'hypothèse, évoquée au départ de cette partie, d'un mimétisme ou d'un « caméléonisme » entre l'animal fantastique et ses territoires de prédilection.

Sur le plan des espaces mythiques, Gilbert Durand remarquait, à juste titre, la proximité entre la forêt, la montagne et le labyrinthe :

« Un autre puissant substantif, très naturellement accolé à la FORÊT, est la MONTAGNE et son essence initiatique instrumentalisée par le LABYRINTHE, "dédale" construit de mains d'hommes »¹.

Si la montagne rejoint l'image du labyrinthe, c'est sans doute parce qu'elle évoque, malgré l'idée du refuge sauvage, l'idée adverse du lieu de perdition. On peut se perdre en montagne et, ainsi que nous le rappelle la légende de Pyréné², risquer de se faire dévorer par des bêtes sauvages ou surnaturelles ; dernier fait qui permettrait de convoquer la figure de quelque « minotaure montagnard ». La montagne est labyrinthique aussi bien en surface qu'en profondeur ; il est possible de s'égarer en suivant les sentiers de ses flancs montagneux, tout comme l'on pourrait errer à jamais après s'être enfoncé dans ses cavités rocheuses, ses cavernes, ses galeries souterraines, qu'elles fussent naturellement creusées dans le roc ou d'origine humaine (mines et tunnels).

Dans « Souvenirs de M. Auguste Bedloe » d'Edgar Allan Poe [États-Unis – 1809-1849], est décrite l'errance solitaire du personnage éponyme au cœur des *Ragged Mountains*, à travers des sinuosités rocailleuses parfaitement labyrinthiques. Ce genre de promenades montagnardes était devenue une habitude pour le dénommé Auguste Bedloe, à en croire le récit :

« ...il partait seul, ou seulement accompagné d'un chien, pour une longue promenade à la chaîne de sauvages et lugubres hauteurs qui courent à l'ouest et au sud de Charlottesville, et qui sont décorées ici du nom de *Ragged Mountains*. »³.

Néanmoins, cette fois-ci, la randonnée montagnarde va se changer en une véritable errance dédaléenne. Les repères temporels que l'on donne, au départ de cette funeste expédition, sonnent ainsi comme le premier signal de la perdition totale qui va toucher le héros :

¹ DURAND, Gilbert, « Préface », in SIGANOS, André, *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*, Paris : PUF, « écriture », 1999, p. VIII

² « Remarquons que le refuge peut aussi être un lieu de perdition, ces deux aspects me paraissant bien liés dans la légende de Pyréné, la fille du roi Bebryx : fuyant la colère de son père, elle se réfugie dans les montagnes mais est dévorée par des bêtes sauvages. On voit ici toute l'ambivalence de ce lieu. » (LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, op. cit., pp. 144-145)

³ POE, Edgar Allan, « Souvenirs de M. Auguste Bedloe », in *Histoires extraordinaires*, Paris : Garnier-Flammarion, 1965, p. 263

« Vous rappelez-vous, dit-il, qu'il était environ neuf heures du matin quand je quittai Charlottesville. Je dirigeai immédiatement mes pas vers la montagne et, vers dix heures, j'entrai dans une gorge qui était entièrement nouvelle pour moi. Je suivis toutes les sinuosités de cette passe avec beaucoup d'intérêt. [...]. L'entrée du ravin est si complètement cachée, et de fait inaccessible, excepté à travers une série d'accidents, qu'il n'était pas du tout impossible que je fusse en vérité le premier aventurier, – le premier et le seul qui eût jamais pénétré ces solitudes. »¹

Auguste Bedloe finira par *se perdre dans la montagne*, comme tant d'autres héros fantastiques. L'euphorie initiale de la découverte (« le premier aventurier ») laissera vite place à l'angoisse d'un trajet insensé au milieu des gorges et des ravins des *Ragged Mountains*.

La caverne, orifice des monts et collines, constitue, nous l'avons suggéré, le point de départ privilégié des errances labyrinthiques. Elle se trouve souvent imaginée comme l'ancre de bêtes sauvages ou surnaturelles. Deux exemples de récits fantastiques, parmi d'autres, pourraient parfaitement s'accorder avec cette vision primordiale de la caverne. Deux textes qui nous content la perte d'un personnage dans un réseau de galeries souterraines et sa mise en contact brutal, dans les ténèbres d'un tel labyrinthe, avec une créature monstrueuse. Il s'agit de « La Bête de la Caverne », écrit le jeune Lovecraft en 1905, et d'une nouvelle intitulée « Le trou du Blue John », signée d'Arthur Conan Doyle. Dans l'un et l'autre de ces textes, la caverne représente l'ancre d'un monstre terrifiant : créature simiesque chez Lovecraft, taupe gigantesque chez l'écrivain irlandais. Dans « Le trou du Blue John », l'assimilation imaginaire est même ouvertement concrétisée, puisque l'on nous confirme l'inévitable duel mythique occasionné par le trajet dédaléen : « Une bête habitait donc ce labyrinthe »². Ces deux récits confirment, en tout cas, qu'une dimension carnassière tend à être rattachée, de façon récurrente, à ce « trou de montagne » que constitue la caverne ou la grotte. Cette propension semble prendre sa source dans le fait même que ces cavités montagneuses passent souvent pour être le refuge d'animaux à la férocité et à la voracité remarquables. À ce titre, l'ours pourrait correspondre, en Europe et en Amérique du Nord, à l'archétype animal, à figure zoologique susceptible de détenir le lien symbolique le plus dense avec la caverne – pour preuve, l'expression courante d'« ours des cavernes ».

¹ *Ibid.*, p. 264

² DOYLE, Arthur Conan, « Le trou du Blue John », in *Les exploits du Pr. Challenger et autres aventures étranges*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 623

Pan, le dieu de l'Instinct, a lui aussi fait des grottes sont habitat privilégié¹. Certains ont, de la sorte, pu sous-entendre les connotations sexuelles que pouvait engager, sur un plan symbolique, cette intégration du dieu ithyphallique, incarnant les pulsions de la nature primitive et de l'animalité, dans ces « lieux en creux » que forment les cavernes et les grottes. De même la correspondance a-t-elle fréquemment été réalisée entre ces « grottes obscures » de Pan et les « trous noirs » de notre psyché, ces zones d'ombre de l'inconscient où siègent les pulsions humaines².

Cependant la caverne, ouvrant le roc montagneux, ne révèle pas forcément une impasse à celui qui, malgré la peur de la bête, viendrait à s'aventurer en ses ténèbres. La caverne, en effet, peut se prolonger au point de devenir galerie et suggérer, dès lors, la métaphore d'une investigation dans les entrailles ou dans le ventre de la montagne. Aussi la galerie, d'autant plus si elle débouche sur un réseau de galeries – il est possible de penser, ici, aux légendes concernant les mines creusées dans les montagnes par le peuple des Nains –, rejoint symboliquement les corridors du dédale, devient réellement un *laburinthos*, un lieu « aux détours inextricables »³.

Telle est la raison qui fait que Lovecraft, dans « La Bête de la Caverne », s'attache à exprimer, dès les premières phrases, un sentiment de perte, une détresse géographique, chez son narrateur, égaré au cœur de l'espace dédaléen d'une caverne insondable :

« Je m'étais égaré. J'étais totalement, désespérément perdu dans le labyrinthe de la Caverne du Mammoth. Quelles que fussent les passes que j'empruntais, mes yeux n'arrivaient pas à saisir le moindre indice susceptible de me ramener sur la bonne voie »⁴.

Le lecteur, acclimaté d'emblée à ce contexte labyrinthique, est inévitablement entraîné à ressentir l'attente morbide du Minotaure. Il ne peut, dès lors, que s'attendre au surgissement d'un être digne du scénario mythique crétois ; à l'épiphanie d'un monstre animal. Les galeries lovecraftiennes laissent ainsi soupçonner, très vite, la présence en leur sein d'une bête fantastique, d'un « ersatz de Minotaure » enclin à se confronter au héros humain.

¹ « À Athènes, et généralement en Attique, Pan retrouve son habitation pastorale habituelle : la grotte. Outre son antre sur la pente nord-ouest de l'Acropole, [...], l'archéologie a exploré en Attique, et ailleurs en Grèce, une série de grottes où le culte de Pan est étroitement associé à celui des Nymphes. » (BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 846)

² « Son lieu d'origine l'Arcadie est à la fois physique et psychique. Les "grottes obscures", où l'on pouvait le rencontrer (*l'Hymne orphique à Pan*), ont été amplifiées par les néo-platoniciens jusqu'à vouloir désigner les recoins matériels où résident nos pulsions, les trous noirs de la psyché d'où montent le désir et la panique. » (HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, *op. cit.*, p. 41)

³ « Labyrinthe [...] : gr. *Laburinthos* "construction remplie de détours inextricables", mot égéen. » (PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, *op. cit.*, p. 374)

⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips, « La Bête de la Caverne », in *Les mythes de CTHULHU*, *op. cit.*, p. 1014

Le trajet à l'intérieur d'une montagne, imaginé comme dans le ventre ou les entrailles de quelque monstre colossal, correspond à la métaphore la plus commune des descriptions d'itinéraire labyrinthique, celle du « circuit » digestif. Ainsi, comme l'affirme André Siganos, le labyrinthe peut apparaître lui-même comme le ventre de son Minotaure et suppléer symboliquement ce dernier, en cas d'absence :

« L'imaginaire du labyrinthe subsume le labyrinthe du mythe, [...] il n'y a pas de Minotaure sans labyrinthe, mais [...] il y a bien des labyrinthes sans Minotaure, dans la mesure où l'on veut référer strictement au monstre crétois : on pourrait concevoir, [...], que le labyrinthe est en lui-même monstrueux, animal, et digestif, et qui dit lui-même ce que le Minotaure sursignifie »¹.

L'exemple de « Maison occupée » de Julio Cortázar, où le « labyrinthe » de la vieille villa portègne ne laisse finalement apparaître aucun monstre, aucun Minotaure dans le récit, pourrait se révéler fort significatif, observé sous cet angle. Le labyrinthe étant lui-même un ventre vorace, il se suffit à lui-même et n'a plus besoin de la figure monstrueuse d'un quelconque Minotaure. La maison cortázarienne, « labyrinthe vivant », incarne *son propre Minotaure* ; au point que l'expulsion terminale des protagonistes, hors de leur refuge dédaléen, semble rejoindre, au bout du compte, l'idée profondément négative de la déjection.

En observant l'œuvre de Cortázar, il est possible de remarquer une multiplicité de références spatiales au labyrinthe (maisons, fourmilières, métros, villes...)². La nouvelle « Bestiaire », à l'instar de « Maison occupée », offre, à travers l'imagination du cadre domestique d'une maison, une combinaison entre l'image du labyrinthe et celle d'un jeu de marelle où le spectre dévorant d'un « tigre-minotaure » figure la case interdite³. Cette orientation imaginaire, pour Bernard Terramorsi, tendrait d'ailleurs à rappeler « Le Horla », ce texte en lequel l'espace familial devient le lieu confus d'une présence bestiale invisible :

¹ SIGANOS, André, *Mythe et écriture - La nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 42

² « Les labyrinthes cortázariens – maisons, fourmilières, métros... – sont à la fois des labyrinthes de pierres et des labyrinthes de mots : pétrification et séduction. Pétrification, car au fond du labyrinthe l'épiphanie fantastique raidit de peur le personnage [...]. Séduction, parce que les jeux des enfants et des adultes sont réglés par un esprit féminin et lunaire, un esprit arachnéen qui attire et repousse : qui *embobine*. » (TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 42)

³ « Dans Bestiaire, de Julio Cortázar, Isabel transforme le labyrinthe domestique en un jeu de marelle, le tigre figurant la case interdite qui permet indirectement de faire avancer le joueur. » (TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, op. cit., p. 178)

« Chez James comme chez Cortázar il y a ce souvenir du *Horla* de Maupassant où l'espace domestique s'ensauvage ; le foyer devient ici une jungle labyrinthique où l'on affronte un tigre »¹.

Il en va de même dans bien d'autres récits, à vrai dire. Dans « La cour de Canavan » de Joseph Payne Brennan, par exemple, le jardin d'une maison parfaitement ordinaire se met soudain à se distordre, en voyant sa végétation se décupler, au point de ressembler finalement à une véritable jungle tropicale. C'est en ce territoire de forêt labyrinthique que le narrateur de l'intrigue vient alors à pénétrer, puis évidemment à se perdre, avant de devoir affronter le plus étrange Minotaure qui soit : Canavan, l'un de ses amis proches ; un homme qui paraît revenu à l'état de bête sauvage et se conduit comme un fauve anthropophage.

De Borges à Cortázar, en passant par Henry James, de nombreuses connexions, de nombreux *passages* pourraient se faire, tant ces trois auteurs participent d'un imaginaire proche. Ainsi l'obsession du labyrinthe et celle du tigre permettraient de dévoiler une similitude frappante entre leurs œuvres respectives. Les labyrinthes jamesien, borgésien et cortázarien évoquent la même instabilité, le même chaos mouvant, la même inquiétante étrangeté de l'espace :

« L'exploration des labyrinthes cortázariens conduit à une expérience païenne de l'espace. Le pluralisme irréductible des lieux et des parcours, la dilapidation de l'espace en un chaos de variétés locales inabordables, l'importance des extrema (île, passage, pont...), la place centrale du rite et des sensations comme conducteurs d'une violence primordiale sacrificielle, confirme qu'il n'y a pas d'univers fantastique mais des lieux fantastiques »².

« Mais le labyrinthe [borgésien] dont il est à présent question, est de nature plus complexe que celui ourdi par Dédale. Il n'a pas d'identité stable, il est mouvant, il se métamorphose. Et surtout, du fait même de l'inquiétante étrangeté qui le caractérise, on est propulsé dans une dimension autre, à partir de l'instant où l'on s'y risque ne serait-ce que du regard »³.

En ces labyrinthes textuels de James, Borges ou Cortázar, force est de constater surtout combien il est récurrent de voir surgir la gueule d'un fauve, d'un « tigre-minotaure », autrement dit la métaphore obsessionnelle du prédateur dévorant. L'insertion de cette présence bestiale aussi hostile qu'aberrante⁴, nous le comprenons, s'avère éminemment symbolique de la charge psychanalytique contenue en ces récits.

Que ce soit pour l'œuvre d'Henry James :

¹ *Ibid.*, p. 177

² TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 58

³ CHOUVIER, Bernard, *Jorge Luis Borges – l'homme et le labyrinthe*, op. cit., p. 11

⁴ « ...cette présence aberrante d'un tigre du Bengale dans *Le tour d'érou, Le coin plaisant, la figure dans le tapis, la bête dans la jungle...* » (TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, op. cit., p. 301)

« Il y a une gueule de tigre abyssale au pied des personnages jamesiens, révélée et dissimulée simultanément par la trame textuelle. Au cœur du texte, un tigre tapi, un gouffre insondable : une figure tapie dans le *textus*... »¹.

Pour celle Jorge Luis Borges :

« Le petit Georgie [Borges] combattait son angoisse de castration par une identification à l'agresseur en se prenant lui-même pour une "bête féroce" [un tigre]. [...] Parmi les diverses illustrations de la métaphore, Borges cite l'expression "Avoir vu le tigre" [dans *L'Aleph*] pour signifier la folie ou la sainteté. Le mal consiste dans l'impossibilité de cesser de penser à lui »².

Ou pour celle de Julio Cortázar :

« Un tigre détermine tous les rites domestiques [dans « Bestiaire » de Cortázar] ; ce fauve asiatique dans une maison de la pampa argentine figure une chose qui n'est pas d'ici mais qui est là malgré tout... »³.

Le moule mythologique du labyrinthe et le spectre du Minotaure démontreraient sans doute leur large impact littéraire, si l'on s'attachait à une analyse en profondeur des textes fantastiques. Cependant, il faut croire que l'attrait du mythe labyrinthique tient aussi dans le fait qu'il permette de réfléchir sur les notions d'espace et de temps, en les mettant littéralement en fiction. Le développement qui va suivre, bien qu'impliquant une relative digression par rapport à l'orientation de nos recherches, a pour but de donner les éléments indispensables pour une compréhension de la relation liant l'espace labyrinthique à la notion de temps.

Il y a une différence, à vrai dire, entre le temps passé dans le monde moderne et le temps passé dans un espace de perdition tel que ces labyrinthes que peuvent être la forêt, la jungle, la montagne ou la caverne, entre autres. Le temps passé au sein de l'aire civilisée, dans le monde cadastré, balisé et maîtrisé, est un temps *sagittal*, c'est-à-dire un temps linéaire et historique. Alors que temps « perdu » dans un espace labyrinthique, une « forêt au loup »⁴ par exemple, est un temps qui fait des « boucles », des circonvolutions : un temps qui n'est pas exactement cyclique, mais spiralé.

Il faut savoir, avant toute chose, que la conception du temps révèle une dichotomie absolument cruciale ; deux métaphores écrasantes, éternelles et *a priori* concurrentes, concernant l'essence même de la durée. Ces deux images sont le cycle et la flèche :

¹ *Ibid.*, p. 298

² *Ibid.*, p. 302

³ TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 34

⁴ « Le loup et son habitat naturel, la forêt, même s'ils nous rattachent au passé, évoquent une durée immémoriale dans laquelle seul le temps du cycle naturel des saisons, des jours et des nuits à un sens. » (DESLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand : P.U. Blaise Pascal, « Centres de recherches sur les littératures Modernes et contemporaines, 2002, p. 95)

« Deux thèmes comptant parmi les plus anciennement enfouis dans la pensée de l'Occident. La vision linéaire et la vision circulaire respectivement symbolisées par la flèche et le cycle. Autrement dit, les deux notions de temps sagittal et de temps cyclique »¹.

Le concept de temps sagittal entraîne, principalement, à percevoir l'histoire comme un enchaînement irréversible d'événements n'ayant lieu qu'une seule fois :

« L'essence du temps sagittal repose sur l'irréversibilité de l'histoire, et le caractère unique et non répétitif de chaque phase du continuum linéaire s'inscrit dans une suite d'événements s'enchaînant les uns aux autres à travers la durée : du singe primitif à l'homme, des sédiments d'un bassin océanique ancien aux roches d'un continent ultérieurement constitué »².

Concordant pleinement avec l'image de la flèche temporelle, le temps sagittal détient une direction et implique une irréversibilité. C'est le contraire, pour ce qui est du temps cyclique : il n'y a pas de direction dévolue au temps, ni de faits posés comme irréversibles. À l'inverse de la flèche du temps :

« [La métaphore du cycle temporel] rend compte des phénomènes naturels permanents, ou se reproduisant à répétition au terme d'une révolution (ou d'une oscillation), parce que ces événements procèdent des lois intemporelles de la nature plutôt que de moments fortuits et accidentels survenus dans le cours tortueux du devenir historique »³.

La prédominance actuelle est, en Occident, donnée à la vision linéaire du temps, au concept de la flèche temporelle. C'est le temps sagittal qui, grâce aux idées de progrès qui ont accompagnées les révolutions scientifiques et technologiques des derniers siècles, a su s'imposer en tant que conception familière ou « normale » de la durée. Joël Malrieu précise ainsi que c'est au XIX^e siècle qu'a pu se généraliser la représentation d'un temps historique (sagittal). L'Occident a mis alors de côté sa vieille conception cyclique du temps, laquelle avait prévalu jusqu'au XVII^e siècle, au profit d'une vision linéaire et marquée par l'irréversibilité des événements⁴.

Il s'avère néanmoins que l'on ne peut se passer de l'imaginaire cyclique du temps, si l'on souhaite appréhender en plénitude ce qu'est l'histoire. En vérité, le temps sagittal aussi bien que le temps cyclique nous demeurent parfaitement indispensables⁵, tant ils portent chacun un thème essentiel à la vie intellectuelle et aux pratiques de l'humanité.

¹ GOULD, Stephen Jay, *Aux racines du Temps*, Paris : Grasset, « Biblio-essais », 1990, p. 25

² *Ibid.*, p. 276

³ *Ibid.*, p. 279

⁴ « Ce qui a eu lieu ne saurait se reproduire tel quel. » (MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p. 122)

⁵ « les Occidentaux soucieux de comprendre l'histoire doivent se donner à fond pour empoigner les deux, car le temps sagittal et le temps cyclique rendent intelligibles soit des événements distincts et irréversibles, soit un

Telle est la raison pour laquelle des savants comme Thomas Burnet, dans son *Telluris theoria sacra* (1680-1689), ou comme Nicolas Sténon, dans *Prodromus* (1669), ont pensé trouver leur vérité dans une fusion de ces deux conceptions temporelles. Ces derniers, en effet, pour accéder à une vision unifiée de l'histoire, se seront efforcé de produire l'amalgame entre « le pouvoir narratif de la flèche et l'immanente périodicité du cycle »¹. Partant du postulat qu'il existait un ordre naturel et rationnel en toute chose, du fait que Dieu en était le régisseur, Thomas Burnet, à l'instar de Sténon, s'ingénia à établir que le temps était bien conforme à un ordre rationnel, lequel se présentait comme un mélange aussi harmonieux que fascinant de temps cyclique et de temps sagittal :

« La flèche se meut vers l'avant dans un cadre temporel répétitif, lequel confère au cosmos un ordre et une sagesse qui lui sont propres. »².

En d'autres termes, pour tous deux, la vérité était que l'histoire décrivait un ensemble de révolutions (temps cyclique), tout en présentant des différences à chaque répétition (temps sagittal). Une idée qui avait le mérite de rendre la durée intelligible, tout en conférant une direction à l'histoire. Cette méditation métaphysique devait contribuer à faire surgir une métaphore particulière pour exprimer ladite théorie ; ce fut l'image de la « roue du temps ». Telle fut, en effet, la solution de Thomas Burnet, dont le leitmotiv devint dès lors le suivant : « chaque moment qui se répète est à la fois identique comme reflet des principes intemporels, et différent puisque la roue du temps a poursuivi son mouvement »³. Cette image de la « roue du temps », à la réflexion, trouverait sa simplification à travers celle de la spirale, figure géométrique qui, nous le savons, représente une série de cercles perpétuant un mouvement linéaire. Certains, en ce sens, n'ont pas manqué de mettre en évidence la lumineuse transition symbolique susceptible d'exister entre la spirale et le dédale. Selon Jacques Goimard notamment, le labyrinthe constituerait, avec la prison et la ruine, l'un des trois grands motifs architecturaux caractérisant les demeures gothiques⁴. De même, celui-ci aura-t-il trouvé une exploitation considérable sous la plume des écrivains fantastiques soucieux de produire des décors angoissants. Mais est-ce là l'unique raison de cette popularité du labyrinthe ? L'importance du dédale pour la littérature fantastique, à vrai dire, se situe ailleurs. L'essence

ordre intemporel et une structure soumise à des lois. L'un comme l'autre nous sont indispensables. » (GOULD, Stephen Jay, *Aux racines du Temps*, op.cit., p. 33)

¹ *Ibid.*, p. 66

² *Ibid.*, p. 73

³ *Ibid.*, p. 291

⁴ « Dans ces demeures – châteaux, abbayes, souterrains, grottes, cryptes, catacombes, sépulcres – convergent trois motifs architecturaux : le labyrinthe, le lieu où l'on se perd, où la perception fait défaut ; la prison, l'univers clos, excluant la communication ; la ruine, l'espace de la mort, des morts et du passé. » (GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland, *La grande anthologie du fantastique*, op. cit., p. 513)

même du labyrinthe et sa dimension symbolique principale se trouvent contenues dans le fait que ce dernier engage une relation imaginaire entre l'espace et le temps : *le labyrinthe est l'endroit où l'espace devient du temps*, où l'on perd son chemin et où l'on perd son temps. L'angoisse qu'éprouve tout homme coincé dans un dédale, est celle de parcourir un immense espace, sans pour autant cesser de revenir à son point de départ. Cette double angoisse d'illimitation et de fixation¹, nous permet d'entrevoir aussitôt ce lien recherché entre la flèche et le cycle. La flèche, c'est l'immense distance parcourue. Le cycle, c'est le retour au même endroit. Le labyrinthe, tant qu'il emprisonne l'individu, tend à établir son captif dans une périodicité et un déplacement, autrement dit dans une *spirale*. Le rapport entre l'*helix* et le dédale n'aura donc pas échappé à Goimard, qui suspectait la figure de la spirale d'être l'ancêtre de celle du labyrinthe². Il est plausible, en effet, que le caractère *emprisonnant* mais, en même temps, *mobile* du tracé hélicoïdal ait pu inspirer, aux hommes primitifs, l'image du dédale, l'idée angoissante de ce lieu d'où nul ne peut s'échapper malgré la frénésie de ses déplacements. On ne peut se mouvoir dans un labyrinthe que selon un trajet respectant les circonvolutions d'une spirale. Le labyrinthe entraîne l'homme, par conséquent, à vivre et à perdre son temps dans une spirale. Ainsi l'espace dédaléen, en emprisonnant l'homme dans un déplacement circulaire, au sens où il doit repasser sans cesse par son point de départ, comprime l'esprit avec le sentiment du temps qui s'écoule. Cet espace parcouru en « boucles » devient, par conséquent, du temps. Nous comprenons, à cet égard, combien le labyrinthe révèle de l'importance dès lors que le récit littéraire entend méditer sur ces deux notions majeures et fascinantes que sont l'espace et le temps : le dédale représente le lieu où s'illustre leur *continuum*, l'endroit où l'espace devient spirale, devient du temps (perdu).

Voilà pourquoi le labyrinthe ne doit pas être seulement considéré dans sa forme architecturale primitive, comme le fait d'un morcellement de l'espace en murs et en couloirs. Nous pensons, au contraire, que pourrait se prévaloir d'être labyrinthe tout espace parvenant à conduire l'homme, à la fois, vers une perte des repères géographiques et le sentiment de l'écoulement angoissant du temps. Ainsi les étendues à « perte de vue » (océans, déserts, landes, etc.) ou encore les dédales naturels (forêts, réseaux souterrains, régions montagneuses, etc.) se trouvent pleinement en mesure d'approcher de l'essence du labyrinthe. De même, les lieux que submergent une « nuit noire et profonde » – que certains, d'ailleurs,

¹ « Le cas des labyrinthes est exemplaire. Sous leur forme primitive (labyrinthes à parcours unique), ils répondent à une double angoisse : (a) l'angoisse d'espace illimité, le lieu à la fois sans fermeture et sans échappé ; (b) l'angoisse de fixation, la quête d'un point d'ancrage, d'un centre. Cette architecture résume un rite de passage qui aboutit à une transfiguration. » (*Ibid.*, p. 527).

² « La figure de la spirale, aux temps préhistoriques, a peut-être engendré celle du labyrinthe. » (*Ibid.*, p. 528)

ont pu décrire comme la « substance même du temps »¹ – pourraient se révéler propices à une perdition labyrinthique en empêchant aussi bien les mesures spatiales que temporelles².

Or, en pareils contextes, nous devons le croire, la bête fantastique, cet « ersatz de Minotaure », ne saurait se trouver bien loin.

D. Espace pastoral, landes et déserts

La réflexion produite à propos des implications symboliques du labyrinthe et du Minotaure dans l'espace fantastique, va pouvoir se prolonger quelque peu à travers les territoires observés à présent. L'espace pastoral, les landes et les déserts détiennent le trait commun d'être des sites offrant l'idée de l'ampleur géographique, de l'immensité spatiale. Ce sont des lieux où le regard humain se perd, où l'on contemple le monde à perte de vue. Il ne s'agit pas simplement d'un sentiment de perdition optique ; celui-ci se double, pour l'homme qui s'aventure en ces vastes territoires, d'un sentiment de perdition physique. On peut parfaitement s'égarer dans une lande, une campagne ou un désert, ces zones où les points de repères sont susceptibles de manquer du fait de la monotonie du paysage. Il se produit alors, dans un schéma similaire au dédale, un parcours spiralé, hélicoïdal, où l'individu tourne en rond tout en avançant, jusqu'à ne plus savoir où il se trouve dans l'espace et le temps. Pire encore, ce dernier peut être amené à affronter, au cœur de ces « labyrinthes à plat », comme dans tout labyrinthe, une bête fantastique que l'on aurait posée en gardienne légitime du dédale ; il peut être conduit à combattre un « Minotaure de substitution ».

Ces périls justifieraient sans doute que les labyrinthes soient entendus absolument comme une hantise humaine. Mais ce serait là commettre une erreur. Il est possible, en effet, de se perdre volontairement dans un dédale. L'aventure dans les grands espaces représente, à ce titre, bien souvent, une quête volontaire de la perdition, de la solitude et des retrouvailles avec soi-même. Un désir, voire un amour du labyrinthe semble exister, à en croire la passion du personnage d'Auguste Bedloe pour les *Ragged Mountains* – dont Edgar Poe a su faire

¹ « Les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps, et chez presque tous les primitifs comme chez les Indo-Européens ou les Sémites "on compte le temps par nuits et non par jours". Nos fêtes nocturnes, la St-Jean, Noël et Pâques, seraient la survivance des primitifs calendriers nocturnes. La nuit noire apparaît donc comme la substance même du temps. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 98)

² « Si la plupart des récits fantastiques se déroulent la nuit, ce n'est pas seulement pour "l'atmosphère" ainsi créée, c'est parce que la nuit empêche de mesurer le temps. » (MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p. 124)

l'écho – ou encore à écouter cet aveu du narrateur de William Fryer Harvey [Angleterre – 1885-1937], confessant, dans « L'outil », son affection pour les longs corridors¹. Chateaubriand et ses rêveries, pareillement, constitueraient un bel exemple de cet amour pour les espaces de perdition, si l'on devait s'en tenir à cette présentation de Jean-Yves Tadié :

« La rêverie de Chateaubriand se nourrit aussi de quelque faible prétexte, et, si elle recherche les grands espaces, landes, forêts d'Amérique, mer, désert, c'est qu'ils offrent au pinceau de l'imagination la blancheur de la toile immense et que l'espace y devient temps... »².

De même, la pampa, dans l'œuvre borgésienne, lieu externe et intime à la fois, joue parfaitement son rôle labyrinthique. La « Pleine Terre » argentine évoque, en effet, une immensité aussi dépeuplée qu'anxiogène, un espace amplement capable de conjuguer une perte des repères géographiques à une perte des repères temporels. C'est un endroit propice, selon la belle expression de Bernard Chouvier, à un « vertige horizontal ». D'ailleurs, tout est dit dans cet extrait de son étude de Borges :

« La pampa, immensité vide et angoissante, surface infiniment plane fait éprouver à celui qui la découvre une sorte de "vertige horizontal". Cette plaine de désolation, immuable et fascinante, s'étend et se métaphorise. C'est en ce sens aussi qu'il faut comprendre son ubiquité. Le *désert* en est la juste prolongation ainsi que certains états labyrinthiques. De même une forme géométrique pure et non limitative comme le *cercle* s'y rapporte. Mais toujours chargée de mystère et de puissance émotionnelle »³.

Pour demeurer un peu avec Jorge Luis Borges [Argentine – 1899-1986] et sa pampa, il serait intéressant de souligner combien sa célèbre nouvelle « Le Sud » entretient le caractère d'immensité intime⁴ ainsi que la dimension dédaléenne qui sied à cette étendue de terre argentine. L'incursion dans la « Pleine Terre » devient, en ce récit, le parfait vecteur d'une errance du héros dans son labyrinthe intérieur et à la rencontre de son « Minotaure psychique ».

La lande, dans *Le Chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle, représente un labyrinthe géographique des plus pervers. On y trouve le borbier de Grimpen, zone de marécages trahissant une voracité du sol. Ce borbier fait même l'objet de métaphores

¹ « J'aime ce long corridor qui s'ouvre au midi, avec ses murs aux teintes pâles et ses fenêtres basses... » (HARVEY, William Fryer, « L'outil », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland, *La grande anthologie du fantastique*, op. cit., p. 649)

² TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, op. cit., p. 110

³ CHOUVIER, Bernard, *Jorge Luis Borges - L'homme et le labyrinthe*, op. cit., p. 53

⁴ « Tout était vaste, mais en même temps intime, en quelque manière, secret » (BORGES, Jorge Luis, « Le Sud », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris : Métailié, 1989, p. 101)

l'assimilant à une « gueule de l'Enfer », autrement dit à un endroit où l'homme pourrait être englouti très rapidement et rejoindre les damnés :

« Des roseaux luxuriants et des plantes aquatiques gluantes exhalaient une odeur de pourriture et de lourdes émanations montaient chaque fois qu'un faux pas nous plongeait jusqu'aux genoux dans la boue noire, dont l'ébranlement, autour de nos pieds, se propageait en douces ondulations jusqu'à des mètres de là. Tenace, elle s'attachait à nos talons lorsque nous marchions et, quand nous nous y enfoncions, on eût dit qu'une main maligne nous tirait par en bas dans ces profondeurs ignobles, tant était lugubre et ferme l'étreinte dont elle nous enserrait »¹.

L'imaginaire infernal, en effet, s'avère particulièrement manifeste au travers de ces allusions à l'étreinte d'une main maligne entraînant l'être humain vers les « ignobles » profondeurs chthoniennes, vers ce monde souterrain d'où émane l'odeur des morts (« odeur de pourriture »). Néanmoins, ce borbier de Grimpen ne saurait être plus redoutable que l'autre « gueule de l'Enfer » qui marque cette lande du Devonshire ; nous voulons parler de celle du chien surnaturel qui veille, tel un cerbère, sur ce territoire et dont la rage carnassière a pris pour victime la lignée maudite des Baskerville.

Howard Phillips Lovecraft décrit un paysage relativement similaire, dans sa nouvelle « La couleur tombée du ciel ». Il parle d'une lande qui aurait été foudroyée par la chute d'une météorite² et désertée ensuite par les gens du pays. On comprend qu'il s'agit, de surcroît, d'un territoire marqué d'une certaine angoisse labyrinthique – le héros ressent la peur de s'y aventurer, de s'y perdre ; peur renforcée à l'approche des heures nocturnes :

« Je me hâtai de regagner mon hôtel avant le crépuscule, peu désireux de voir les étoiles au-dessus de moi en terrain découvert »³.

Dans « L'outil » de William Fryer Harvey, que nous avons précédemment évoqué, il est question, là aussi, d'une lande immense où un héros se perd et voit disparaître vingt-quatre heures de son existence. Là encore, il s'agit incontestablement d'une lande labyrinthique :

« Il n'y avait sur la lande aucun point de repère qui aurait pu me guider [...] je prenais conscience de mon absolue solitude, perdu comme je l'étais sur cette lande, à des milles de distance de toute créature humaine.»⁴.

Toujours, c'est la perte des repères spatiaux et temporels qui fondent le mirage du dédale dans une description de forêt, de désert, d'étendue marine, de lande ou de pampa. Cet

¹ DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 174

² « Jadis, une route franchissant collines et vallées traversait en droite ligne l'emplacement actuel de la lande foudroyée ; puis, les gens ayant cessé de l'utiliser, on en traça une autre qui s'incurve considérablement vers le sud. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « La couleur tombée du ciel », in *op. cit.*, p. 12)

³ *Ibid.*, p. 15

⁴ HARVEY, William Fryer, « L'outil », *op. cit.*, p. 652

épisode de la perte des données de l'espace et du temps permet, dans tout texte, l'identification élémentaire d'un labyrinthe géographique. Il s'agit d'ailleurs, dans les récits fantastiques, d'un phénomène largement récurrent, qui s'illustre notamment lorsque les ténèbres nocturnes viennent plonger les personnages dans d'insolubles problématiques. C'est le cas, par exemple, dans « La Ruelle ténébreuse » de Jean Ray [Belgique – 1887-1964], où des nuits prodigieusement noires¹ se mettent à bouleverser l'ordre de l'espace et du temps, en augurant de la prochaine intrusion de stryges sanguinaires dans la réalité. En cela, se dévoile la tendance naturelle des bêtes fantastiques à s'insinuer dans la faille même que provoque cette perte des repères spatio-temporels chez l'être humain.

L'espace pastoral, autrement dit la région relative à la vie champêtre, aux pâtres et à leurs troupeaux, conduirait inéluctablement à reparler de l'Arcadie mythique, de cette terre fantasmée que peuplaient, selon certains auteurs antiques, autant de démons que des merveilles, en allant des aigles-cygnés aux sangliers blancs². L'Arcadie, toutefois, représente, avant tout, la patrie de Pan, puisque le satyre était connu comme la divinité principale du monde des bergers et des troupeaux³.

L'espace pastoral « peut être considéré comme un tout, un ensemble plus ou moins homogène, quand il est envisagé par opposition à la ville ou au domaine proprement agricole »⁴. Il « englobe, du point de vue du relief physique, des régions montagneuses, des pays plats, des rivages ou des zones côtières [et] est souvent représenté comme un monde isolé, écarté, sans communication avec la vie de la ville ou des champs cultivés »⁵. Néanmoins, cet écart par rapport à la cité, au monde urbain et civilisé, ne doit pas sous-entendre l'intégration de l'espace pastoral au monde sauvage. Il s'agit, à l'instar de la montagne, d'une zone intermédiaire où l'existence se révèle surtout nomade et où les « bonnes bêtes », comme leurs bergers, peuvent être amenées à rencontrer des animaux sauvages (loups, ours, etc.). Une réalité que retranscrivent, par exemple, bon nombre des récits de Claude Seignolle :

¹ « Elle [Lotte Rückhardt] souleva le rideau de velours grenat et regarda la rue : "Jamais il ne fit si noir", dit-elle. » (RAY, Jean, « La Ruelle ténébreuse », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland, *La grande anthologie du fantastique*, op. cit., p. 709)

² « Démons et merveilles, l'Arcadie est bien une terre fabulée, jardin de prodiges d'une Grèce déjà imaginaire sous la plume d'un Pausanias touché par la poésie et qui parsème son récit d'aigles-cygnés et de sangliers blancs de Thrace... » (DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, Terre fantasmée, L'Arcadie*, Paris : L'Harmattan, « Nouvelles Études anthropologiques », 1994, p. 14)

³ « Ce monde de troupeaux et de pâtres est dominée par la figure de Pan, de la divinité pastorale par excellence, inconnue chez Homère et Hésiode, mais bien présente dans la vie religieuse des Grecs au moins dès le VI^e siècle. » (BORGEAUD, Philippe, « Pan », in op. cit., p. 843)

⁴ *Ibid.* p. 842

⁵ *Ibid.*, pp. 842-843

« Les bonnes bêtes gisent flanc à flanc [...]. Les bêtes sauvages viennent rôder près des fermes, poussés par la faim qui leur noue les entrailles comme le froid noue le mal dans les poitrines. Et les bûcherons n'osent guère s'aventurer à des abattages lointains, dans la crainte de rencontrer le loup qui jette la terreur en déchirant ses hurlements sur ses crocs avides d'entrailles et de chair »¹.

Dans la Grèce antique déjà, les pâtres se présentaient régulièrement comme des gens rustres et grossiers, des hommes incultes et dangereusement entourés par la nature. Ces individus vivaient dans des endroits solitaires, *en erêmia*, mais ils n'étaient pour autant jamais qualifiés pour autant d'*agrioi*, de sauvages². Les pâtres participaient précisément de ce caractère intermédiaire propre à leur territoire :

« Ils sont des personnages intermédiaires, servant de liaison entre la ville et la campagne, jouant le rôle de messagers entre cités (à cause de leur présence fréquente sur les frontières) [...]. Le pâtre grec est nettement distingué de l'habitant de la cité et même du laboureur ; mais il n'est jamais identifié à un nomade barbare, à un Cyclope impie, fût-il berger, ou à un homme ensauvagé... »³.

De manière identique, les animaux du monde pastoral, notamment les vaches, moutons et ânes – car il faut rappeler que l'Arcadie est la patrie de Pan autant que celle de l'âne⁴ –, se distinguent des bêtes sauvages qui leur sont ennemies :

« Il est vrai que l'univers des bergers et troupeaux s'oriente plus du côté de la "physis" et s'oppose en cela au monde agricole, plus proche de la cité et de sa vie régie par les lois civiques. Mais il ne s'agit pas d'un univers sauvage. Il est peuplé par des animaux domestiques qui vivent la plupart du temps en pleine nature, mais selon un rythme imposé par l'homme. Ces troupeaux, quand il paissent surtout sur les hautes montagnes, côtoient souvent des lieux fréquentés par les bêtes sauvages ; mais on trace une opposition nette entre ces derniers, qualifiés d'"animaux sauvages" (*agria zoâ*), et les premiers désignés par le terme *hêmeros* (apprivoisé, domestique), adjectif qui s'applique aussi à une terre ou à une plante cultivée, ainsi qu'à un homme "civilisé". Les uns sont les pires ennemis des autres ; les uns gîtent dans leurs tanières, leurs repaires, que la nature elle-même leur fournit, les autres en-dehors de leurs abris naturels mais temporaires, trouvent la sécurité dans leurs parcs, leurs étables de construction plus ou moins élaborée »⁵.

L'espace pastoral, du fait même qu'il constitue une zone intermédiaire entre la cité et le monde sauvage, représente un terrain propice aux actions cynégétiques. Étant à mi-chemin de ces deux domaines, il permet, en effet, aux hommes et aux bêtes sauvages (gibier ou fauve) d'entrer en contact. Le berger, lui-même, est appelé à devenir chasseur lorsqu'il doit défendre

¹ SEIGNOLLE, Claude, « Le meneur de loups », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique, op. cit.*, p. 135

² BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 843

³ *Ibid.*

⁴ « L'Arcadie, pays de la musique pastorale, des bergers qui jouent de la flûte, [...], l'Arcadie, patrie de Pan le satyre, est, par excellence, celle de l'âne. » (GUBERNATIS, Angelo (de), *Mythologie zoologique ou les légendes animales, op. cit.*, p. 411)

⁵ BORGEAUD, Philippe, « Pan », in *op. cit.*, p. 843

son bétail contre des bêtes *féroces*. Cette mission de protéger leurs troupeaux, en abattant les prédateurs carnivores, explique la dimension héroïque qui peut s'attacher au personnage du pâtre ou du fermier. Il n'est guère étonnant, pour en revenir à la littérature fantastique, qu'un nombre considérable de récits lycanthropiques aient pris pour cadre spatial le domaine pastoral. Celui-ci, au même titre que la forêt, se pose comme l'un des territoires, par excellence, de la peur du loup. « Le Gâloup » de Claude Seignolle raconte ainsi l'histoire d'un loup-garou quittant régulièrement son refuge sylvestre pour s'aventurer en terre pastorale et dévorer des moutons et parfois des hommes¹.

Les déserts, eux aussi, sont des lieux de perdition, des « labyrinthes à plat », dont le caractère mortifère est même encore plus indiscutable que ceux que nous venons d'observer. Il est connu que l'aridité et la soif provoquées par le soleil, dans un désert de sables, représentent la principale cause de mortalité pour un être humain égaré. Dans un désert de glaces, c'est au froid que retient ce rôle meurtrier. Les déserts, quoi qu'il en soit, forment un horizon de tortures physiques et de tourments pour l'homme qui s'y risque.

Il s'agit de territoires aux conditions extrêmes, où les tempêtes (simoun, blizzard, etc.) sont aussi fréquentes que dévastatrices. En outre, les régions désertiques possèdent une faune qui si elle est souvent moins abondante et plus autarcique qu'ailleurs, n'en est que plus étrange et plus hostile. Les déserts de sables constituent ainsi, dans l'imaginaire, le royaume des êtres venimeux que sont le serpent et le scorpion ; son ciel demeure l'espace privilégié des oiseaux charognards (vautours). Les déserts de glaces, quant à eux, se posent comme les terrains de chasse attribués aux meutes de loups et aux ours géants (grizzly, ours blanc, etc.). Ces déserts glacés, surtout en ce qui concerne les régions polaires, tendent à favoriser, par compensation à la méconnaissance zoologique s'y attachant, l'imagination d'une faune fantasmagorique. Pourquoi ne pas penser ici, pour prendre un exemple littéraire, aux pingouins anthropomorphes et carnivores que décrit Lovecraft dans « Les montagnes hallucinées » (texte imprégné, cela dit, par l'influence d'Edgar Poe et de ses *Aventures d'Arthur Gordon Pym*) ? Aussi la dangerosité d'un désert se trouve-t-elle souvent renforcée par le caractère menaçant que dévoile sa faune. Ces lieux où l'on perd sa route correspondent aussi à des lieux où l'on peut facilement perdre la vie. Ces labyrinthes arides et polaires, ces déserts de sables et de glaces, sont pavés de tant de pièges et peuplés de tant bêtes étranges aux morsures

¹ « Mes soupirs seront des hurlements ; ma boisson, le sang ; ma nourriture, des montagnes d'animaux tendres et chauds... et lorsqu'il n'y en aura plus je me nourrirai des hommes... Lorsque je serai sorti de ce bois [...], alors je serai cette longue forme rapide et souple... cet éclair sombre, haletant dans l'entre-noir... » (SEIGNOLLE, Claude, « Le Gâloup », in SADOUL, Barbara (éd.), *Gare au garou !, op. cit.*, p. 74)

implacables, qu'ils semblent capable d'accélérer, à tout instant, le sentiment de perte d'un être humain en celui de sa disparition radicale (mort).

Pourtant l'animal fantastique ne peut pas s'entendre uniquement comme étant une bête de l'extérieur, un être que l'on croiserait exclusivement *au-dehors* – ce qui serait particulièrement rassurant pour les citadins à la vie casanière. Il s'avère, à l'évidence, que la bête fantastique se trouve en mesure de surgir au cœur même du monde moderne, à l'intérieur de la cité urbaine, de la maison, du « là », autrement dit au plus près de l'homme civilisé, son ennemi.

E. Décors urbains et fantastique moderne

L'homme civilisé, comme l'animal à l'égard de son terrier, associe l'image du refuge à sa *maison* ainsi qu'à l'enclave urbaine. Ce sont les *lieux où l'homme habite*, ceux qui délimitent l'espace du « là », en opposition à celui du « hors ». Comme nous explique Bachelard, « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison »¹. Dans ce contexte, l'irruption d'une créature sauvage ou fantastique, d'une bête du *dehors*, dans l'endroit habité, la *maison*, le « là », reviendrait, pour l'homme moderne, à la plus invraisemblable et terrifiante intrusion imaginable. Ce type d'événements est devenu ce à quoi nous ont habitué les récits appartenant à ce que Roger Bozzetto nomme le « fantastique moderne ». Pour le spécialiste, l'horreur moderne n'aurait plus besoin des territoires exotiques, des lieux du « hors », les monstres et les bêtes fantastiques étant appelés dorénavant à émerger au sein même du monde urbain :

« Dans les récits contemporains relevant de l'horreur moderne, l'image de l'autre est présente immédiatement, et avec une si forte charge émotive, que sa représentation semble sidérer, comme lorsque, dans un film, un gros plan – par un effet de zoom – saute au visage. [...]. L'époque actuelle a vu la fin des exotismes. Les auteurs de textes de fantastique et d'horreur moderne ne vont pas chercher les figures du "chaos rampant" au loin, dans les faces des monstrueux dieux lovecraftiens. Ils en font ressentir la présence quotidienne et proche, [...]. Nous vivons en effet, en Occident, avec ce sentiment affolant de la proximité quotidienne des figures de la peur et de l'horreur. Inutile donc de chercher des lieux extraordinaires pour créer l'angoisse, pour figurer la peur : les monstres qui hantent les esprits ne sont plus enclos dans de lointains châteaux gothiques. On est persuadé de les avoir sous les yeux : ils s'exhibent sur les parkings, dans les supermarchés, ou dans les caves des HLM, c'est-à-dire au cœur de notre monde moderne »².

¹ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 24

² BOZZETTO, Roger, *Territoires des Fantastiques*, op. cit., pp. 6-7

S'il faut admettre que les territoires du fantastique ont évolué, allant de la contrée exotique, étrangère ou simplement rurale¹ vers les paysages familiers aux citadins, il ne faut pas omettre de préciser que le monde urbain, tel que dévoilé dans le fantastique moderne ou l'horreur moderne, se compose souvent lui-même des zones situées en marge de la ville bourgeoise (banlieues, no man's land urbains, friches industrielles, usines désaffectées, etc.) :

« Le fantastique moderne situe ses personnages dans l'espace du décor urbain. Mais ce sont rarement des décors bourgeois. Le fantastique moderne affectionne, pour ses récits, les paysages de zones, des no man's land, les banlieues ou les friches industrielles, ruines post-modernes de l'industrialisation des choses et des personnes. Là, les personnages eux-mêmes sont réduits à n'apparaître qu'en tant que figures de l'impuissance, de la dépossession de soi. Leur identité n'est plus une donnée qui va de soi : elle se perd, se transforme. Ils errent, véritablement somnambuliques, comme des vampires fatigués, abrutis de drogue. L'horreur moderne [...] accentue les effets de décentrement, de désagrégation. Les figures du quotidien banal y servent à montrer qu'il n'y a pas de véritable lieu du sens, que ce lieu supposé est vide, ou qu'il est un leurre. Il n'existe de tragique que banal, la violence et l'angoisse, comme la peur relèvent aussi de ce domaine de la banalité »².

Le fantastique moderne, en se positionnant dans le registre de la banalité géographique qu'offre l'univers urbain, contribue naturellement à donner un impact plus violent à l'irruption du monstre ou de la chose fantastique. Si l'on s'attend généralement à découvrir une figure d'altérité, un être insolite et terrifiant au cœur d'une contrée lointaine réunissant ces mêmes caractéristiques ; le fait de vivre l'épiphanie d'une bête fantastique dans un décor quotidien, au détour d'une rue ordinaire ou, pire encore, à l'intérieur de sa propre maison, ouvre légitimement sur des perspectives émotionnelles encore plus éprouvantes.

Il existe trois cas distincts que l'on pourrait citer quant à l'imagination de la bête fantastique en milieu urbain.

Le premier cas est celui qui tend à présenter une bête provenant du dehors, d'un territoire dépendant du « hors » (forêt, contrée lointaine, océan, etc.), et qui vient investir ou envahir un territoire du dedans, un lieu du « là » (espace moderne, ville, maison). Les hybrides que décrit Lovecraft, dans « Le cauchemar d'Innsmouth », comme surgissant le soir de la mer pour s'en aller vagabonder dans les cités portuaires, pourraient logiquement intégrer cette catégorie. La bête fantastique venant du dehors et pénétrant dans la maison agit

¹ « ...dans presque tous les contes [fantastiques de l'époque romantique], la description de l'espace géographique est très importante : le décor est, la plupart du temps, rural (châteaux, bois, mer... éléments qui favorisent l'isolement), opposé au monde urbain, car la nature permet d'accepter ou de croire, plus facilement, à un monde où le surnaturel [...] est – peut-être – encore possible. » (GINÉJANER, Marta, « La mort dans les contes fantastiques espagnols à l'époque romantique », in AURAIJ-JONCHÈRE, Pascale (éd.), *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques », 2000, p. 38)

² BOZZETTO, Roger, *Territoires des Fantastiques*, op. cit., pp. 12-13

généralement à l'épouvante de ses occupants humains. L'épisode peut aboutir parfois à l'expulsion pure et simple de l'homme moderne de son espace domestique par la créature fantastique. Tel est précisément ce qui se passe dans « Le Horla » de Maupassant, où le Brésil tient lieu de terre exotique d'origine pour l'être invisible venu persécuter le héros occidental en sa maison. C'est encore le schéma récurrent d'un certain nombre de récits cortázariens : une maison, lieu de vie recluse et banale pour un ou plusieurs protagonistes modernes, se trouve soudain emplie d'une présence *autre*, menaçante et souvent de nature clairement bestiale. L'expulsion du ou des personnages par l'être fantastique devient alors l'événement majeur de l'histoire¹.

Le second cas touche à la versatilité de la relation qu'entretient l'homme moderne avec ses animaux domestiques, ceux qui l'environnent dans l'espace citadin. Le chien et le chat, voire le cheval – omniprésent jusqu'au triomphe de l'automobile –, représentent des animaux à la fois familiers et apprivoisés (*heimlich*), mais conservant, malgré tout, une « inquiétante étrangeté » (*unheimlich*). Reflets des troubles de l'être humain vis-à-vis de la nature animale et de l'instinct sauvage refoulés, ces « humains métonymiques » que constituent les animaux domestiques, demeurent susceptibles de se laisser envahir, à l'occasion, par leur bestialité archaïque. En ce sens, le chien et le chat offrent une brèche à l'invasion de la bête fantastique dans le monde urbain. Un texte comme « La maison Buleman » de Theodor Storm, que nous aurons l'occasion d'analyser minutieusement, est exemplaire de cette tendance : on y conte l'histoire d'un homme cloîtré dans sa maison, qui voit ses chats de compagnie grandir progressivement jusqu'à atteindre les proportions du fauve ; ceux-ci démontrent bientôt qu'ils n'ont pas seulement acquis la taille du tigre, mais aussi son comportement de prédateur carnassier. Dans le même temps, le héros humain semble devenir, quant à lui, de plus en plus petit ; il se rabougrit au point de s'apparenter à une souris. L'inversement hiérarchique, entre le maître humain et ses animaux domestiques, sonne dès lors comme le terme inéluctable de ces phénomènes fantastiques. Nous voyons ainsi comment une bête du *dehors* (tigre) parvient à s'incarner dans le corps d'un animal domestique (chat). La bête familière et apprivoisée (*heimlich*) se transforme en animal *unheimlich* et provoque la panique des hommes, en investissant la maison, le « là », d'une présence prédatrice.

¹ « Ces deux textes de *Bestiaire* [*Maison occupée* et *Autobus*] ainsi que d'autres récits [...] reprennent, [...], un schéma semblable. Ils réitèrent la présence d'un lieu fermé à l'intérieur duquel se développe une forme de vie banale. Une menace s'y installe, entraînant l'irruption de l'étrange ou de l'insolite. Elle implique l'expulsion de l'un ou de plusieurs personnages, ces derniers assumant involontairement, transitoirement ou bien de manière définitivement tragique, le rôle de victimes. » (SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, *op. cit.*, p. 35)

C'est dans une logique similaire que l'on pourrait envisager le troisième cas relatif à l'imagination de la bête fantastique dans l'espace urbain. La faille qui se propose à la créature monstrueuse du dehors n'est plus, cette fois-ci, celle de l'incarnation dans un animal domestique, chien ou chat, mais bien celle d'une intrusion en l'homme lui-même. Il est évident qu'en confrontant, ainsi que nous le faisons, l'animal du « hors » (forêt, montagnes, mers, îles, etc.) et l'animal surgissant dans le « là » (ville, maison), nous jetons une passerelle entre les deux types principaux de la zoologie fantastique dévoilés comme étant celui de la bête *du dehors* et celui de la bête *du dedans*. Une transposition devient possible, en effet, qui verrait le trajet de la créature exogène vers l'homme moderne comme la mise en relation de la bête *exopsychique* (du *dehors*) et de la bête *endopsychique* (du *dedans*). La monstruosité et la bestialité, aisément exprimables dans des figures d'altérité, demeurent capables néanmoins de se frayer un chemin à travers l'être intime, le *dedans* de l'individu moderne. Un thème littéraire comme celui du *serial killer*, avatar contemporain du vampire (viol et meurtre), de par son importance dans les récits d'horreur modernes, prouverait, si besoin en était, que la bête sauvage, éloignée des forêts et des contrées exotiques, a su pénétrer dans la faille intime que lui offrait l'homme « civilisé » et s'incarner dans des individus humains gardant pourtant une apparence ordinaire. Ainsi sont les « monstres modernes » :

« À la différence de ce qui se passait jusque là, le monstre n'est plus donné comme repérable par son aspect physique qui signalerait un écart par rapport à la norme. D'aspect banal, il ne devient monstrueux que par ses actes et ce qu'ils provoquent comme réactions d'horreur chez les autres personnages et sur le lecteur – c'était déjà le cas de Jack l'éventreur, c'est le cas des *serial killers* contemporains sans compter les vampires modernes tels qu'ils apparaissent dans les œuvres d'Anne Rice. Ce qui caractérise le monstre moderne c'est la violence sans cause apparente qu'il incarne, et par cela il demeure un signe lisible »¹.

L'angoisse liée à l'apparition (à la réapparition) de la bête en l'être humain pourrait s'illustrer encore dans l'appréhension du cas des « enfants sauvages ». De nombreux récits et témoignages se font l'écho de ces histoires incroyables relatifs à de jeunes humains s'étant retrouvés dans un isolement extrême, en plein territoire sauvage, et ayant été secourus, puis « élevés » par des animaux. Le drame de ces enfants permet ainsi de s'interroger sur la notion même de la « nature humaine ». Il conduit également au constat que les territoires de la bête peuvent aussi bien représenter un espace de la bête sauvage et de la bête fantastique qu'un lieu d'ensauvagement pour l'homme lui-même.

¹ BOZZETTO, Roger, « Le monstre, obscur objet d'une fascination » in *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 111-119, consultable sur <http://www.noosphere.org/icarus/articles>

3. La bête et l'enfant : de la sauvagerie à l'humanité

L'ethnologue Claude Lévi-Strauss qualifiait, dans *Structures élémentaires de la parenté*, le petit enfant de « social polymorphe », en le décrivant comme un être possédant en germes toutes les possibilités d'adaptation à n'importe quel milieu culturel ; une opinion que partageait d'ailleurs pleinement Gilbert Durand, qui le cite au début de son étude des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*¹. Dans cette perspective, le cas des enfants sauvages pourrait se présenter comme un argument majeur de cette déduction ethnologique ; le jeune enfant offrirait effectivement une telle malléabilité psychologique qu'il pourrait être amené, dans les circonstances d'un isolement extrême, à adopter le comportement bestial des animaux sauvages l'ayant secouru et à se croire l'un des leurs. D'autres, cependant, préfèrent penser que ce n'est pas la *présence* d'une « polymorphie psychologique » chez le très jeune enfant, mais plutôt l'*absence* chez lui des *a priori* de l'espèce humaine qui doit mettre en cause dans l'aberrante condition de l'enfant sauvage :

« « Chez l'enfant, tout isolement extrême révèle l'absence en lui [des] solides *a priori* de l'espèce. [...] Les enfants privés trop tôt de tout commerce social, – ces enfants qu'on appelle "sauvages" – demeurent démunis dans leur solitude au point d'apparaître comme des bêtes dérisoires, comme de moindres animaux. Au lieu d'un état de nature où l'*homo sapiens* et l'*homo faber* rudimentaires se laisseraient apercevoir, il nous est donné d'observer une simple condition aberrante au niveau de laquelle toute psychologie vire en tératologie »².

L'enfant sauvage ou l'*homo sapiens ferus* (« homme sauvage ») – selon l'appellation donnée par le suédois Carl Von Linné, dans son *Systema naturae*, en 1758 – détient un pouvoir d'angoisse évident sur les hommes « civilisés », pour la raison qu'il expose la perspective inacceptable d'une régression de l'être humain à la nature animale. Pire encore, leur cas pourrait même démontrer radicalement le caractère illusoire de la « nature humaine ». Aussi n'est-il pas interdit de déceler, dans la création d'un héros comme Tarzan (par Edgar Rice Burroughs), une manière d'exorciser, en érigeant l'icône d'un surhomme, ce trouble et cette angoisse ontologiques que provoquent les enfants sauvages. Tarzan ne saurait être qu'une extrapolation positive de ce phénomène dramatique de l'ensauvagement puéril, la

¹ « Plus simple, le point de départ psychologique est également plus général. C'est ce qu'a bien vu l'ethnologue Lévi-Strauss lorsqu'il constate que la psychologie du tout petit enfant constitue bien le "fonds universel infiniment plus riche que celui dont dispose chaque société particulière". Chaque enfant "apporte en naissant, et sous forme de structures mentales ébauchées, l'intégralité des moyens dont l'humanité dispose de toute éternité pour définir ses relations au monde...". Le milieu culturel peut donc apparaître à la fois comme une complication, mais surtout comme une spécification de certaines ébauches psychologiques de l'enfance... » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 45)

² MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, Paris : Éditions 10/18, « Bibliothèques », 2002, p. 8

tendance ayant toujours été de ramener ces enfants sauvages à une sous-espèce de l'humanité¹. Ces derniers témoignent, par leur tragédie, de la fragilité du concept d'humanité sur lequel se base la civilisation. Il s'avère, en effet, que ce que l'on appelle « nature humaine » n'apparaît, chez ces enfants « isolés », qu'après une phase d'existence sociale². Cela laisse entendre, par conséquent, la relation de cause à effet semblant unir l'existence en société et l'humanité. « Il faudrait admettre que les hommes ne sont pas des hommes hors de l'ambiance sociale »³. Isolé de son univers socioculturel de prédilection, l'être humain voit son humanité se désagréger. Les territoires de la bête, entendus comme des lieux extérieurs au monde civilisé, déterminent, de la sorte, un espace d'isolement extrême, tout à fait susceptible de conduire les très jeunes enfants à un ensauvagement radical – là où les enfants plus vieux connaîtraient un arrêt de leur développement et les adultes, une régression.

Ce dernier cas, la régression, a pour exemple célèbre celui du marin abandonné sur une île déserte et devenu muet à force de solitude, qui inspira l'écriture de l'optimiste *Robinson Crusoé* à Defoë. Il s'agit du cas de l'*homo ferus*, qui, « pour reprendre les expressions du *Systema Naturae*, est, généralement, *tétrapus* (quadrupède) et *mutus* (sans parole). Linné le disait aussi *hirsutus* (velu) par une extension abusive »⁴. L'homme sauvage est connu dans toutes les traditions légendaires du monde antique et médiéval ; on le perçoit toujours « comme un monstre du fait de son aspect et non forcément du fait de sa mentalité »⁵. Sa « sauvagerie » est consubstantielle du fait qu'il vive dans des territoires situés en marge de la civilisation. On lui remarque également une certaine polymorphie tératologique :

« Une étude des humains appelés « hommes sauvages » – *agrestes, wilde liute* – révèle que cette appellation recouvre bien des personnages différents. Cette dénomination vaut tout aussi bien pour des Centaures, des Acéphales, des géants, des ondin(e)s et même des fées, "sauvages demoiselles". Dans les gloses, ce vocable est la traduction du latin *agrestis*, c'est-à-dire "champêtre, grossier, inculte, farouche", d'où il ressort que l'homme sauvage est avant tout un individu vivant en marge de la société, un rustre, un vilain, un monstre, et ne pouvant donc se parer des vertus courtoises et chevaleresques [...]. *Agrestis* implique que les personnes désignées habitent en dehors de l'espace civilisé, soit dans les bois, les montagnes, les landes »⁶.

¹ « Pour que "l'homme sauvage" ne fasse plus peur et devienne un être "acceptable", il a fallu l'intervention de la fiction, la création d'un héros comme Tarzan, capable de conserver son humanité tout en développant un corps d'athlète et en acquérant les sens aiguisés des animaux. La réalité est bien différente : les cas connus sont dramatiques, pitoyables. Ils rappellent douloureusement à l'homme que le vernis de la civilisation est mince et que la bestialité, toujours, resurgit à la moindre occasion. » (MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes, op. cit.*, p. 184)

² « ...la nature humaine chez les enfants "sauvages" a toujours échappé aux regards parce qu'elle saurait apparaître qu'après l'existence sociale. » (MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages, op. cit.*, p. 12)

³ MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages, op. cit.*, p. 57

⁴ *Ibid.*, pp. 52-53

⁵ LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne, op. cit.*, p. 80

⁶ *Ibid.*, pp. 78-79

Les territoires évoqués comme ceux de l'*homo ferus* coïncident, à l'évidence, avec l'espace du « hors » que nous avons délimité comme étant généralement celui de la bête sauvage ou surnaturelle. Dans l'imaginaire ibérique, par exemple, les montagnes et les forêts – lieu d'ensauvagement, par excellence¹ – sont censées être habitées par des créatures hostiles mi-humaine (homme ou femme) mi-bête, lesquelles se présentent sous forme de loups-garous, de *serranas* (« femmes sauvages ») ou de « maures enchantées ». Ces êtres, vivant isolés au cœur de ces lieux farouches, n'en sortent uniquement que pour faire le mal². De fait, il faut se garder d'observer les frontières entre monde sauvage et civilisation comme des limites stables et protectrices. De surcroît, la correspondance imaginaire de ces frontières avec la barrière ontologique séparant l'être humain de l'animal fonctionne aisément, si bien que l'homme sauvage tend souvent à n'incarner qu'une simple figure de la transgression :

« Malgré l'existence d'un schéma mental qui oppose de façon bien nette la civilisation à la sauvagerie, les frontières entre ces deux états ne sont pas toujours évidentes ou définitives. La littérature nous donne bien des exemples qui font preuve de la facilité avec laquelle les frontières entre le monde humain et le monde animal peuvent être transposées. Les êtres sauvages qui incarnent les forces de la nature ont hanté l'imaginaire médiéval. Ce sont des thèmes provenant d'un paganisme préchrétien que nous voyons ressurgir un peu partout dans les mythes, les lois, l'hagiographie, la littérature... »³.

Mais si l'homme sauvage permet cette interprétation symbolique et manichéenne de la transgression entre nature humaine et bestiale, l'enfant sauvage provoque, quant à lui, la mise en question radicale de la « nature humaine ». Par leur expérience dramatique, ces enfants « isolés » expriment l'absence de comportement *naturel* chez l'espèce humaine ; ce qui entend que l'homme n'est homme que dans les circonstances de la société. C'est à ce niveau que se situe la vraie différence avec les animaux :

« Même isolées dès la naissance, les bêtes – quelque grave dommage qu'elles subissent en la circonstance – conservent des instincts très nettement déterminés. D'autres instincts en elles se réveillent du reste, si après domestication, le hasard les rejette à l'existence sauvage. "Rien de tel, dit Lévi-Strauss, ne peut se produire pour l'homme car dans ce cas il n'existe pas de comportement *naturel* de l'espèce". L'homme sans la société des hommes ne peut être qu'un monstre parce qu'il n'est pas d'état préculturel qui puisse réapparaître alors par régression. [...]. Les enfants "sauvages", ceux qui ont été privés trop tôt par hasard ou par dessein de l'atmosphère éducative humaine, ceux que l'on a abandonnés et qui ont survécu à l'écart par leurs propres moyens, sont des phénomènes de simple difformité. On se tromperait, [...], si

¹ « La forêt, lieu des phantasmes, est aussi le lieu naturel d'habitation de l'animal [...]. Elle devient la demeure de cet homme qui s'ensauvage, pèle les couches civilisatrices de son identité afin de retrouver l'essence première par laquelle il est apparenté aux créatures non humaines dans une communion mystique de la vie. » (DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, op. cit., p. 29)

² DARROS DIAS, Isabel (de), « Exilés au Royaume de Nabia », in BUSCHINGER, Danielle et SPIEWOK, Wolfgang (éds.), *Hommes et animaux au Moyen Âge*, Greifswald : Reineke-Verlag, « Actes de colloques et ouvrages collectifs », 1997, p. 5

³ *Ibid.*, p. 9

l'on voulait voir en eux "les témoins fidèles d'un état antérieur", soit voir en eux la nature avant toute culture. Les enfants "sauvages" [...] nous donneraient la preuve ultime, s'il en était besoin, que l'expression "nature humaine" est absolument vide de sens »¹.

Dans le cas des enfants sauvages, nous le comprenons, il ne s'agit nullement d'une *régression* de l'individu à un quelconque état antérieur (sous-humanité), mais d'une *déformation* ou *dépravation* mentale induite par l'adoption du jeune humain par des bêtes sauvages. Cette intégration à une « société d'animaux » entraîne le petit enfant vers une situation extrême d'ensauvagement et de mimétisme bestial. Il devient à l'image de ses nouveaux « congénères », alors que le fait de poursuivre son existence dans une « société d'hommes » lui aurait conféré une « humanité » sans équivoque possible.

Il est pertinent d'observer quelques cas authentiques d'enfants sauvages, afin de mieux se persuader de l'impact qu'ils ont pu avoir dans la conscience des hommes de leur temps. Il faut surtout signaler que de nombreux indices laissent à penser que certains écrivains fantastiques ont puisé leur inspiration dans ces histoires authentiques d'ensauvagement humain. Nous citerons exemplairement trois auteurs : Rudyard Kipling, Prosper Mérimée et Thomas Owen.

Les enfants-loups comptent parmi les représentants les plus nombreux de la catégorie des enfants sauvages et pourraient avoir contribué largement à alimenter les croyances lycanthropiques². La légende romaine de Remus et Romulus a sans doute favorisé, dès l'Antiquité, la fascination pour ce scénario présentant des enfants élevés par une louve – bien que le latin *lupa* signifie également *prostituée* et offre ainsi une version plus réaliste de l'histoire des fondateurs de Rome³. Pour en venir aux cas véridiques d'enfants élevés par des loups, il convient de noter que l'un « des ancêtres est incontestablement l'enfant-loup de la Hesse (*juvenis lupinus hessensis*), sautant et galopant, [qui fut] découvert en 1344 »⁴. Les récits expliquent que « [les] loups avaient [...] creusé pour lui une fosse tapissée de feuilles et l'entouraient la nuit pour le protéger du froid »⁵ et qu'« après quatre ans d'existence sylvestre il eut un net éveil mental »¹.

¹ MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, *op. cit.*, p. 40

² « Les enfants-loups sauvages élevés par les loups ou d'autres animaux et adoptant leurs mœurs, pourraient avoir contribué à alimenter certaines légendes de loups-garous. » (GOENS, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres*, *op. cit.*, p. 41)

³ « Une des histoires les plus célèbres est celle de Romulus et Remus, fils jumeaux de Rhea Sylvia et du dieu Mars, qui furent jetés dans le Tibre puis récupérés par une louve qui les allaita. La légende veut qu'ils furent ensuite recueillis par le berger Faustulus et qu'ils fondèrent la ville de Rome. Certains remarquent cependant que le terme latin *lupa*, signifie non seulement louve, mais également prostituée, ce qui rend l'histoire plus vraisemblable bien que moins poétique. » (*Ibid.*, p. 41)

⁴ MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, *op. cit.*, p. 46

⁵ *Ibid.*

Cependant, au XIX^e siècle, l'attention se porte, grâce aux rapports de William Henry Sleeman (1858) et de Valentin Baal (1880), sur l'Inde, terre de prédilection de nombreux enfants-loups :

« Avec le rapport de Sleeman, portant sur plusieurs enfants indiens, l'isolement va se placer, désormais, la plupart du temps, sous le signe de la louve antique. L'enfant de Husanpur tomba aux mains du rajah (1843). Ceux de Sultampur furent recueillis par le capitaine Nicholetts (1893) et le colonel Gray (1848) – le premier "sauvage" mourut en 1856, le second s'enfuit et disparut dans la jungle. Celui de Chupra, enlevé en 1843 par une louve, reconnu à sa cicatrice au genou, six ans plus tard, faussa compagnie à Nicholetts en 1850. L'enfant de Bankipur, découvert par un certain Zulficar Khan, parvint à se faire comprendre par des signes. [...]. Au moment où ils furent réintégrés à la société humaine, selon la tradition, la plupart de ces quadrupèdes ne tolérèrent aucun habit et marquèrent un intérêt exclusif pour la viande crue. Ceux-ci lapaient les liquides, ceux-là partageaient les charognes avec les chiens. Dina Sanichar, enfant-loup, nous reconduit aux Indes. En 1872, ce garçon saisi près de Mynépur révéla à ses découvreurs une aptitude manifestement acquise à s'aiguiser les dents contre des os et refusait le contact de tout ce qui pouvait cacher sa nudité. [...] Un autre enfant de l'orphelinat de Sékandra, tout aussi carnivore, [fut découvert] après 1874 [...]. L'existence de l'un et de l'autre fut révélée par le Révérend Père Erhardt à Valentin Ball... »².

Il est admis que les origines du *Livre de la jungle* (1894) de Rudyard Kipling sont à retrouver dans ces études de Sleeman et de Ball³ ; l'histoire de Mowgli offrant une version très optimiste du destin d'un enfant sauvage, où il n'est jamais question des séquelles laissées par la vie animale, ni de la tragique réalité du retour des malheureux « sauvages » dans la société des hommes. Il est tout à fait possible, également, qu'un texte fantastique de Saki, « Gabriel-Ernest », où l'on parle d'un jeune lycanthrope vivant en forêt, ait pu puiser une part d'inspiration dans ces histoires indiennes autant que dans celle, célèbre au XIX^e siècle, du « Sauvage de l'Aveyron »⁴.

Le cas du premier enfant-ours de Lituanie fut évoqué, avec quelques autres exemples (l'enfant-loup de Hesse, le petit sauvage d'Hanovre, etc.), par Jean-Jacques Rousseau en 1754 dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Le XVIII^e siècle vit d'ailleurs des savants comme l'historien Connor, le naturaliste Buffon ou le philosophe Condillac se mettre « à parler de ces enfants qui, souvent par accident, [avaient] été privés d'une éducation continue et

¹ *Ibid.*

² MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, *op. cit.*, p. 49-50

³ « Au XIX^e siècle, plusieurs cas d'enfants-loups indiens colligés par William Henry Sleeman (1858) et par Valentin Ball (1880) ont été à l'origine du célèbre *Livre de la jungle* (1894) de Rudyard Kipling, qui conte l'immortelle histoire de Mowgli, le petit d'homme élevé par une louve, admis dans la société des animaux, soumis à la loi de la jungle et qui finit par réintégrer la société des hommes. » (GOENS, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres*, *op. cit.*, p. 44)

⁴ « Au crépuscule du siècle, en 1799, un autre enfant extraordinaire entra, d'abord timidement, dans l'histoire. Un mémoire de Jean Itard, en 1801, devait ouvrir, à son propos, une discussion qui dura tout au long du XIX^e siècle. C'était un enfant des bois, que l'on connaîtra sous le nom de *Sauvage de l'Aveyron*. » (MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, *op. cit.*, p. 49)

normale »¹. Valmont de Bonnare, dans son *Dictionnaire d'Histoire Naturelle*, a rapporté le cas de cet enfant-ours lithuanien découvert en 1661, avant qu'un deuxième cas identique ne se produise en 1694 :

« Le premier enfant-ours de Lithuanie (*juvenis ursinus lithuanus*), découvert par des chasseurs, se défendant par la griffade et la morsure, grand amateur de choux, d'herbe et de chair, déchira, en 1661, les vêtements dont on tenta de l'affubler le jour de sa capture et [...] ne put jamais donner de signes d'adaptation authentique. [...]. Un deuxième enfant-ours de Lithuanie, signalé en 1694, fit mieux en apprenant non seulement à se tenir debout mais encore à parler... »².

Parler ainsi de la Lituanie en tant que pays d'enfants-ours, ne peut que nous entraîner à penser à « Lokis », nouvelle fantastique de Prosper Mérimée datée de 1868. L'influence que ces histoires authentiques ont pu avoir dans la genèse de cette œuvre, qui traite d'un homme-ours déchiquetant sa femme durant sa nuit de noces, serait certainement à déterminer de façon plus minutieuse. Néanmoins, l'indice le plus frappant réside dans le fait que l'écrivain français ait décidé de situer son récit dans le pays même où furent retrouvés les deux enfants-ours évoqués ci-dessus, en l'occurrence la Lituanie. Le caractère exotique s'attachant à cette contrée a dû jouer dans le choix littéraire de Prosper Mérimée, mais pas autant que ces histoires troublantes d'enfants sauvages lithuaniens.

En ce qui concerne « La Truie » de l'auteur belge Thomas Owen, publié en 1972, une interprétation similaire serait possible. Ce récit fantastique conte l'histoire terrifiante d'un narrateur qui arrive dans une auberge isolée et comprend peu à peu, suite à diverses allusions des clients, que les propriétaires séquestrent, depuis des années, une jeune femme dans leur porcherie, laquelle sert à assouvir les bas instincts des gens du coin. L'hypothèse de la source authentique est, selon nous, envisageable ; les origines de cette nouvelle pourraient se trouver, pour partie, dans l'histoire véridique de la fille-truie de Salzburg, que l'on éleva dans une porcherie et qui conserva, toute sa vie, des jambes courbées, conséquence de sa longue position assise :

« En 1833, le grand criminaliste allemand Von Feuerbach décrit une fille-truie de 22 ans élevée dans une porcherie. Une de ses jambes est très déformée, elle grogne comme un porc pour s'exprimer et a du mal à se mouvoir comme un être humain »³.

L'impact d'un tel fait divers ne fait aucun doute et, à l'instar de l'influence qu'ont pu avoir les enfants-loups indiens dans l'œuvre de Kipling, cet événement pourrait avoir stimulé

¹ *Ibid.*, pp. 44-45

² *Ibid.*, p. 46

³ MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes, op. cit.*, p. 185

une exploitation littéraire. Le plus remarquable, en ce cas précis, réside dans le fait qu'il n'y ait pas eu d'isolement de l'enfant dans un territoire sauvage. Certes cet isolement s'est réalisé dans un endroit réservé exclusivement à des animaux domestiques d'élevage, en l'occurrence dans une porcherie ; mais il s'agissait d'un lieu qui s'inscrivait néanmoins dans le monde « civilisé », l'espace humain. L'ensauvagement de la fille-truie s'est donc produit dans une poche de vie animale située à l'intérieur de la société des hommes. L'isolement extrême en ce lieu d'animalité domestique aura suffi à produire un enfant sauvage.

Un autre cas authentique pourrait d'ailleurs se révéler tout aussi significatif. Il s'agit de celui d'une petite portugaise découverte, en 1980, dans un poulailler, où sa mère l'avait enfermée depuis sa naissance. D'après les témoignages, cet enfant « montr[ait] les mêmes réactions que les poules, dor[mait] par terre et march[ait] étrangement, en agitant ses bras comme s'ils étaient des ailes »¹. Le poulailler et surtout la porcherie, nous le savons, sont des zones reconnues comme purement bestiales et qui provoquent de ce fait l'abjection humaine, quand bien même ces lieux se trouveraient-ils à proximité ou au contact d'une maison. Ce sont des endroits où se manifestent ostensiblement les besoins biologiques les plus primaires, ceux qui réduisent les êtres vivants à n'être plus qu'une bouche et un ventre animés autour de quelques fonctions : la copulation, l'alimentation et la déjection². Ces espaces réservés aux animaux d'élevage forment, à ce titre, à l'intérieur du monde des hommes, un territoire de bestialité (fût-elle contrôlée ou domestiquée), un territoire du *non-humain*.

Ces deux exemples d'enfants martyrs nous font prendre conscience, en tout cas, que la vraie sauvagerie ne saurait venir pas des jeunes victimes elles-mêmes, mais bien de leurs tortionnaires adultes. La monstruosité, la bestialité et l'inhumanité sont des caractères qui, dans pareilles circonstances, ne touchent plus les enfants sauvages, mais semblent devoir s'appliquer exclusivement aux hommes et femmes s'étant rendus coupables de l'abandon cruel à l'origine de leur atroce destin.

Après avoir exploré les territoires de la bête fantastique, le moment vient de découvrir cette dernière de manière plus précise, dans ses fondements. Nous comptons, en ce sens, réfléchir sur les conditions qui, dans le cadre littéraire, contribuent à rendre un animal fantastique. L'acte de conférer à une bête une dimension surnaturelle, une monstruosité, une

¹ *Ibid.*

² « À la racine de l'existence biologique il y a, commun à toutes les espèces, le besoin [...]. Ce qui, en situation d'abondance, demeure masqué, apparaît avec violence dans le monde de l'ultra-rareté où l'homme n'est plus qu'une bouche et un ventre. » (MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, *op. cit.*, pp. 53-54)

étrangeté angoissante, suppose, selon nous, un processus d'écriture particulier ; c'est cette méthode adoptée par les écrivains fantastiques que nous allons maintenant tenter de cerner.

CHAPITRE II

Épiphanie de la bête fantastique

L'apparition de la bête fantastique, au terme de l'exploration des différents espaces géographiques où l'imaginaire situait sa présence, était prévue. Il va s'agir, à présent, de constater les éléments sur lesquels repose effectivement la dimension fantastique d'un animal dans les récits littéraires. Le processus textuel conduisant à créer une bête surnaturelle va se retrouver ainsi au cœur de l'investigation. Ainsi allons-nous voir que le passage de la bête ordinaire au spécimen fantastique se conjugue inévitablement avec une étape d'anthropomorphisation plus ou moins subtile. Une relativité profonde et paradoxale se tisse, par conséquent, entre la bête fantastique et l'être humain.

Le processus que suit un écrivain fantastique soucieux de créer et surtout de décrire, à l'intérieur de son texte, un animal surnaturel, étrange ou monstrueux, rejoint effectivement le paradoxe. Il apparaît que pour transformer véritablement une bête en animal fantastique, l'auteur se trouve contraint d'appliquer une seule et même méthode correspondant à une anthropomorphisation plus ou moins accentuée de ladite créature. L'écrivain va ainsi créer sa bête fantastique, en lui faisant acquérir une « allure d'humanité », soit de manière explicite (caractères physiques), soit de manière implicite (caractères mentaux) – ces deux tendances pouvant toutefois se compléter dans une même description. Autrement dit, pour conférer à sa création zoologique une stature surnaturelle, l'écrivain fantastique ne fait qu'organiser une projection de lui-même, de sa propre humanité, sur la bête qu'il « traduit » en mots. Il s'agit d'un processus qui entend donc le rapprochement entre la forme zoologique décrite et l'être humain comme s'il s'agissait une tendance vers la surnature. De ce fait, se superpose, sur la trajectoire allant de la l'animal ordinaire à la bête fantastique (1), une inévitable relation de la bête fantastique à l'homme (2). Dans le cadre d'un texte littéraire, la bête n'est réellement conduite à devenir un animal fantastique que par le biais d'une humanisation plus ou moins subtile. C'est là le grand paradoxe : le caractère surnaturel, la « fantasticalité », de la bête des récits fantastiques ne semble tenir que dans la parcelle d'humanité qu'elle parvient à dévoiler.

1. De l'animal ordinaire à la bête fantastique

Réfléchir sur cette transition fondamentale entre la faune naturelle et le bestiaire fantastique, ne peut que nous conduire, étant donné la symétrie que cela induit par rapport aux autres champs de l'imaginaire de la surnature animale, à appréhender cette dynamique dans son ensemble. Aussi aurons-nous tendance, dans le présent volet, à utiliser indistinctement les expressions de « monstres animaux », de « bêtes surnaturelles », de « bêtes fabuleuses », de « bêtes fantastiques », etc. Cette confusion temporaire ne doit pas alerter notre lecteur et lui laisser soupçonner une quelconque instabilité lexicale de notre énoncé. Elle doit plutôt lui faire entendre les multiples dimensions que dévoile ce trajet imaginaire conduisant l'animal ordinaire à devenir une bête surnaturelle. Ce qui vaut, ici, pour le fantastique, vaudrait également pour tous les types de récits où l'animal apparaît en tant qu'incarnation d'une surnature.

S'il convient d'admettre que l'imaginaire de l'homme détient sa part de responsabilité propre et d'autonomie créatrice dans l'invention des monstres animaux, des créatures fabuleuses ou des bêtes fantastiques ; force est cependant de remarquer que l'humanité n'a pas manqué de s'appuyer logiquement, pour ce faire, sur des espèces authentiques de la zoologie. Cette pulsion imaginaire à vouloir donner vie à des bêtes surnaturelles, ne saurait faire croire à une création *ex nihilo*. Pour inventer des animaux prodigieux, des monstres zoomorphes, il est généralement nécessaire de se baser sur des référents zoologiques, des corps de bêtes réelles susceptibles d'être soumis à un travail de combinaison (bêtes *hybrides* ou *chimériques*) ou de dépravation (bêtes *étranges*, du fait d'anomalies physiques ou comportementales). Pégase illustre, à ce titre, une combinaison imaginaire entre le cheval et l'oiseau ; le Minotaure, entre l'homme et le taureau. Le Léviathan biblique, quant à lui, se poserait plutôt comme une dépravation imaginaire du cétacé, extrapolant le gigantisme de la baleine.

Nous devons néanmoins comprendre que la véritable « puissance » d'un monstre animal, d'une bête surnaturelle, réside dans sa propension à quitter le registre de la tradition orale, de la création artistique ou littéraire, pour venir se manifester « matériellement » en notre réalité. En effet, s'il est difficile de croire aujourd'hui en l'existence réelle de Pégase, du Minotaure ou du Léviathan, il semble plus facile, pour l'esprit humain, de donner du crédit à l'hypothèse de ces êtres tout aussi incroyables que représentent le céphalopode géant, le Yéti ou le monstre du Loch Ness. Pourquoi ? La raison en est simple ; ces derniers, du fait d'une

vitalité supérieure dans l'imaginaire contemporain, parviennent à susciter le soupçon de leur présence concrète en notre réalité. Ce sont des animaux surnaturels autour desquels gravitent toujours des rumeurs, des témoignages, des suspicions populaires, qui permettent de « rêver » encore en leur existence réelle. Aussi peuvent-ils se poser légitimement comme les « spectres annonciateurs » de nouvelles découvertes zoologiques.

Tel est ce qui détermine, en règle générale, l'impact et la pérennité imaginaires d'un animal surnaturel : sa faculté à correspondre, dans l'appréhension humaine, aux conditions logiques d'une nouvelle découverte zoologique. Le véritable monstre animal doit ainsi démontrer davantage de liens avec le réel qu'avec l'irréel, s'il entend échapper au cadre de la simple fantaisie imaginaire et incarner une « énigme zoologique ». Le plus troublant, à ce petit jeu, réside dans le fait qu'un grand nombre de bêtes surnaturelles supposées « imaginaires » ont fini, comme nous allons le voir, par se révéler l'avatar d'une espèce naturelle bien réelle. De multiples découvertes zoologiques, nées à la source des rumeurs et des légendes d'animaux fabuleux, ont su donner, à ces fantasmes initiaux, une réalité concrète.

Ainsi, le monstre animal, lorsqu'il n'est pas la conséquence radicale d'une aberration embryologique touchant des spécimens connus (chèvre à deux têtes, bête quadrupède née avec cinq pattes, etc.), est susceptible de démontrer qu'il n'est pas que le simple fruit de notre imagination et qu'il provient réellement des zones d'ombre de la faune terrestre, des parcelles méconnues de la zoologie, sinon des ténèbres à peine dévoilées d'une *terra incognita*. Maintes espèces nouvelles, dont seules des croyances ou des légendes localisées avaient pu véhiculer l'existence, seront d'abord apparues, aux yeux des hommes, sous l'aspect de bêtes surnaturelles, de monstres zoomorphiques. Nombreux sont aussi les spécimens d'animaux réels à avoir œuvré, grâce à quelque analogie ou ressemblance fortuite, à alimenter des croyances millénaires en des créatures fabuleuses aussi célèbres que la licorne (corne de Narval), le Kraken (calamar) ou le dragon (fossiles de dinosaures). Les sentiments de nouveauté, d'étrangeté et de mystère, inspirés par la méconnaissance, voire l'absence radicale de connaissances, quant à certaines espèces animales, auront constitué, au fil des siècles, une matrice essentielle des bestiaires surnaturels. Les cosmographies et récits de voyage des temps passés suffiraient à témoigner, par leurs descriptions animalières, de cette propension à poser la bête insolite ou inconnue, l'espèce nouvelle, comme une monstruosité de la nature, une créature surnaturelle. Telle est l'une des constantes de la création tératologique animale ; tout spécimen vivant ayant échappé au balisage de la connaissance humaine, à cette « cartographie du réel » aussi réconfortante que naïve dont se glorifie l'humanité, est prédisposé à incarner un monstre pour l'homme.

A. Relativité de la notion de monstruosité

La notion de monstruosité, sur laquelle nous entendons réfléchir, est une notion particulièrement relative, puisque se trouvant soumise à l'établissement préalable d'une *normalité*. L'animal surnaturel, le monstre zoomorphe, représente une bête qui, de manière plus ou moins spectaculaire, s'est écartée des normes zoologiques fixées par la connaissance humaine. Le monstre animal participe, en ce sens, d'un écart par rapport à une certaine perception de la conformité zoologique naturelle, variable suivant le temps et suivant les sociétés humaines. Il faut toutefois garder à l'esprit que la bête de la faune ordinaire ne saurait devenir un monstre ou un animal surnaturel que dans des circonstances bien précises et, surtout, uniquement à travers le regard de l'homme. Les conditions présidant à cette monstruosité animale tendent ainsi à se maintenir, répétons-le, dans le registre de la rupture avec une normalité zoologique préalablement établie par le savoir et la raison.

Faire la description d'un monstre animal, d'une bête surnaturelle, d'un corps fantastique, n'est guère chose aisée. Le cas de l'écrivain Howard Phillips Lovecraft serait fort significatif en la circonstance, lui qui butait régulièrement sur le caractère innommable ou indicible de ses créations tératologiques, sur la complexité ineffable de ses monstres :

« On a reproché à [Lovecraft] d'aligner les adjectifs les uns derrière les autres tels innommable, horrible, incroyable, indicible, etc. On lui a reproché de manquer d'imagination ! De rester dans des descriptions très vagues ! [...]. Lovecraft ne connaît que trop bien l'écueil de la littérature fantastique qui est de *montrer* une "entité" monstrueuse [...]. Par ailleurs, il est justement obsédé par cet innommable, cet indicible, qu'il poursuit depuis toujours. Il ne peut rester que saisi, muet et impuissant à décrire ce qu'il vient de faire surgir devant lui : le chaos de la création. Car tous ses monstres, Dieux et entités, participent de ce chaos monstrueux et indicible [...]. Lovecraft éprouve alors l'impossibilité de rendre par l'écriture ce qu'il voit et il ne peut que se répéter, halluciné : "c'était trop horrible, trop monstrueux, c'était l'innommable" »¹.

Il apparaît toutefois que le monstre, que l'on sait d'ancestrale origine², participe d'un écart par rapport à une certaine perception de la nature ; « le monstre s'écarte [...] des normes »³. En ce sens, la notion de monstruosité devient relative, procédant de l'édification préalable

¹ TRUCHAUD, François, « Présentation », in LOVECRAFT, H. P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, op. cit., pp. 24-25

² « ...nos ancêtres vivaient dans un monde qui leur semblait petit et plat et qu'il ne pouvaient concevoir qu'en fonction de leurs capacités personnelles. Ils croyaient partager le monde avec des fantômes, des esprits divins et des monstres. » (WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in *Les origines de l'Homme*, op. cit., p. 11)

³ LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 12

d'une normalité¹. La définition du monstre dans l'art, telle qu'avancée par Gilbert Lascault, pourrait mettre fin à cette contemplation médusée à laquelle nous contraind d'emblée l'aberration zoologique. Le spécialiste fait état du monstre comme d'une rupture dans la perception normale de la nature :

« Le monstre, dans l'art, peut être défini comme la création, par l'imagination humaine, d'un "être matériel" que son créateur n'a pas pu rencontrer. Peu importe que ce créateur ait cru ou non à son existence dans une contrée lointaine ou mythique, qu'il ait eu ou non, au moment de la création, l'intention consciente d'instaurer ainsi un écart par rapport à la nature. Le monstre se définit comme *différence* par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel »².

Ainsi, dans l'art du moins, le monstre se définirait à travers son altérité, sa fracture, par rapport à la nature (telle que perçue par l'homme). De surcroît, selon ce spécialiste, le monstre se poserait comme un être impossible à croiser dans le monde réel. Cela laisserait-il entendre qu'un monstre animal perdrait immédiatement sa stature surnaturelle si l'homme venait à le rencontrer réellement dans la nature ? On peut le concevoir.

Le monstre, cela dit, intègre une sphère esthétique tout aussi relative, celle de la laideur. Cette laideur intrinsèque, selon l'interprétation judéo-chrétienne, contribuerait à ramener le monstre dans le registre du démoniaque et de l'impureté³. La laideur physique, quoi qu'il en soit, est susceptible d'être perçue comme le signe d'un écart scandaleux par rapport à la normalité d'un type zoologique ; elle rejoint dès lors la définition même de la monstruosité :

« Un corps chétif, malingre, mal conformé, difforme, etc..., donne l'impression d'un inachèvement et d'un ratage dans son développement organique ; si nous le jugeons laid, c'est parce qu'il nous paraît offrir une sorte d'écart scandaleux par rapport au type de l'espèce à laquelle il appartient. De même, par extension, une espèce vivante est jugée laide dans la mesure où, comparée à une espèce voisine que nous considérons comme une référence obligée, une sorte de modèle ou un ensemble de normes, elle nous apparaît manifester une aberration ou un essai manqué de la nature dans son effort pour créer la vie... »⁴.

Sous cet angle, la monstruosité tend à se présenter comme un extrême ou une extrapolation de la laideur. Le monstre, plus radicalement encore que la créature laide,

¹ « La monstruosité n'existe que par rapport à une norme, elle est donc toute relative. » (*Ibid.*, p. 13)

² LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *op. cit.*, p. 581

³ « Le dieu biblique aussi refuse que des hommes laids ou difformes le servent, sans doute parce qu'étant conçus à l'image du créateur, ses serviteurs ne peuvent être difformes : "Nul homme de ta race qui aura un défaut corporel ne s'approchera pour offrir le pain de son dieu. Car il a une infirmité... il profanera nos sanctuaires" (*Lévitique*, XXI, 16-24). » (Roger BOZZETTO, « Le monstre, obscur objet d'une fascination » [consulté le : 28/05/2003]. Disponible sur : <URL : <http://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=393>, p. 3)

⁴ RIBON, Michel, *Archipel de la laideur*, *op. cit.*, p. 62

exprime le ratage de la nature et conteste la constance de l'ordre naturel des choses¹. Cette laideur du monstre, bien qu'étant la cause d'une répulsion toute naturelle, n'exclut pas pour autant la fascination ; « le monstre est un écart par rapport à toutes les normes, il peut être une figure de l'excès, il effraie, menace mais en même temps il est fascinant »².

La villa Palagonia, à Bagheria, monument de l'art baroque, prouverait, si besoin était, le puissant attrait artistique détenu, dans le regard des hommes, par l'être monstrueux. Ce palais, surnommé « Villa des monstres » au vu de ses innombrables sculptures tératologiques, rassemble des êtres que l'on chercherait en vain sur toute la terre³ et exprime, en cela, la valeur du monstre, le caractère précieux de cette créature aussi insolite que rare. La singularité du monstre détermine, en vérité, la passion qui l'entoure ; il représente une bizarrerie, un accident, un être unique et non reproductif, la perle difforme à laquelle l'art baroque ne pouvait que s'intéresser :

« ...les traits récurrents de la description du monstre renvoient à l'anormalité, à l'aspect disparate ou composite, ce qui fait de lui un être singulier, un "accident". D'ailleurs, le monstre ne se reproduit pas, il est sans descendance, il est par essence seul de son espèce »⁴.

Le classicisme, quant à lui, s'est plu à refouler le monstre au prétexte de sa dysharmonie⁵, pour mieux pouvoir ériger un art mué désormais par la mission souveraine de montrer le *Beau*. Ainsi le monstre a-t-il fini par n'être perçu que comme un symbole du chaos et de l'invraisemblance :

« Soucieux de vraisemblance, le classicisme lit le monstre comme l'impossible, l'insituable. Épris d'ordre, il le considère comme un chaos constitué par le démembrement des êtres

¹ « Mais la nature produit aussi des monstres. C'est dans le monstre que s'incarne la radicalité du ratage. Pour Aristote, le caractère défectueux, incomplet, inachevé, mal-venu du monstre, témoigne de la résistance de la matière qui ne s'est pas laissée, comme y tend normalement la nature, organiser par la forme : la nature ne s'y est pas réalisée de façon adéquate. Tel est d'abord le scandale du monstre : par son existence ratée, il semble contester la constance de l'ordre des phénomènes naturels. » (*Ibid.*, p. 63)

² GRIVEL, Charles, « la face du monstre », cité in BOZZETTO, Roger, « Le monstre, obscur objet d'une fascination », *art. cit.*, p. 3

³ « ...ce palais qui, selon Brydone, par sa bizarrerie n'a pas d'égal sur la surface de la terre et garde, aujourd'hui encore, la réputation de Villa des Monstres. [...] De ces monstres que l'on chercherait en vain sur toute la terre (Münter), les descriptions [...] marient pêle-mêle bustes d'Arlequin et de Pulcinella entourés de serpents, têtes de nains couvertes d'énormes perruques, ânes et chevaux ornés de cravates et de colerettes brodées, musiciens, pygmées, vieilles grimaçantes, lions et autres animaux attablés, la serviette autour du cou, et mangeant des huîtres, princesses avec plumes et colifichets, autruches en crinoline, chats bottés, femme à sa toilette surmontée d'une tête de cheval, buste d'empereur romain affublé de deux nez et d'une couronne d'épines, en face d'un nègre aux pieds de cheval. » (FERRANTI, Ferrante, « La villa palagonia à Bagheria : dérive fantastique du baroque », in VARGA, Suzanne et POLLET, Jean-Jacques (éds.), *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Arras : Artois Presses Universités. « Lettres et civilisations étrangères », 1998, pp. 87-88)

⁴ BOZZETTO, Roger, « Le monstre, obscur objet d'une fascination », *art. cit.*, p. 3

⁵ « L'âge classique, qui a vu le renfermement des malades mentaux, cache les monstres, les occulte, au profit d'une idéologie de la vraisemblance. Car le monstre est pour l'esthétique et la morale dominantes un défi aux lois de la bienséance, de la norme, de l'harmonie. Il figure le chaos que l'on préfère ignorer. » (*Ibid.*, p. 5)

organisés par Dieu. Le monstre conteste le goût de l'harmonie et le respect de la nature ; instaurant l'angoisse et la terreur, il ne fait pas "plaisir", au sens que les classiques donnent à ce mot »¹.

Quoiqu'il en soit, le monstre, fascinant ou déplaisant, demeure un objet signifiant, un *signe*², qui exige une interprétation de ce qu'il *est* par celui qui le *voit*³. Il constitue généralement un signe stimulant, par son apparition, la peur et la répulsion ; ainsi en est-il dans « Je suis d'ailleurs » de Lovecraft, où l'irruption d'un monstre *qui s'ignore monstrueux* à l'intérieur d'une assemblée humaine déclenche un mouvement de panique hystérique :

« Le cauchemar s'empara immédiatement de moi ; dès que j'entrai, j'assistai à l'une des manifestations les plus terrifiantes qu'il m'ait jamais été donné de voir. À peine avais-je passé le seuil que s'abattit sur toute l'assemblée une terreur brutale, que n'accompagna pas le moindre signe avant-coureur, mais d'une intensité impensable, déformant chaque tête, tirant de chaque gorge ou presque des hurlements les plus horribles. Tout le monde s'enfuit aussitôt, et dans les cris et la panique, plusieurs personnes tombées en convulsions furent emportées loin de là par leurs compagnons affolés. J'en vis même plusieurs se cacher les yeux de leurs mains et courir de la sorte, aveugles et inconscients, se cognant aux murs, aux meubles, avant de disparaître... »⁴.

Mieux encore, il faudrait se rappeler l'antique signification de *portentum*, c'est-à-dire de « funeste présage », qui s'attachait au monstre, du fait de son lien étymologique avec le verbe latin *monere* (avertir) :

« Au départ, il y a un verbe latin : *monere*, avertir, qui a donné *monstrare*, avertir, montrer, et *monstrum*. Un monstre est un avertissement des dieux, un signe qu'ils font aux hommes. Il se reconnaît au fait qu'il contredit l'ordre habituel de la nature, ce qui le situe dans le voisinage du *prodige*, et qu'il suscite l'étonnement, ce qui le rapproche de la *merveille* et du *miracle* (tous deux issus du latin *mirari*, s'étonner) »⁵.

Cette dimension d'individu de mauvais augure, de *portentum*, aura longtemps incliné les hommes à considérer l'épiphanie du monstre comme un signe avant-coureur de catastrophes⁶. Dans une nouvelle de Stephen King [États-Unis – 1947] à nette consonance

¹ LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *op. cit.*, p. 581

² « Le mot *monstre* dérive du verbe latin *monere* qui signifie : avertir. Un monstre est donc un signe d'un autre monde, une intrusion du surnaturel dans notre univers. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, *op. cit.*, p. 47)

³ «... la forme monstrueuse exige que celui qui la regarde l'interprète ; elle dit et ne dit pas ; elle provoque le spectateur à retrouver en elle des parts de lui-même ou à délirer. » (LASCAULT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *op. cit.*, p. 582)

⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Je suis d'ailleurs », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, *op. cit.*, pp. 124-125

⁵ GOIMARD, Jacques, « Préface : le thème du monstre », in GOIMARD et STRAGLIATI, Roland (éds.), *op. cit.*, p. 17

⁶ « Le monstre, caricature d'être humain ou individu dénaturé, doit posséder une signification qui, si elle échappe au commun des mortels incapables de comprendre les desseins divins, est perceptible aux docteurs de la foi et aux clercs nourris de textes sacrés. Les théologiens s'appuient tout d'abord sur l'antique signification de

lovecraftienne et s'intitulant « Celui qui garde le ver », on découvre une paysanne superstitieuse nommée la veuve Cloris, qui dévoile son adhésion complète à cette croyance archaïque. Cette femme explique notamment au héros de l'intrigue que la naissance récente d'un enfant monstrueux dans le voisinage pourrait augurer de malheurs prochains le concernant :

« Ça sent le soufre depuis que vous vous êtes installé [ici]. Toute la semaine dernière – depuis que vous avez mis le pied dans cet endroit maudit – les signes de mauvais augure se sont multipliés. La lune est dans l'eau ; des flopees d'engoulements ont envahi les cimetières ; un enfant monstrueux est né. Vous devez partir ! »¹.

Roger Bozzetto n'oublie pas, lui non plus, de signaler cette interprétation négative du monstre, tout en dévoilant l'origine antique de cette croyance au *portentum* :

« Pour l'Antiquité, et jusqu'à l'aube de ce siècle en Occident, le monstre comme objet du monde est signe, c'est-à-dire qu'il est porteur d'un sens. De la même manière les phénomènes astronomiques comme les comètes sont interprétées comme annonciatrices de grands événements. Si Aristote tient les monstres pour des "erreurs" de la nature, le frère de Cicéron les présente comme des moyens de divination, cautionnant une sorte de tératomancie. Puisque ces formes sont singulières et marquent un écart, elles doivent avoir une signification particulière à cause de cet écart. Ce seraient donc des signes par lesquels Dieu, ou la Nature, ou encore le diable, se manifestent et donnent ainsi un avertissement aux hommes. Le monstre est un signe, présage d'un événement futur important. [...]. Même s'il est aujourd'hui dégagé de toute marque d'intentionnalité surnaturelle, le monstre demeure toujours un signe, et c'est aux lecteurs de l'interpréter »².

Outre cette fonction d'oracle funeste, le monstre et la monstruosité tendent à suggérer un imaginaire de la transgression absolue, voire du péché originel ; ce qui convoque, à vrai dire, les mêmes idées de châtiments et de malédictions célestes impliquées, comme nous l'a expliqué Bozzetto, par le concept du *portentum* (sans parler de l'exécration de la zoophilie que peut engager la figure de l'hybride monstrueux). Cet imaginaire de la transgression s'exprime, par exemple, à travers la théorie développée dans la *Genèse de Vienne*, selon laquelle ce serait une faute originelle commise par les filles d'Adam qui se trouverait à la source de tous les monstres³.

portentum, "funeste présage", et ils voient dans le monstre le signe avant-coureur d'une catastrophe. » (LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 104)

¹ KING, Stephen, « Celui qui garde le ver », in *Celui qui garde le ver et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Librio », 2002, p. 37

² BOZZETTO, Roger, « Le monstre, obscur objet d'une fascination », art. cit., p. 6

³ « Adam avait interdit à ses filles enceintes de manger certaines plantes ; elles désobéirent et mirent au monde des enfants monstrueux, certains sans tête, d'autres marchant à quatre pattes, d'autres ayant une tête de chien, d'autres aux oreilles si grandes qu'ils s'en vêtaient... » (LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux...*, op. cit., p. 45)

Cette tendance s'illustre donc à travers le franchissement transgressif, imputable à un individu, des frontières biologiques de la nature ou des limites morales de la société. Toute créature, tout personnage auquel s'attacherait ce genre de transgressions pourrait immédiatement recevoir l'appellation de « monstre ». Frankenstein se pose ainsi, exemplairement, comme un monstre de la transgression. Devient monstre, en fin de compte, l'être qui transgresse, de par son apparence physique et/ou sa condition morale, les normes conventionnelles de son espèce. Ainsi, en ce qui concerne l'espèce humaine, deux sortes de monstres semblent exister. D'une part, il y a le *monstre physique* ; l'être monstrueux de par son apparence extérieure ; l'individu qu'afflige une difformité corporelle, le faisant relever, par conséquent, de la tératologie de Geoffroy Saint-Hilaire (science dévolue à l'étude des aberrations congénitales)¹. D'autre part, se trouve le *monstre moral*, lequel dissimule sa dépravation intérieure sous une apparence ordinaire ; un être dont la monstruosité n'apparaît que dans la violation des normes de l'humanité à un moment précis de la civilisation² ; un être d'autant plus redoutable qu'il n'est monstrueux que du dedans.

Néanmoins, la mentalité archaïque tend à conjuguer ces deux facettes du monstre. On attribue aisément un caractère négatif, sinon diabolique, aux individus présentant des difformités congénitales, si bien que le monstre physique se trouve finalement condamné à être perçu comme étant, de surcroît, un monstre moral. Michel Ribon nous rappelle, si besoin en était, cette tendance millénaire :

« Tout se passe comme si les avatars du monstrueux réveillaient en nous cette mentalité archaïque dans laquelle le mal et le malheur ne sont pas encore dissociés et où l'ordre éthique du mal faire (la perversité, la méchanceté, le satanisme) n'était pas distinct de l'ordre cosmologique du mal être (la difformité, la maladie, la souffrance, la mort). C'est ainsi que le monstre – bien plus qu'un échec radical de la vie ou de la nature – est porteur de malédictions dont il faut se prémunir »³.

Que déduire dès lors dans le cas de l'intégration d'un animal au registre du monstrueux ? L'animal, qui se trouve généralement être un monstre du fait de son apparence physique, de son aspect extérieur, pourrait-il incarner également un monstre moral à nos yeux ? Nous estimons, pour notre part, que cette négativité intérieure ne saurait persister, dans

¹ « Une monstruosité est congénitale. Un individu naît monstrueux. Il ne le devient pas au cours de sa vie. Il s'agit donc d'une aberration du développement embryologique. La tératologie se propose d'étudier non seulement la nature d'une telle aberration, mais aussi de préciser le moment de son apparition, le mécanisme de son développement, et, si possible, sa cause. » (SCHOWING, Jean, « Tératologie animale », in *op. cit.*, p. 289)

² « Il convient cependant de distinguer entre le monstre comme objet du monde, ce qui relève de la simple tératologie, et le monstre comme sujet d'une violation des normes supposées humaines à un moment précis de la civilisation. » (BOZZETTO, Roger, « Le monstre, obscur objet d'une fascination », *art. cit.*, p. 7)

³ RIBON, Michel, *Archipel de la laideur*, *op. cit.*, p. 64

le cas de la bête monstrueuse, que lorsque cette dernière parvient à cristalliser, vis-à-vis de l'être humain, une dimension prédatrice, une hostilité viscérale ou, au moins, une source d'angoisse inaliénable. Dans ces circonstances, relativement fréquentes il faut l'avouer, la monstruosité physique de l'animal peut se doubler d'une monstruosité intime. Il faut, en outre, signaler qu'un lien profond unit la bête au monstre ; c'est l'absence d'âme. « Comme l'animal, le monstre est sans intériorité spirituelle »¹. Aussi est-il tentant d'observer, ainsi que le fait Jacques Goimard, combien la civilisation occidentale s'est efforcée de rejeter la bête dans le registre du monstre, indiquant du même coup la complicité imaginaire, la connivence subtile unissant ces deux êtres :

« C'est à partir des Grecs que l'homme rejette la bête et la tient pour monstre. La civilisation occidentale tout entière pourrait se définir comme une immense entreprise intellectuelle visant à éloigner et si possible à supprimer la monstruosité. »².

Si ce refoulement par la civilisation judéo-chrétienne de l'animal et du monstre se révèle très significatif du sentiment de trouble et d'angoisse ontologiques que ces derniers savent insinuer en l'être humain. Il ne faut pas en venir, pour autant, à confondre la bête et le monstre. La bête, demeurant par nature une créature de Dieu, ne saurait être considérée comme un monstre ou un être surnaturel que dans des circonstances bien précises et uniquement à travers le regard que lui porte l'être humain.

Nous allons à présent tenter d'appréhender la trajectoire imaginaire pouvant relier certaines créatures des bestiaires surnaturels à des spécimens authentiques de la zoologie naturelle. Il va s'agir de comprendre notamment que, derrière les monstres animaux et les créatures fabuleuses des mythes et légendes, peuvent souvent se découvrir les traits étranges, fascinants, inquiétants, méconnus voire inconnus, d'un animal parfaitement réel.

¹ *Ibid.*, p. 64

² GOIMARD, Jacques, « Préface : le thème du monstre », in *op. cit.*, p. 28)

B. Épiphanies de la bête surnaturelle dans la zoologie ordinaire

À maintes reprises, hormis les simples cas d'aberrations anatomiques (chèvre à deux têtes), l'étrangeté et le mystère relatifs à certains animaux ont su motiver l'intégration de divers spécimens zoologiques bien réels dans le registre du monstrueux et du surnaturel. Des bêtes « surnaturelles » existent dans notre réalité, qui ne sont nullement des produits de notre imaginaire, mais plutôt des êtres tellement empreints de singularité à nos yeux que nous finissons par les percevoir comme des erreurs de la nature, des prodiges biologiques, des monstres animaux.

Le sentiment fantastique, comme le suggérait Roger Caillois, peut se manifester, ailleurs que dans l'art et la littérature ; il peut se révéler à travers la nature elle-même, sans nul autre artifice que le vivant et nul autre sujet d'observation que des spécimens zoologiques dénotant d'une apparence ou de mœurs stupéfiantes. Le spécialiste convoque ainsi, en tant qu'animaux susceptibles de rejoindre le monstre, les fulgores, les hippocampes, les araignées solaires, les taupes à nez étoilé, entre autres¹. À cela, il conviendrait d'ajouter sans doute l'exemple du chimérique ornithorynque, cet animal poilu, au bec de canard et aux pattes palmées, capable de pondre des œufs et d'allaiter ses petits². Il faudrait penser également à l'axolotl, cette larve de batracien aux petites mains et à la figure anthropomorphes, dont Julio Cortázar a su retranscrire avec tant de talent le pouvoir de fascination dans l'une de ses fictions (« Axolotl »). Le ver marin compléterait admirablement cette liste ; c'est une bête donnant l'impression d'être deux, l'animal qui mange (ver surmonté d'une trompe buccale et de tentacules) ne coexistant jamais avec l'animal qui se véhicule³. Plus étrange encore est le cas de lamprolites, palourde d'eau douce qui utilise un leurre en forme de poisson afin d'attirer les

¹ CAILLOIS, Roger, « Fantastique », in *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., p. 284

² « Par le jeu de l'évolution, la Nature semble parfois posséder plus d'imagination que les hommes. Pour preuve, elle a donné naissance à des bestioles assez incongrues comme l'ornithorynque. Imaginons que cet animal ne soit pas connu et qu'un témoin, jurant l'avoir vu de ses yeux vu, nous en rapporte une description exacte [...]. On le prendrait inmanquablement pour un farfêlu ayant trop d'imagination. Pourtant il aurait tout à fait raison. À mi-chemin entre les oiseaux et les mammifères, l'ornithorynque, découvert par l'anglais Shaw à la fin du XVIII^e siècle, a donné bien du fil à retordre aux systématiciens : où ranger cette étrange créature présentant à la fois des caractères mammaliens (allaitement, poils) et des caractères propres aux oiseaux (œuf, bec, cloaque) ? La bataille a fait rage entre les spécialistes de l'époque (Geoffroy Saint-Hilaire, Henry Ducrotay de Blainville, Everard Home ou encore Friedrich Meckel). Finalement, il a été classé parmi les mammifères dans un nouveau groupe, celui des monotrèmes, en compagnie de l'échidné ». (PASQUES, Patrick, « Merveilles de l'évolution » [consulté le 28/05/2003]. Disponible sur : <URL : <http://www.webencyclo.com/dossiers/contenu/D91-000104B1.asp?IDDossier=91>, p. 2)

³ « Prenons le ver marin, qui est un ver surmonté d'une trompe mobile avec bouche et tentacules, qui s'ancre dans le sable. Tout se passe comme si l'animal était deux : l'animal qui mange et l'animal qui se véhicule. Ils ne coexistent jamais : l'animal qui mange a une forme ovale et plate, les muscles en repos, la respiration accélérée, les corpuscules rouges tombant au contact du sol, il est incapable de mouvement. L'animal qui se meut est mis en activité par le contact de la peau du dos de l'animal avec le sol, sous l'effet des tourbillons ou par une lumière trop intense du soleil. » (MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature*, op. cit., pp. 221-222)

congénères de celui-ci et les asperger d'œufs qui vont parasiter leurs branchies et s'y développer¹.

Il est aisé de comprendre, à l'énoncé de ces différents exemples, que de nombreuses bêtes réelles, étranges et rares, d'aspect étonnant ou d'apparence chimérique, ont pu favoriser, dans l'imagination des hommes, la genèse d'animaux légendaires plus ou moins faits à leur ressemblance. C'est le cas de la salamandre, par exemple :

«... le monstre est indescriptible. Même des animaux réels ont pu être mal perçus, et un brave batracien, comme la salamandre a longtemps passé pour vivre dans le feu, ce qui suffisait à en faire un monstre »².

De la sorte, s'impose à nous la recherche de ces référents zoologiques pouvant se trouver à l'origine de quelques-unes des plus célèbres figures des bestiaires surnaturels. Darwin, lui, s'était mis en quête des bizarreries de la nature afin de développer et de prouver sa théorie de l'évolution des espèces ; il partit notamment du cas des animaux autochtones des îles Galápagos, mais aussi de l'exemple du pouce « bizarre » des pandas³, pour prouver la réalité de l'évolution zoologique :

« Comment Darwin démontra-t-il que les espèces actuelles sont les produits de l'histoire ? On aurait pu penser qu'il s'était intéressé aux résultats les plus impressionnants de l'évolution, aux adaptations les plus complexes et les plus achevées des organismes à leur environnement : au papillon qui se fait passer pour une feuille morte, ou au butor pour une branche, à ces superbes machines que sont les goélands en vol ou les thons dans la mer. Paradoxalement, il a fait exactement le contraire. Il s'est mis en quête des bizarreries et des imperfections »⁴.

Nous pensons, pour notre part, que l'imagination humaine s'est largement appuyée sur les représentants les plus bizarres, insolites, étranges et inquiétants de la faune ordinaire, pour engendrer la majorité des monstres animaux et des créatures fabuleuses qui peuplent les mythes, les légendes, les récits merveilleux et les œuvres fantastiques du monde entier. L'imaginaire de la zoologie surnaturelle, à vrai dire, plonge ses racines jusqu'aux spécimens de la faune ordinaire.

¹ GOULD, Stephen Jay, *Le pouce du panda*, Paris : Le Livre de Poche, « Biblio-Essais », 1991, p. 36

² GOIMARD, Jacques, « Préface : le thème du monstre », in *op. cit.*, p. 23

³ « En d'autres termes, les bizarreries sont porteuses d'histoire. [...]. C'est parce qu'il est inélégant et construit à partir d'un organe étrange, l'os sésamoïde du poignet, que le "pouce" d'un panda prouve la réalité de l'évolution. » (GOULD, Stephen Jay, *Le pouce du panda*, *op. cit.*, p. 29)

⁴ *Ibid.*, p. 27

Parmi les bêtes les plus exemplaires d'une transformation, dans l'imaginaire, en animal surnaturel, sinon légendaire, on trouverait certainement des poissons comme le rémora, le poisson-scie ou encore le narval.

Le rémora se présente comme un poisson étrange et fascinant, du fait de la protubérance ovale située au niveau de sa tête qui lui sert de ventouse et lui offre la capacité d'adhérer à d'autres corps sous-marins (autres poissons, cétacés, bateaux quelquefois). Cette faculté lui aura valu de susciter des légendes diverses :

« Rémora, en latin, signifie retard. Tel est le sens propre de ce mot, qui, au figuré, s'est appliqué à l'*échénéide*, car on lui attribue la faculté d'arrêter les bateaux. [...] Pline rapporte qu'un rémora décida du sort de l'Empire romain, arrêtant à la bataille d'Actium la galère où Marc-Antoine passait en revue son escadre, et qu'un autre rémora arrêta le bateau de Caligula, malgré l'effort de quatre cents rameurs. Les vents soufflent et les tempêtes se mettent en colère [...] mais le rémora retient leur fureur et ordonne que les bateaux s'arrêtent dans leur course, et obtient ce que n'obtiendrait pas les ancres les plus lourdes et les câbles »¹.

L'observation, ici, est celle d'un poisson « réel » ayant engendré, du fait de son étrangeté physique, une figure animale légendaire extrapolant ses capacités naturelles. Ainsi le rémora de la nature se déplace-t-il en se fixant avec sa ventouse sur d'autres corps marins plus véloces, alors que le rémora légendaire, en dépit de ses dimensions ordinaires, parvient à immobiliser, par la même action, les plus grands vaisseaux. Il convient, en outre, de signaler la complicité susceptible d'être révélée, au travers de cette fonction, entre le rémora fabuleux et la sirène antique, connue elle-même pour *alourdir* les navires et *paralyser* leurs rames, par le seul charme de sa voix².

Pareillement au rémora, le poisson-scie et l'espadon, grâce à la fameuse excroissance de leur mâchoire supérieure, auront favorisé la création de deux monstres marins légendaires. Il s'agit, en l'occurrence, des poissons surnaturels nommés « serra » (apothéose de l'espadon) et « sarta » (apothéose du poisson-scie) :

« Le *physiologus* et les bestiaires colportent sur ce monstre marin la légende suivante : lorsque la serra aperçoit une nef, elle déploie ses plumes et lève sa queue au-dessus de l'eau. Au moyen de cette voile improvisée, elle cingle vers le navire et tente de l'arrêter. Sous l'influence de la fable courant sur l'espadon, la serra se transforme en sarta, poisson-scie d'une autre espèce, reçoit un rostre avec lequel elle ouvre la coque des embarcations »³.

¹ BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, op. cit., pp. 155-156

² « Alors s'élève la voix dangereuse des Sirènes. Créatures qui retiennent les vaisseaux, tous les moyens leur sont bons : elles charment la mer ou alourdissent le poids des navires et paralysent les rames. » (CAILLOIS, Roger, *Les démons de midi*, Paris : Fata Morgana, 1991, p. 48)

³ LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 216

Ces animaux étranges de la nature, l'espadon et le poisson-scie, se montreraient peu enclins, dans la réalité, à attaquer les bateaux. Or, voilà qu'ils se trouvent transformés, à travers les légendes, en monstres fabuleux, « serra » ou « sarta », capables de pourfendre ou de déchirer, avec leur rostre, la coque des navires.

En ce qui concerne le narval, autre poisson au rostre fantastique, les circonstances de la transformation tératologique demeurent plus subtiles. Il s'avère, en effet, que la corne du narval a longtemps servi, involontairement ou délibérément, à accréditer l'existence d'une espèce zoologique légendaire des plus importantes, à savoir celle de la licorne. Roger Caillois nous fait part de ce mirage fabuleux qui aura longtemps fait passer le rostre du narval pour une corne de licorne :

«... à Cluny, j'avais été frappé par le rostre de narval dont Haroun el-Rashid fit cadeau à Charlemagne en le lui présentant, de bonne foi assurément, comme une corne de licorne. Je rêvais devant la longue pointe d'ivoire torsadée : je me dis qu'il fallait imaginer une bête gigantesque, une sorte de cheval de Troie, pour la porter sur le front. [...]. Je n'ignorais pas cependant que la corne de celle-ci n'est autre que la canine supérieure gauche du narval – dent unique du cétacé – longue de deux à trois mètres et que des trafiquants habiles faisaient jadis passer pour l'objet rarissime. Le rostre démesuré représentait incontestablement une démesure, un paroxysme d'hypertélie de la dissymétrie animale [...] illustration majeure de l'anomalie, [...] à la fois monstrueuse et inutile, encombrante par surcroît »¹.

La corne du narval, excroissance aberrante et pourtant naturelle, pourrait rejoindre, selon ce même Roger Caillois, le domaine de l'art tant elle suscite de considérations symboliques et esthétiques². Ce rostre de poisson permet surtout d'établir une correspondance physique, une similitude matérielle, entre une créature fabuleuse, le cheval unicorne, et ce spécimen énigmatique de la nature que constitue le narval. De la sorte, s'illustre une fois encore la transfiguration d'un spécimen étrange de la zoologie en animal surnaturel, en bête monstrueuse.

Dans ce même axe de réflexion, un rapprochement pourrait se réaliser entre certains animaux aquatiques de la nature et ces créatures mythologiques ou légendaires que sont la sirène et l'ondine. On estime, en effet, que les lamantins et les dugongs pourraient avoir été à l'origine de ces figures surnaturelles de la femme aquatique :

¹ CAILLOIS, Roger, « Préambule », in CAZAUX, Yves (éd.), *Corps Écrit, op. cit.*, pp. 6-7

² « L'important, pour moi, est qu'il [le rostre de narval] ne soit pas une vraie pierre. Il est une dent projetée devant lui par un vertébré comme les défenses des morses et des éléphants. Il s'apparente aux coquilles et aux nacrés sécrétées par le manteau des mollusques, c'est-à-dire déjà aux tableaux et aux sculptures des hommes. [...]. La dent n'est qu'un simulacre de pierre, une pierre gouvernée par la vie, presque une œuvre d'art qui est d'ailleurs admirée comme telle, et qui a fini par appartenir à peu près exclusivement au domaine esthétique. Elle s'est trouvée comme humanisée par tant de gloire et de légendes. » (*Ibid.*, p. 9)

« Les scientifiques contemporains pensent que les lamantins sont peut-être à l'origine du mythe des sirènes et que les navigateurs les ont longtemps confondus avec celles-ci. C'est d'ailleurs en référence au mythe que l'on a donné le nom de sirénien à l'ordre zoologique auquel appartiennent ces mammifères aquatiques »¹.

Si la description des lamantins et des dugongs s'éloigne quelque peu de celle d'une femme normalement constituée, il existe néanmoins de vagues similitudes corporelles qui, dans un contexte précis – vision furtive dans l'eau –, demeurent susceptibles de contribuer à pareille confusion :

« Les lamantins sont des animaux de grande taille, pouvant atteindre jusqu'à deux ou trois mètres de long : on les appelle aussi du nom plaisant de "veau marin". Ils ont un corps fusiforme et glabre surmonté par une tête massive et leurs cris harmonieux ont certainement contribué à la légende du chant des sirènes. D'autant que les femelles possèdent deux mamelles pectorales qui peuvent très bien passer pour les seins d'une femme »².

Les lamantins se rencontrent dans les fleuves côtiers des États-Unis, entre la Caroline du Nord et le golfe du Mexique mais aussi au large de la côte ouest de l'Afrique – zone où les Anciens ont pu les croiser, voire les traquer. Les dugongs, quant à eux, se situent plutôt dans l'océan Indien (Madagascar notamment) et au nord de l'Australie. Ces animaux étranges ont pu, au cours des siècles, provoquer l'émerveillement ou l'effroi de nombreux navigateurs occidentaux. Pourtant, si leur étrangeté naturelle a favorisé l'imagination d'êtres fabuleux tels que les sirènes et les ondines, leur caractère peu farouche, malheureusement, leur vaut aujourd'hui d'être menacés d'extinction.

Pour donner un autre exemple de ce processus conduisant des spécimens étranges et méconnus de la nature à devenir des créatures légendaires ou monstrueuses, nous pourrions prendre le cas de certains oiseaux endémiques de l'île de La Réunion. Ces oiseaux, ce sont les pétrels et puffins insulaires ; des espèces pélagiques qui se trouvent souvent réunies localement sous l'appellation abusive de « fouquets ». Étranges et méconnus, ces oiseaux le sont assurément. Il faut savoir notamment que le « pétrel noir » réunionnais représente l'un des oiseaux les plus rares du monde (la preuve de son existence réelle sur l'île est même très récente). Ces pétrels et puffins sont surtout remarquables pour avoir œuvré, sur l'île de La Réunion, à la création d'une angoisse populaire qui s'est progressivement cristallisée et personnifiée dans des êtres surnaturels. Comment la chose s'est-elle produite ? Ces volatiles marins sont connus pour avoir l'habitude de revenir sur terre, au cours de la nuit, en poussant

¹ MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes*, op. cit., p. 42

² *Ibid.*

des cris particulièrement surprenants et effrayants. De la sorte, ont pu surgir, dans la tradition orale de l'île, deux oiseaux surnaturels dont le chant se trouvait considéré comme annonciateur de mort. On parle, d'une part, de l'oiseau *Timise* dont le cri mortifère est pareil à une sorte de hennissement aigu. Et on évoque, d'autre part, *Bébèt Toute*, l'« oiseau de malheur » le plus présent dans les croyances populaires, du fait de son association à la croquemitaine maléfique « Grand-mère Kalle », qui représente la principale figure légendaire du pays. Cette icône de la superstition réunionnaise, « Grand-mère Kalle », est connue comme étant la *mauvézâm* (fantôme) d'une esclave malgache morte jadis dans des conditions atroces (jetée dans un gouffre) et laissée sans sépulture. Néanmoins sa réalité dans l'imaginaire créole se révèle bien plus complexe puisqu'elle suggère, en vérité, une fusion vertigineuse d'éléments malgaches (*Kalla*), indiens (*Kâli*) et celtiques (*Mélusine/Banshee*). L'oiseau *Bébèt Toute* se trouve considéré, quoi qu'il en soit, comme le double zoomorphe de « Grand-mère Kalle » ; c'est l'animal en lequel se métamorphoserait ponctuellement cette dernière¹.

Cette observation spécifique de l'île de La Réunion et de ses fabuleux pétrels pourrait sans doute trouver des symétries dans d'autres régions du monde, celles notamment où ont pu avoir lieu des découvertes zoologiques majeures. Il suffirait de se souvenir des plus récentes : celles de l'okapi africain, du grand Panda chinois ou du « poisson-fossile » comorien nommé coelacanthé. Jean-Jacques Barloy nous évoque cette tendance qui fait que les découvertes zoologiques se trouvent souvent dissimulées initialement par un voile de distorsions imaginaires, un masque nébuleux formé des croyances surnaturelles et des constructions superstitieuses locales :

« La découverte de telles espèces s'étale sur des années, ou même des décennies, voire des siècles dans le cas du gorille. L'animal transparaît d'abord dans des légendes, des récits, des œuvres d'art, des témoignages plus ou moins crédibles. Puis, on en trouve une peau, un squelette, un crâne ou d'autres restes anatomiques, souvent fournis par des autochtones. Enfin, l'animal entier est identifié, nommé scientifiquement (c'est-à-dire en latin) et classé »².

Ainsi les rumeurs et les superstitions relatives à des animaux fabuleux, même totalement invraisemblables, peuvent-elles ponctuellement se révéler fondées sur une certaine vérité³. Cela entend que le monstre animal ne se trouve pas toujours en rupture profonde avec la zoologie naturelle et peut se voir, en certaines occasions, comme le résultat d'une simple

¹Cf. CALLY, Jean William, « Le cri de l'oiseau de malheur – Étude de deux oiseaux légendaires de l'île de La Réunion, *Bébèt Toute* et *Timise* », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU, Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles – Le surnaturel dans l'océan Indien*, op. cit., pp. 239-270

² BARLOY, Jean-Jacques, *Serpent de mer et monstres aquatiques*, Genève : Éditions Famot, 1978, pp. 11-12

³ « Plus d'une fois, [...], des rumeurs ou récits relatifs à des êtres énigmatiques se sont révélés fondés. Par exemple, en Afrique équatoriale, il était question de mystérieux gorilles blancs. Et, de fait, un spécimen albinos de gorille a été trouvé en Guinée espagnole (devenue Guinée équatoriale). » (*Ibid.*, p. 28)

observation dépravée, d'une simple distorsion ou exagération causée par l'imagination humaine.

Le gigantisme de certains animaux, des cétacés par exemple, constitue notamment quelque chose qui a pu stimuler l'imaginaire des observateurs humains, au long des siècles, et devenir un catalyseur fondamental de la création tératologique. La bête géante, source immédiate de peur et d'émerveillement, se révèle, il est vrai, d'une présence irradiante dans les bestiaires fabuleux du passé comme dans les œuvres modernes de la littérature fantastique. Les hommes se sont souvent pris à imaginer, à travers leurs créations superstitieuses et légendaires, comme auparavant à travers leurs mythologies, des animaux aux dimensions dépassant les normes de la nature. L'animal, en la circonstance, devenait surnaturel, simplement du fait de ses proportions anormalement élevées. Un nombre considérable d'exemples se basant sur ce principe tératologique du gigantisme animal pourraient être cités. Pensons au Léviathan biblique extrapolant les dimensions du cétacé. Pensons à l'oiseau Roqh dont parla jadis Marco Polo¹ et qui était capable d'arracher du sol un éléphant. Pensons au grand lapin blanc d'*Alice aux pays de merveilles*. Pensons à King Kong, le gorille géant le plus célèbre du cinéma ; pensons aux pieuvres colossales que décrivait Jules Verne dans *Vingt milles lieues sous les mers*. De nombreux auteurs fantastiques se sont également exercés à la création de bêtes géantes. Nous en voulons pour preuve cette tique aussi monstrueuse que vorace dont le corps gonfle « L'oreiller à plumes » d'Horacio Quiroga ; cette taupe gigantesque qui hante « Le trou du Blue John » (Arthur Conan Doyle) ; ce bœuf énorme dont Saki fait le héros de l'une de ses nouvelles (« Le bœuf en visite ») ; cet élan surdimensionné d'Algernon Blackwood qui règne dans « La vallée des bêtes sauvages » ; ce cheval cauchemardesque d'Edgar Poe (« Metzengerstein ») ou encore cette sangsue colossale imaginée par Dan Simmons [États-Unis – 1948] dans sa nouvelle « La barbe, les cheveux, deux morsures » :

« C'était un jardin de dimensions normales, mais il semblait petit auprès du bœuf, une énorme bête tachetée, d'un roux sombre à la tête et aux épaules, d'un blanc sale sur les flancs et l'arrière-train, avec des oreilles dépenaillées et de grands yeux injectés de sang» (*bœuf*)².

¹ Marco Polo, dans le chapitre XXXVI de ses *Voyages*, nous entretient de ce volatile légendaire : « Les habitants de l'île de Madagascar racontent qu'à une certaine saison de l'année, arrive des régions australes une espèce extraordinaire d'oiseaux, qu'ils appellent rock. Sa forme est semblable à celle de l'aigle, mais il est incomparablement plus grand. Le rock est si fort qu'il peut soulever avec ses serres un éléphant, voler avec lui dans les airs, et le laisser tomber de haut pour après le dévorer. Ceux qui ont vu le rock affirment que ces ailes mesurent seize pas de pointe et que les plumes ont huit pas de longueur » (cité dans Jorge Luis BORGES et Margarita GUERRERO, *op. cit.*, pp. 40-41)

² SAKI, « Le bœuf en visite », in *La fenêtre ouverte*, *op. cit.*, p. 171

« ...il se trouva sur la piste d'un animal gigantesque... » (*élan*)¹.

« ... ses yeux se tournèrent machinalement vers l'image d'un cheval énorme, d'une couleur hors nature... » (*cheval*)².

« Imaginez une sangsue de cinq cents kilos d'à peu près trois mètres de long et presque deux mètres d'épaisseur en son centre alors qu'elle gît sur le dos... » (*sangsue*)³.

Cette liste d'animaux énormes ou géants, nous le comprenons, deviendrait rapidement vertigineuse, à trop vouloir la rendre exhaustive. Cette frénésie imaginaire relatif au gigantisme animal ne doit pas pour autant exclure la possibilité, valable pour les autres bêtes surnaturelles, de découvertes zoologiques adjacentes. La figure du céphalopode colossal, par exemple, célébrée à travers les pieuvres géantes de Jules Verne, semble, à l'heure d'aujourd'hui, bien moins irréaliste qu'auparavant. Certes on ne parle pas exactement de pieuvres géantes – plutôt de calamars géants –, mais les faits sont là : des bêtes à tentacules gigantesques, des calamars prodigieux, existent bel et bien dans les profondeurs océaniques. Il faut savoir, en effet, qu'une preuve irréfutable a été apportée, le 30 septembre 2004, quant à l'existence de ces calamars géants. C'est ce jour-là, comme le rapporte la revue britannique *Proceedings of the Royal Society B.*, que l'équipe du zoologiste japonais Tsunemi Kubodera, membre du Muséum national des sciences de Tokyo, est parvenue à filmer, pour la première fois, dans le Pacifique Nord, au large des îles Ogasawara, un calamar géant d'une longueur de 8 mètres. Ledit spécimen a pu être observé à une profondeur de 900 mètres ; les scientifiques ayant fait descendre un appareil photo à déclenchement automatique, accompagné d'un hameçon dissimulé dans un appât. L'opération s'est avérée un succès total : le calamar s'est empalé sur l'hameçon et a pu, de la sorte, être filmé tandis qu'il œuvrait à sa libération. Ce monstre de la nature a finalement réussi à s'échapper, en abandonnant tout de même l'un de ses tentacules aux pêcheurs scientifiques. Jusqu'à ce jour, l'existence des calamars géants n'était qu'une hypothèse étayée ponctuellement par des découvertes de restes corporels sur les côtes et par des légendes de marins. Les griffures étranges présentées par certains cachalots échoués, de même, laissaient penser à des stigmates relatifs à des combats titanesques livrés contre des calamars géants, au fond des océans. Même s'il s'agissait, dans le cas de l'expédition de Kubodera, de la toute première observation d'un spécimen vivant dans son milieu naturel, il convient toutefois de préciser que des « pêches miraculeuses » avaient déjà

¹ BLACKWOOD, Algernon, « La vallée des bêtes sauvages », in *op. cit.*, p. 222

² POE, Edgar Allan, « Metzengerstein », in *Contes – Essais – Poèmes*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 77

³ SIMMONS, Dan, « La barbe et les cheveux, deux morsures », in DORÉMIEUX, Alain (éd.), *Territoires de l'inquiétude 4*, Paris : Denoël, « Présence du Fantastique », 1992, p. 36

eu lieu en la matière. Ainsi, en 2002, un mâle de 6 mètres de long, pesant 50 kg, avait été remonté des profondeurs du Golfe de Gascogne. Il appartenait à l'espèce *Architheutis dux* ou « calamar géant de l'Atlantique nord ». Les spécialistes soupçonnent, depuis ces dernières avancées zoologiques, que cette espèce de mollusques pourrait atteindre une longueur de près de 18 mètres. Cette possibilité tendrait à démontrer que les bêtes à tentacules gigantesques qui marquent l'œuvre de Jules Verne ou d'écrivains fantastiques tels que William Hope Hodgson (« La chose dans les algues ») ou Howard Phillips Lovecraft (« L'appel de Cthulhu »), pourraient demeurer des extrapolations littéraires parfaitement justifiables.

Ces précisions pourraient faire entendre que les récits traitant de pieuvres géantes ont largement pu s'imprégner des légendes générées par l'existence mystérieuse de ces créatures marines incroyables. N'étant assurément pas qu'imaginaires, ces colosses à tentacules ont su divulguer leur réalité, au gré des découvertes de leurs vestiges corporels en mer ou sur les côtes. Bien avant les textes fantastiques, les cosmographies et bestiaires du passé n'avaient pas manqué de décrire des céphalopodes géants. Le plus célèbre d'entre eux est le Kraken, qui peut se voir comme une « magnification » du poulpe capable d'enserrer n'importe quel vaisseau avec ses tentacules monstrueux.

La quête de cette part de réalité à partir de laquelle a pu se développer l'imagination d'un animal surnaturel s'avère une entreprise fascinante, nous le comprenons. Il faudrait croire, par exemple, à l'instar de l'impact qu'ont pu avoir les découvertes de cadavres de calamars géants, que la mise à jour régulière de fossiles de dinosaures, au cours des siècles, pourrait avoir influé sur la création d'animaux fabuleux susceptibles de soutenir la comparaison avec les proportions et les caractéristiques exceptionnelles des squelettes retrouvés. Telle est la raison pour laquelle nous pensons que les fossiles de dinosaures, au-delà d'une prise de conscience quant à la profondeur vertigineuse du temps, ont sans doute contribué à faire germer l'imagination d'êtres aussi prodigieux que les dragons, vouivres et autres reptiles géants. Certes cela ne saurait être qu'une hypothèse, mais il faut savoir que la découverte de squelettes étranges et inclassables s'est souvent avérée un jalon primordial vers l'invention d'espèces animales surnaturelles. Un fait authentique très récent a d'ailleurs engendré d'intenses spéculations zoologiques et révélé des distorsions imaginaires comparables. En 2005, ont été découverts, sur l'île indonésienne de Florès, les ossements de ce qui semble être une nouvelle espèce d'hominidés, appelée *Homo floresiensis* et considérée comme la descendance probable de l'archaïque branche des *Homo erectus*. Il s'agissait, à vrai dire, du squelette d'une sorte « nain » préhistorique. Cette trouvaille paléontologique incroyable, dans une île isolée, a aussitôt éveillé l'attention des scientifiques concernant

diverses légendes locales qui témoignaient de l'existence d'une peuplade ancienne de petits hommes des bois, nommés les *Ebu Gogo*, dont on faisait remonter l'extinction à quelques centaines d'années seulement. Ces êtres, selon les croyances, étaient couverts de poils, avaient une très longue chevelure et la peau noire ; ils venaient voler les fruits et les légumes dans les jardins. D'après certains habitants actuels de Florès, ces *Ebu Gogo* vivaient encore à l'époque de la colonisation hollandaise, soit au XVII^e siècle. Les ossements retrouvés dans la grotte de Luang Ba sont toutefois datés de 12 000 ans et ont permis d'estimer la taille de ces individus mystérieux à un mètre de hauteur. Deux théories s'affrontent depuis lors concernant cette énigme. Pour certains, il s'agirait du premier cas connu de nanisme insulaire humain – un phénomène repéré, par ailleurs, sur cette même île de Florès, chez des éléphants préhistoriques (stégodons). Pour d'autres, il semblerait plutôt s'agir d'individus simplement frappés de problèmes de croissance et de microcéphalie. Le surnom de « Hobbits » a depuis été attribué à ces hommes de Florès, faisant ainsi une référence directe aux petits héros de la saga de John Ronald Reuel Tolkien, *Le seigneur des anneaux*.

Au cours de ces quelques pages, nous avons pu éclaircir le cheminement imaginaire conduisant l'animal étrange et mystérieux de la nature, sinon l'espèce zoologique inconnue, vers l'incarnation de la bête surnaturelle, du monstre animal. Tous les exemples que nous avons eu à observer tendent à montrer unanimement, pour reprendre le proverbe, qu'« il n'y a pas de fumée sans feu ». Force nous a été de comprendre, en effet, que, derrière bon nombre de créations tératologiques, de bêtes fabuleuses, de monstres zoomorphes, d'animaux fantastiques, pourraient se découvrir des parcelles de réalité trahissant l'existence à *la source* d'une espèce zoologique réelle. Ce principe, pour autant, n'est pas une condition *sine qua non* à l'invention d'un animal surnaturel : il semble possible, même si c'est chose difficile, d'imaginer une bête surnaturelle sans devoir forcément s'appuyer sur l'anatomie d'un spécimen réel de la nature. Néanmoins, ce principe de « l'animal réel situé à la source » semble avoir majoritairement présidé dans la genèse des figures animales peuplant les bestiaires mythiques, légendaires et fantastiques. Ce principe, par-dessus tout, du fait même de l'implication concrète dans notre réalité qu'elle occasionne pour la bête surnaturelle (résultat de la convergence des indices, témoignages et rumeurs occasionnés par l'animal réel dont elle procède), tend à constituer, pour cette dernière, le premier garant d'une pérennité imaginaire et d'un impact angoissant véritable dans l'esprit humain.

Il convient désormais d'observer les procédés d'anthropomorphisation qui touchent la bête dans les textes fantastiques. Il va nous falloir comprendre, en effet, que le rapprochement entre l'animal et l'homme correspond au mode littéraire, par excellence, de la création des bêtes fantastiques.

2. De la bête fantastique à l'homme

« C'est parce que le monstre est encore un homme qu'il effraie »¹, cette phrase, extraite des *Maîtres du Fantastique en littérature* (Raymond et Compère), suffit à nous faire entendre l'empreinte de l'humanité dans la nature ontologique du monstre. L'homme se retrouve, paradoxalement, à l'intérieur même du monstre (ou de la bête fantastique) qu'il crée ; de là découle toute son angoisse. Les textes et les auteurs fantastiques démontrent, nous allons le voir, que la création d'une bête surnaturelle passe généralement par la greffe sur le sujet animal de parcelles physiques, de caractères ou de comportements propres à l'espèce humaine. La bête fantastique constitue ainsi le produit d'une anthropomorphisation plus ou moins subtile, altérant sa normalité zoologique et contribuant à le dissocier de la nature. Cette propension, consciente ou pas, des écrivains à humaniser l'animal décrit dans le projet de le rendre fantastique, relève d'un principe relativement simple. Il s'agit du principe de la dénaturation monstrueuse que l'on pourrait résumer comme ceci : la bête qui *glisse* vers l'humanité tend à devenir un monstre, un être surnaturel ou fantastique, à l'instar de l'homme qui *glisse* vers la bestialité. Cela induit, de la sorte, un paradoxe troublant dans le cadre littéraire qui nous importe : la création d'une bête fantastique nécessite que les auteurs procèdent, de manière plus ou moins ostensible, à une projection de leur humanité sur le spécimen zoologique décrit. C'est par ce procédé d'écriture que s'édifient le pouvoir d'angoisse et la stature surnaturelle de ce personnage animal.

Le spectre de la proximité anatomique entre l'homme et la bête, célébrée par la physiognomonie animaliste, est à l'origine de considérations artistiques et scientifiques bien particulières à l'époque où se développe la littérature fantastique. Le monde occidental, au XIX^e siècle, par le biais de naturalistes tels que Camper ou Lavater, s'interroge sur le peu d'écart morphologique existant, à la réflexion, entre l'humain et l'animal. On souligne, dans cette optique, combien il est aisé, pour les artistes, de produire des monstres ; une simple modification élémentaire parvenant souvent à changer des portraits d'hommes ou de femmes en de stupéfiantes visions tératologiques. Si l'être humain a la chance d'avoir un visage, alors

¹ RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, op. cit., p. 82

que la bête possède un faciès¹, il s'avère néanmoins qu'un simple *glissement* de l'angle facial, celui qui va du front à la lèvre supérieure et que Lavater nommait « ligne d'animalité », parvient à transformer des figures humaines en gueules animale, et *vice versa*. Ainsi une grenouille peut-elle se changer en Apollon :

« ...il [Lavater] propose sa propre échelle de l'angle facial [...], où l'on voit un développement qui aboutit aussi à Apollon mais en partant, non pas du singe, mais d'une grenouille, et en passant, non pas par huit, mais par vingt-quatre stades. Les créatures qui se succèdent après la première figure du batracien, "image bouffie de la nature la plus ignoble et la plus bestiale", jusqu'au milieu de cette évolution, subissent une humanisation progressive. Ce sont des monstres fantastiques, d'où se dégagent lentement le nez, le front et le menton, et où la bouche et les yeux deviennent plus petits »².

Les *Miroirs* de Goya devaient révéler plus tard, eux aussi, que l'homme pouvait avoir pour reflet l'image d'une grenouille³. Néanmoins, ce qui ressort de cette expérience de Lavater, c'est l'idée d'une proximité fondamentale entre l'homme et l'animal ; constat qui stimule logiquement l'interrogation de notre nature humaine. L'homme et la bête sont plus proches que nous ne pourrions le penser ; tel est ce que proclame l'art anatomiste de Lavater et de Camper, où se devine l'influence irradiante des théories physiognomonistes du XIX^e siècle :

« L'homme rejoint la bête avec l'inclinaison progressive de la droite tirée du front jusqu'à la lèvre supérieure. Les premières constatations ont été faites sur les dessins des têtes juxtaposées sur le même plan. En inclinant la ligne faciale en avant, on obtenait une figure "tenant de l'antique", en lui donnant une pente en arrière, un nègre, "et définitivement le profil d'un singe, d'un chien, d'une bécasse". Un simple glissement d'axe fait apparaître, tour à tour, des créatures diverses et les situe en même temps sur l'échelle évolutive »⁴.

Cette « ligne de l'animalité » qui relie la bête à l'homme et sur laquelle il est possible de glisser en créant au passage un éventail de spécimens divers ; voilà qui doit nous servir d'outil de réflexion pour déterminer la place de l'animal surnaturel relativement à l'humanité et à la zoologie. La bête surnaturelle (le monstre animal) se trouve engendrée, comprenons-le, par tout *glissement médian* sur cette ligne qui unit les deux extrêmes que sont le faciès bestial et le visage humain. Ainsi, l'animal surnaturel incarne-t-il, plus que l'unité encore ; l'*union*

¹ « De la tête de l'homme, ce qui retient d'abord l'attention, c'est le visage. L'animal n'a qu'un faciès avec quelques traits saillants. Dans ce face-à-face avec l'animal, l'homme seul a une face, et c'est ainsi qu'il sauve la face. » (LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le zoo des philosophes*, op. cit., p. 42)

² BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 56

³ « Dans la série des *Miroirs* apparaît le motif de la Grenouille. Un homme se regarde dans une glace et aperçoit avec étonnement une grenouille qui imite ses gestes sans lui ressembler. » (VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 52)

⁴ BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, op. cit., pp. 66-67

des espèces. Il forme le segment intermédiaire de cette « ligne de l'animalité », une zone d'interférence ontologique où l'homme et l'animal conjuguent leur être.

Par le truchement des mêmes mécanismes graphiques que Lavater, le naturaliste hollandais Camper avait clairement avancé l'idée de cette unité du monde zoologique dont nous parlons. Il démontrait, par cette proximité anatomique, l'unité des genres humain et animal :

« Dans sa diversité, le monde zoologique est un. Aussi l'anatomiste veut-il donner des procédés faciles et sûrs pour dessiner les animaux en les changeant, tel un Protée, les uns en les autres. Moyennant quelques traits, on peut métamorphoser une vache en une cigogne et la cigogne en une carpe. »¹.

La bête surnaturelle (le monstre animal), à ce titre, aura œuvré à une révélation aussi angoissante qu'inévitable, en mettant en évidence, plus qu'aucune autre, la porosité des frontières naturelles censées mettre à distance l'homme de l'animal. Aussi cette théorie de l'unité du monde zoologique, défendue par Camper et Lavater, n'eut-elle pas d'argument plus éclatant que la multiplication des portraits d'animaux surnaturels. Perçue par ces naturalistes comme le signe de la jonction effective de la zoologie et de l'espèce humaine, la création artistique de monstres, la figuration graphique d'êtres à mi-chemin entre la bête et l'humain, a su offrir un témoignage visuel et, par conséquent, décisif de l'unité du monde zoologique. C'est en cela que ces dessins anatomistes, esquisses de monstres zoologiques, pourraient s'apparenter aux spécimens étranges et monstrueux des bestiaires fantastiques. Il semble s'y dévoiler une motivation similaire : la volonté de divulguer, à travers l'animal surnaturel, une appréhension du mystère ontologique de l'homme et le soupçon viscéral du lien inaliénable unissant les genres humain et animal. Cette vérité, inconcevable pour le monde judéo-chrétien, nous le savons, fut célébrée par les théories darwinistes. Elle ne pouvait qu'influer avec toute sa charge « anti-génésiacque » sur l'art et la littérature du XIX^e siècle. Toute bête fantastique se pose ainsi comme une réponse sibylline, un signe à interpréter, concernant l'énigme ontologique de l'homme.

Le siècle de la Révolution industrielle, bouleversé par toutes ces considérations sur la nature humaine, s'est pris à suspecter, sous diverses facettes, l'inscription de l'animalité en l'homme, de même que l'empreinte de l'humanité en la bête. Tant et si bien que, pendant qu'un animal comme le chimpanzé se voyait désigner « ancêtre » de l'homme, l'image du

¹ *Ibid.*, p. 55

monstre humain devenait celle de l'être qui, conservant son visage d'homme, était capable de manifester les pulsions effroyables de sa bestialité intérieure (pensons aux meurtres sanguinaires de Jack l'Éventreur). Cette dynamique de la confusion ontologique ira jusqu'à l'excès, en donnant lieu, sur le plan scientifique notamment, à des extrapolations et aberrations ; la physiognomonie se trouve en être une, par exemple. Et il faut savoir, en outre, que « l'idée d'un Néandertal bestial et voûté ainsi que celle d'un chimpanzé monogame sont deux produits de l'imagination du XIX^e siècle »¹.

Si l'Art classique, défini comme la représentation des belles choses, répugnait à peindre le laid ou le monstrueux, se satisfaisant des splendeurs naturelles comme des perfections anatomiques, tel ne fut pas le cas de l'art et de la littérature du XIX^e siècle. La bête surnaturelle ou le monstre animal provoque un attrait proportionnel à l'angoisse que propage la vision de ses anomalies ; car le désir de voir ces êtres anormaux est aussi puissant que le besoin de s'en protéger². Michel Ribon signale clairement cette angoisse métaphysique que ressent d'emblée l'homme face à la laideur du monstre :

« ...la proximité du laid est ressentie, dans une sorte d'angoisse métaphysique, comme une atteinte à l'identité et à la dignité de notre être. Positivité d'une présence agressive, la laideur ne serait-elle pas la figure hideuse de ce *tout-Autre* qui menace d'ébranler notre être et de le submerger dans les ténèbres du chaos et les remous de l'informaté originelle ? »³

Nous pensons toutefois, contrairement à Michel Ribon, que le monstre, s'il est effectivement une source d'angoisse intarissable pour l'homme, ne doit pas cette faculté au fait qu'il se pose comme l'incarnation d'un *tout-Autre* vis-à-vis de ce dernier. De notre opinion, ce serait plutôt l'être humain qui pourrait se justifier d'être, en lui-même, ce *tout-Autre* évoqué par le spécialiste. Au fil des siècles, en effet, les théories dualistes occidentales n'ont eu de cesse de promouvoir l'altérité du genre humain par rapport aux autres espèces animales ; elles n'ont de cesse d'ériger une différence de *nature* entre l'homme et la bête, qui instituait mécaniquement la supériorité humaine⁴. Le monstre, à ce titre, pourrait ne devoir son impact angoissant qu'à une seule chose : au fait qu'il nous révèle la *réalité de ce que nous*

¹ WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in *op. cit.*, p. 20

² « Horreur et attrait coexistent dans la fascination exercée par le monstre. De ce déni à la raison, de cette part flottante de désordre et d'irrationnel, il faut se protéger, comme aussi de l'angoisse que suscite le monstre. » (RIBON, Michel, *Archipel de la laideur*, *op. cit.*, p. 67)

³ *Ibid.*, p. 9

⁴ « Les théories dualistes [...] affirment d'emblée une opposition de nature entre l'homme et l'animal. Mais ce n'est pas pour laisser cohabiter tranquillement les deux règnes. D'emblée également est décrété supérieur le genre humain qui doit être servi par les espèces animales. » (LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le zoo des philosophes*, *op. cit.*, p. 11)

sommes réellement, en abattant ces frontières ontologiques plaçant l'homme à distance de l'animal. Oui, le monstre, dans l'art et la littérature, ne saurait être qu'une *révélation de nous-mêmes* ; une mise en lumière de notre véritable identité d'être humain ; une réponse chaotique à l'énigme de notre ontologie. Car le monstre n'œuvre, à vrai dire, qu'à la démonstration charnelle et symbolique de l'unité des genres humain et animal. Le monstre nous apprend, en se *montrant* à nous, que l'homme et la bête participent d'un même continuum zoologique. Il anéantit, de la sorte, les rouages du système anthropocentriste¹ et ouvre l'esprit sur une conception biocentriste du monde, en laquelle l'être humain ne saurait plus être considérée autrement qu'une espèce animale parmi les autres. Le monstre devient, dès lors, l'expression suprême du rejet de la relation iconolâtre de l'être humain avec Dieu ; il brise le socle anthropocentriste de la pensée judéo-chrétienne. Il se pose, en quelque sorte, comme un *anti-Adam*. En incarnant l'idée d'une continuité entre l'homme et les autres êtres vivants, le monstre provoque une angoisse qui semble se situer à l'opposé de ce que Michel Ribon pensait. Cette angoisse ne vient pas de la confrontation de l'homme avec de l'altérité, avec une créature totalement différente, un être exprimant le *tout-Autre*. Cette angoisse provient plutôt du fait que l'homme, face au monstre, se trouve mis en contact avec ce qu'il y a de plus *réel* en lui-même, au point d'être conduit à *se voir lui-même à travers le monstre*. Toute son angoisse découle de là ; l'homme devine toujours que le monstre n'est pas un *autre*, mais plutôt un *même*.

La référence à la célèbre nouvelle de Lovecraft, « Je suis d'ailleurs », pourrait, en la circonstance, justifier amplement sa pertinence. L'histoire, nous l'avons déjà dit, est celle d'un narrateur monstrueux, mais n'ayant pas conscience lui-même de cette monstruosité. Il fait ainsi irruption dans une assemblée humaine en pleine festivité et provoque, sans qu'il en saisisse encore la raison, une panique générale. Ce n'est qu'un peu plus tard, déambulant dans la demeure, qu'il tombe nez à nez avec la monstrueuse créature ayant provoqué ce mouvement de terreur. Le narrateur s'en trouve effrayé tout naturellement. Mais il prend rapidement conscience de l'affreuse réalité : le fait est qu'il se regarde alors dans un miroir ; autrement dit, le monstre qui lui fait face n'est autre que *lui-même*. L'intérêt de cet épisode réside, notamment, dans la description, par le narrateur, du monstre qu'il est lui-même :

« ...j'aperçus, en pied, effrayante, vivante, l'inconcevable, l'indescriptible, l'innommable monstruosité qui, par sa simple apparition, avait pu transformer une compagnie heureuse en une troupe craintive et terrorisée. Je ne peux même pas donner l'ombre d'une idée de ce à quoi ressemblait cette chose, car elle était une combinaison horrible de tout ce qui est douteux,

¹ Il faut savoir que l'anthropocentrisme occidental a pour sources l'*Histoire naturelle* d'Aristote (homme perçu comme l'extrémité de l'évolution des êtres) et, surtout, *La Genèse* (homme fait à l'image de Dieu)

inquiétant, importun, anormal et détestable sur cette terre. C'était le reflet vampirique de la pourriture, [...]. Dieu sait que cette chose n'était pas de ce monde – ou n'était plus de ce monde – et pourtant au sein de mon effroi, je pus reconnaître dans sa matière rongée, rognée, où transparaisaient des os, comme un grotesque et ricanant travestissement de la forme humaine »¹.

À travers cette peinture lovecraftienne d'un putréfiant cadavre se mirant dans une glace, force est de remarquer qu'il est question, après le traditionnel blocage de l'écriture lovecraftienne sur le caractère innommable de l'être fantastique², d'une vision d'humanité en filigrane du corps monstrueux (« travestissement de la forme humaine »). Cette perception de l'humain dans le monstre n'est pas anecdotique, comme le savons. L'angoisse du monstre n'est générée que par cette ambiguïté ontologique ; à travers le corps du monstre s'exprime l'être de l'homme.

La littérature fantastique et son bestiaire font apparaître, de manière très récurrente, ce « syndrome de l'humanité secrète » du monstre ou de la bête fantastique. Les exemples littéraires qui vont être évoqués, à présent, sont particulièrement éloquents. Ainsi, la création d'une bête fantastique suffisamment angoissante passe par un processus d'anthropomorphisation plus ou moins insistant ; quelque chose d'humain, quelque chose de l'écrivain lui-même pourrait-on dire, doit se retrouver à travers la figure monstrueuse, sous peine sinon d'anéantir son impact chez son lecteur.

L'anthropomorphisation constitutive touchant les bêtes fantastiques peut être *ostensible* et concerner ainsi l'apparence physique de la créature monstrueuse. Des parcelles de corps humain sont visibles dans la complexion de l'animal fantastique et laissent, par conséquent, planer clairement les soupçons d'un lien avec l'humanité. Mais cette anthropomorphisation constitutive peut également être *subtile* ; elle repose seulement alors sur une humanisation mentale de la bête fantastique, laquelle va présenter des caractères, des sentiments et, plus souvent, une acuité intellectuelle qui le rapprochent de l'homme.

Dans une œuvre d'Abraham Merrit [États-Unis – 1884-1943], « Le visage dans l'abîme », il est question d'insectes et de lézards qui se trouvent qualifiés de monstrueux pour la raison qu'il émane d'eux une certaine humanité. Une araignée abjecte y fait son apparition,

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Je suis d'ailleurs », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, *op. cit.*, p. 125

² « Un dernier trait, concernant justement le "monstre", et sans entrer dans le détail de cette fonction. Objet ou moment central de l'aventure, il est par définition indescriptible. Monstre immontrable ; représentation irréprésentable. Néanmoins le récit est contraint de le mettre en scène, une rhétorique particulière se trouve alors mobilisée pour l'évoquer, le suggérer, imposer sa "présence" à travers les mots, au-delà d'eux. » (BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastiques (Textes de Théophile Gautier) », *Littérature* n°8, 1972, p. 5)

sous les yeux du héros, pourchassée par un lézard anthropomorphe, lui-même monté à califourchon sur un vélocé dinosaure. Cette araignée, remarquable de prime abord de par son gigantisme et sa couleur écarlate, se trouve décrite de la façon suivante. En premier lieu, on observe un être furtif révélant une certaine degré d'humanité :

« Une chose rouge vif jaillit d'entre les arbres qui, à cet endroit, n'étaient éloignés que de quelques centaines de mètres. Cela détalait à travers la plaine pour atteindre le pied de l'un des monolithes. Cela escalada son flanc jusqu'au faite. Puis, cela s'arrêta, paraissant scruter la forêt d'où cela était sorti. Graydon eut l'impression d'un immense insecte, mais il éprouva également *une incroyable et monstrueuse idée d'humanité* » (nous soulignons)¹.

Puis, les traits de son faciès se précisent, en provoquant aussitôt un vacillement entre humanité et bestialité :

« Un visage humain – et pas humain »².

Enfin, le texte nous apprend le lien généalogique que détiendrait cette monstrueuse araignée avec l'espèce humaine :

« Une araignée tisseuse, c'est ainsi que Suarra avait appelé la chose écarlate, disant qu'à une époque, ses ancêtres avaient été des hommes comme eux »³.

En ce qui concerne les lézards étranges peuplant cette même œuvre d'Abraham Merrit, le sentiment d'une humanité monstrueuse se trouve encore mieux évoqué :

« ...à seconde vue, il s'aperçut que *si ces êtres n'étaient pas entièrement des hommes, ils l'étaient du moins à cinquante pour cent*. Ces monstres avaient un peu plus d'un mètre vingt de haut. Le cuir de leur peau était de couleur jaune sale. Elles se balançaient sur de fortes pattes courtaudes dont les pieds étaient comme des sabots plats et garnis d'ergots. Ils avaient les bras courts et musclés. En guise de mains, des pelotes, à peu près semblables aux pieds, mais aux griffes plus longues. Ce fut au spectacle de leur face que se glaça le sang de Graydon. *Il y entraient incontestablement un élément humain. Ces êtres étaient un mélange inexplicable, inextricable d'homme et de lézard...* » (nous soulignons)⁴.

Ces êtres expriment, en vérité, tout comme les Morlocks d'Herbert George Wells, l'idée d'une dégénérescence de l'espèce humaine au fil des siècles, voire même d'une régression de celle-ci à des formes de vies considérées comme inférieures. Abraham Merrit avance ainsi, au cœur de ce récit, les arguments d'une théorie basée sur l'idée d'une évolution darwinienne *à rebours* :

¹ MERRIT, Abraham, « Le visage dans l'abîme », in *Œuvres Complètes*, Bruxelles : Lefrancq, « Volumes », tome II, 1998, p. 39

² *Ibid.*, p. 41

³ *Ibid.*, p. 42

⁴ *Ibid.* p. 79

« Dans sa longue ascension depuis le magma primitifs des plages basses des premières mers chaudes, l'homme avait revêtu des myriades de formes. Et, en s'élevant d'une forme à l'autre, se transformant en vertébré, remplaçant le sang froid par le sang chaud, il ne demeurerait pas moins de la même famille que le poisson qu'il attrape aujourd'hui, que les créatures velues dont la fourrure vêt ses femmes, que les singes qu'il ramène de la jungle pour en faire des objets d'étude ou de distraction. Il n'est pas jusqu'aux araignées tissant leurs toiles dans les jardins, jusqu'au scorpion qui décampe aux bruits de ses pas, qui ne soient ses frères de sang abyssalement lointains. [...]. De temps à autre, la nature produisait des anomalies, des monstres humains portant extérieurement, sinon intérieurement, le stigmatisme de la bête sauvage, du poisson, voire du crustacé. Des bébés avec des ouïes dans la gorge ; des bébés avec une queue ; des bébés à fourrure. L'embryon humain est passé par tous ces stades, à partir de l'unique cellule protoplasmique, résumant le drame multiséculaire de l'évolution en une seule année »¹.

Cette théorie ne fait que prolonger, au bout du compte, la pensée de ces naturalistes d'obédience physiognomoniste du XIXe siècle, qui dévoilaient l'unité du monde zoologique en multipliant des dessins anatomistes où le visage humain se dépravait méthodiquement en faciès animal. Là encore, deux évidences s'imposent à nous : d'une part, l'homme et les animaux forment une continuité ontologique (ils sont *mêmes*) et, d'autre part, cette continuité ontologique tend à se révéler, ostensiblement, au travers des bêtes fantastiques et des monstres.

Concernant les Morlocks imaginés par Herbert George Wells dans *La machine à explorer le temps*, il est curieux de constater que l'image de l'humanité arachnoïde est encore présente. La description du Morlock, que réalise l'écrivain Wells, draine et fusionne des caractéristiques simiesques et arachnéennes qui finissent par aboutir à l'idée d'une monstrueuse humanité :

« L'impression que j'eus de cet être fut naturellement imparfaite ; mais je pus remarquer qu'il était d'un blanc terne et avait de grands yeux étranges d'un gris rougeâtre [...]. Mais, comme je l'ai dit, il allait trop vite pour que je pusse le voir distinctement. Je ne peux même pas dire s'il courait à quatre pattes ou seulement en tenant ses membres supérieures très bas. [...] Je craquai une allumette et, me penchant au-dessus du puits, je vis s'agiter une petite créature blanche qui, en se retirant, me regardait fixement de ses larges yeux brillants. Cela me fit frissonner. Cet être avait tellement l'air d'une araignée humaine ! »².

Ceux qui ont lu ce roman célèbre ou regardé ses adaptations cinématographiques, savent une chose essentielle au sujet des Morlocks : dans l'intrigue, ces êtres représentent l'espèce zoologique en laquelle l'humanité est censée avoir évolué dans le futur, époque que le héros vient à découvrir grâce à une machine à voyager dans le temps. L'humanité de ces

¹ *Ibid.*, p. 42

² WELLS, Herbert Georges, « La machine à explorer le temps », in *Récits d'anticipation*, op. cit., p. 65

Morlocks est donc expliquée par le lien généalogique, comme pour le récit d'Abraham Merrit (évolution darwinienne à rebours).

Dans l'autre chef-d'œuvre de Wells, *L'île du docteur Moreau*, il est question, par contre, d'hybrides mi-humains mi-animaux engendrés par le délirant travail d'un savant fou, expert en embryologie : le docteur Moreau. Ce dernier s'acharne à produire, en entremêlant les matières embryologiques, des bêtes monstrueuses se révélant comme une angoissante parodie d'humanité :

«... tandis que j'étais au milieu de ces grotesques caricatures d'humanité »¹.

« Sachant que ces créatures d'aspect humain n'étaient en réalité que des monstres animaux, de grotesques parodies d'humanité, j'éprouvais une inquiétude vague de ce dont ils étaient capables, et cette impression était bien pire qu'une crainte définie »².

Ce sentiment d'observer des créatures à mi-chemin entre l'homme et la bête³ est naturellement source d'angoisse. Face au monstre, c'est-à-dire face à la bête où l'on discerne de l'humain, il est inévitable de ressentir ce trouble et cette « inquiétude vague ».

On pourrait être tenté de croire, à la lumière de ces quelques exemples, que les caractères anthropomorphes d'une bête fantastique ne sauraient apparaître que dans les cas où l'auteur a entrepris de justifier la part d'humanité de ses monstres animaux comme le résultat d'une dégénérescence ou d'une manipulation scientifique de l'espèce humaine. S'il n'est pas question d'une évolution ou d'une régression zoologique de l'homme, alors c'est le travail d'hybridation d'un savant fou qui doit avoir la charge d'expliquer l'anthropomorphisation de l'animal fantastique du récit. La bête monstrueuse ne devrait dès lors ses parcelles d'humanité qu'au seul fait qu'elle témoigne globalement d'une filiation généalogique avec l'espèce humaine.

Il ne nous est pas permis, bien évidemment, de rester dans une observation aussi réductrice de la chose. Nous pensons, à vrai dire, que les bêtes fantastiques subissent, dans la plupart des textes, une anthropomorphisation plus ou moins accentuée que *rien ne vient justifier* au final. Les créatures surnaturelles, monstres animaux, bêtes incroyables, n'imposent pas le devoir de légitimer cette humanité interstitielle se divulguant à travers leur complexion charnelle ou leur être intime. L'impression d'humanité qui se dégage des bêtes fantastiques,

¹ WELLS, Herbert Georges, « L'île du docteur Moreau », *op. cit.*, p. 161

² *Ibid.*, p. 180

³ « Une tête se pencha vers l'eau et commença à boire. Alors je vis que c'était un homme qui marchait à quatre pattes comme une bête. » (*Ibid.*, p. 141)

des monstres animaux, correspond davantage à une pulsion inconsciente de l'écriture qu'à un acte volontaire de l'écrivain (même si cela peut être le cas). L'auteur fantastique, en règle générale, ne *fait pas exprès* d'inscrire des caractères humains, des éléments anthropomorphiques dans sa création monstrueuse. Cette entreprise d'humanisation sous-jacente s'impose à lui, dans la majorité des cas, sans qu'il en ait véritablement conscience. En cela s'explique l'absence régulière de justification concernant cette « humanité secrète » de la bête monstrueuse. Pourquoi l'écrivain se sentirait-il contraint, en effet, de justifier, par quelque filiation généalogique artificielle, son anthropomorphisation de la bête fantastique, si celle-ci lui est demeurée inconsciente ?

L'allemand E.T.A. Hoffmann, par exemple, dans « Le chien Berganza », dépeignait des « bêtes fantastiques singeant hideusement des faces humaines [ainsi que des] êtres humains se débattant en d'horribles convulsions pour échapper à l'emprise de la forme animale... »¹. Edgar Allan Poe, quant à lui, décrit, dans « Metzengerstein », un cheval infernal qui présente, alors que rien ne l'incite réellement, une flagrante caractéristique humaine. Il s'agit de ses yeux ; ils sont qualifiés d'humains. Que ce soit pour le cheval de la tapisserie, dès le départ de l'histoire, ou pour l'étalon diabolique qui, dans la suite du récit, surgit en chair et en os et finit par subjuguier le jeune baron Frédérick de Metzengerstein, il est fait mention de ses prunelles humaines de la bête fantastique :

« ...son regard retourna machinalement au mur. À son grand étonnement, la tête du gigantesque coursier, chose horrible ! avait pendant ce temps changé de position. [...] les yeux, tout à l'heure invisibles, contenaient maintenant une expression énergique et *humaine*, et ils brillaient d'un rouge ardent et extraordinaire... » (nous soulignons)².

«... parfois le jeune Metzengerstein était devenu pâle et s'était dérobé devant l'expression soudaine de son *œil sérieux et quasi humain* » (nous soulignons)³.

De même est-il question dans « Le Verrat » de William Hope Hodgson de l'œil d'un monstrueux cochon satanique où brille de l'intelligence ; ce qui entend implicitement qu'il s'agit d'un regard humain :

« Je vis quelque chose apparaître au milieu de la "défense". Cela se dressait lentement et régulièrement. Je vis un groin monstrueux et livide à travers le cône d'ombre aux volutes tournoyantes... un groin énorme surgissant de cet abîme insondable. Il se dressait de plus en plus haut. Je discernai alors au travers d'un voile ténu et brumeux un œil de cochon sans

¹ HOFFMANN, E.T.A., « Le chien Berganza », *op. cit.*, p. 78

² POE, Edgar Allan, « Metzengerstein », in *Contes - Essais - Poèmes*, *op. cit.*, p. 78

³ *Ibid.*, p. 81

ressentir ce que je ressentis alors ! *C'était un œil de cochon au fond duquel brillait une sorte d'intelligence absolument abjecte...* » (nous soulignons)¹.

L'œil humain, miroir d'une intelligence supérieure, se pose très régulièrement comme un attribut de la bête fantastique. Les axolotls de Julio Cortázar vont même plus loin encore, puisque leurs yeux d'or les rapprochent des divinités aztèques et leur permettent donc de surpasser l'homme. Leur regard divin, à la lumière à la fois douce et terrible², donne même l'impression d'hypnotiser le narrateur cortázarien, de le captiver jusqu'à l'absorption pure et simple intervenant au final de l'histoire. Néanmoins, à lire attentivement cette nouvelle fantastique (« Axolotl »), on ne peut qu'être frappé par l'anthropomorphisation dont se trouve faire l'objet les axolotls, au fil du texte. Une métaphore fœtale laisse ainsi imaginer ces larves de batracien dans leur aquarium comme des embryons humains dans leur bain amniotique. Le présage de l'humanité des axolotls se manifeste alors à travers leur chair rose et la description de leurs petites mains délicatement onglées :

« ...mais ce furent les pattes qui me fascinèrent, des pattes d'une incroyable finesse, terminées par de tout petits doigts avec des ongles – absolument humains, sans pourtant avoir la forme de la main humaine - mais comment aurais-je pu ignorer qu'ils étaient humains ? »³.

Toutefois, le lien entre ces étranges spécimens et l'humanité devient plus viscéral qu'il n'y paraît, après la lecture de ce passage du récit :

« Et cependant les axolotls étaient proches de nous. [...]. Les traits anthropomorphiques d'un singe accusent la différence qu'il y a entre lui et nous, contrairement à ce que pensent la plupart des gens. L'absence totale de reconnaissance était valable, que je n'appuyais pas sur des analogies faciles. Il y avait bien les petites mains... Mais un lézard a les mêmes mains et ne ressemble en rien à l'homme. Je crois que tout venait de la tête des axolotls, de sa forme triangulaire rose et de ses petits yeux d'or. Cela regardait et savait. Cela réclamait. Les axolotls n'étaient pas des animaux »⁴.

Dans le cas de ce texte cortázarien, l'idée d'humanité, qui surgit en filigrane de la description de l'axolotl, se trouve extrapolée par le soupçon de la divinité qui s'installe relativement à cette même créature. Le processus d'humanisation se change ainsi progressivement en entreprise de « surhumanisation », de divinisation, de la bête fantastique ;

¹ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *Carnacki et les fantômes*, Paris : Éditions 10/18, « Grands Détectives », 1995, p. 207

² « Je collais mon visage à la vitre [...] pour mieux voir les tout petits points dorés, [...]. Les yeux d'or continuaient de brûler de leur douce et terrible lumière, continuaient à me regarder du fond d'un abîme insondable qui me donnait le vertige. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 357)

³ *Ibid.*, p. 336

⁴ *Ibid.*, p. 357

une dynamique qui rejoindrait symboliquement celle des religions polythéistes et du « totémisme » :

« Longtemps les hommes se sont employés à surhumaniser l'animal pour alléger leur pensée de ses tourments les plus aigus et trouver dans une vénération partagée un lien qui les unit. Les paléontologues nous ont appris comment les hommes préhistoriques dès le paléolithique supérieur, tentaient de se forger "une certaine image de l'ordre universel" en disposant sur les parois de leurs cavernes des figures symbolisées, qu'ils empruntaient essentiellement aux animaux : bisons et chevaux, félins et rhinocéros... Les conflits d'interprétation [...] sur la signification et la réalité à accorder au "totémisme" ont fait apparaître le règne animal comme le réservoir inépuisable des marques grâce auxquelles la "pensée sauvage" opère ses catégorisations. Des animaux familiers ou fabuleux, parcourent les grandes mythologies, du Minotaure crétois au serpent emplumé du Mexique précolombien ; leur corps apparaissent façonnés, déformés jusqu'au difforme, par les mortels qui leur ont assigné un rôle à la démesure de leurs craintes viscérales et de leurs désirs irréductibles »¹.

Ce phénomène est également repérable dans une œuvre telle que celle de l'écrivain Howard Phillips Lovecraft. Il conviendrait même, en la circonstance, de parler de « panthéon lovecraftien », tant l'entreprise de divinisation conduite par cet auteur a su aboutir à un ensemble parfaitement structuré autant que diversement peuplé.

Les monstres de « La Cité sans nom », par exemple, apparaissent d'abord à travers des gravures sur des murs anciens. Puis on les découvre, conservés en de beaux sarcophages, sous l'aspect de corps momifiés où se dévoile un monstrueux mélange corporel de bête et d'homme. Ce n'est qu'à la fin du récit qu'on les voit surgir, en chair et en os, et se jeter aux trousses du malheureux narrateur. Surtout le texte lovecraftien informe rapidement le lecteur du culte millénaire dont ces bêtes fantastiques semblaient faire l'objet :

« Grande avait dû être l'importance de ces créatures, car elles occupaient la première place parmi les décorations primitives des murs et du plafond [...]. Ma seule pensée fut que les tableaux où elles figuraient devaient être allégoriques, illustrant probablement l'histoire de la race qui les adorait. Ces créatures, me disais-je, étaient aux hommes de la Cité sans nom ce que la louve fut aux Romains, ou encore jouaient le même rôle que les totems dans les tribus indiennes »².

La divinisation, la « surhumanisation » de ces bêtes fantastiques s'avère, dès lors, indéniable. La description physique que Lovecraft donne des créatures de « La Cité sans nom » rejoint bientôt largement les critères fondamentaux de sa galerie tératologique personnelle. Il les installe, de fait, au sein du panthéon monstrueux des « Grands Anciens »,

¹ LECOURT, Dominique, « Introduction », in CYRULNIK, Boris, *La naissance du sens*, Paris : Hachette Littératures, « Pluriel », 1995, pp. 7-8

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « La Cité sans nom », in *op. cit.*, p. 32

c'est-à-dire comme membres de cette race de dieux effroyables censée, selon le reclus de Providence, avoir régné sur la Terre avant l'avènement de l'homme :

« Avant que la vie véritable ait seulement existé sur Terre. Ils furent les créateurs et les tyrans de cette vie, et sans aucun doute les modèles des vieux mythes démoniaques auxquels font allusion les *Manuscrits pnakotiques* et le *Necronomicon* dans des textes épouvantables. Ils étaient les Grands Anciens qui s'étaient infiltrés depuis les étoiles sur la Terre encore jeune – ces êtres dont une évolution extra-terrestre avait façonné la substance et dont les pouvoirs étaient tels que la planète n'en avait jamais connus »¹.

Les monstres de Lovecraft expriment ostensiblement le chaos biologique le plus radical ; une intime et angoissante intersection entre humanité et bestialité. Les quelques exemples suivants ne sauraient être, à vrai dire, qu'un simple échantillon de l'immense zoologie fantastique peuplant ses œuvres littéraires. Dans « La Cité sans nom », les divinités bestiales lovecraftiennes présentent principalement les caractères de l'humain et du saurien :

« Les coffres étaient de bois doré, aux parois d'un verre beau, et contenaient des corps momifiés de créatures dépassant en grotesque les rêves les plus désordonnés de l'homme. Donner une idée de ces monstres serait impossible. On eût dit des reptiles, dont le corps évoquait en partie le phoque, en partie le crocodile [...]. Leur taille était à peu près celle d'un homme pas très grand et leurs pattes de devant se terminaient par des *pieds délicats semblables à des mains et à des doigts humains* . Mais le plus étrange était la forme de leur tête, qui volait tous les principes biologiques connus. Rien ne peut s'y comparer. En un éclair, je pensai au chat, au bouledogue, au satyre de la Fable *et à l'être humain* . Jupiter lui-même n'eut jamais ce front immense et protubérant ; et pourtant les cornes, l'absence de nez et la forme de la mâchoire, qui rappelait celle du crocodile, empêchaient de placer ces êtres dans une catégorie bien définie » (nous soulignons)².

Dans sa nouvelle intitulée « L'abomination de Dunwich », l'écrivain nous offre la description d'un monstre chimérique des plus spectaculaires, où la part humaine est d'autant plus inaliénable que ladite créature se trouve procéder de la métamorphose d'un homme nommé Wilbur Wathley :

« Le monstre, lui-même, néanmoins, évinçait tout autre image pour l'instant. [...]. *Il était partiellement humain sans aucun doute, avec ses mains et sa tête d'homme* , et sa face de bouc sans menton portait la marque des Whateley. Mais le torse et le bas du dos relevaient d'une tératologie fabuleuse [...]. *Au-dessus de sa taille il était semi-anthropomorphe* , bien que sa poitrine, [...], fût recouverte d'un cuir réticulé comme celui d'un crocodile ou d'un alligator. Le dos bigarré de jaune et de noir évoquait vaguement la peau squameuse de certains serpents. Au-dessous de la ceinture, c'était bien pire ; car toute ressemblance humaine cessait et commençait la totale fantasmagorie. Il était couvert d'une épaisse et rude fourrure noire, et de l'abdomen pendait mollement vingt longs tentacules gris verdâtre munis de ventouses rouges. Ils étaient bizarrement disposés selon les symétries de quelque géométrie inconnue de la terre ou du système solaire. A chacune des extrémités, profondément enfoncé dans une sorte d'orbite rose munie de cils, s'ouvrait ce qui semblait être l'ébauche d'une bouche ou une

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les montagnes hallucinées », in *op. cit.*, p. 366

² *Ibid.*

gorge. Les membres, à part leur fourrure noire, ressemblaient grossièrement aux pattes de derrière des sauriens géants de la terre préhistorique ; ils se terminaient en bourrelets nervurés d'arêtes qui n'étaient ni sabots ni pattes. Quand la créature respirait, sa queue et ses tentacules changeaient de couleur au même rythme, comme par un phénomène circulatoire normal dans la branche non humaine de son ascendance » (nous soulignons)¹.

Dans « Prisonnier des pharaons », Lovecraft se plaît à décrire, comme l'héritage d'une Égypte décadente, des momies humaines auxquelles ont été, semble-t-il, greffées des têtes d'animaux². Cependant, comme pour « La Cité sans nom » le fait est que l'on se rend compte rapidement que ces momies monstrueuses constituent, en vérité, les dépouilles d'êtres parfaitement réels. Pire encore, le narrateur se met même à en observer des spécimens vivants, en chair en os, tandis que ces créatures se livrent, dans les souterrains d'une pyramide, au culte secret d'un Sphinx vorace :

« Je commençai à percevoir le piétinement morbide et multiplié de créatures en mouvement. Ce qui était horrible, c'était que des démarches aussi dissemblables pussent avancer avec un ensemble aussi parfait, les monstruosité venues du plus profond de la terre devaient s'être entraînées pendant des milliers d'années pour défiler de cette manière. Marchant, boitant, cliquetant, rampant, sautillant, tout se faisait au son horriblement discordant de ces instruments infernaux. [...] Mais, mon Dieu ! leurs torches projetaient des ombres incroyables sur la surface des gigantesques colonnes. *Des hippopotames ne devraient pas avoir des mains humaines ni porter des torches... Des hommes ne devraient pas avoir des têtes de crocodile !* J'essayai de détourner la tête, mais les ombres, les bruits, la puanteur étaient partout » (nous soulignons)³.

L'humanisation de l'animal participe, ici encore, chez Lovecraft, à un processus de figuration tératologique (portrait d'un monstre), mais aussi à entreprise de divinisation conduisant ces créatures imaginaires à engager, malgré leurs dépravations physiques et leurs tares anatomiques (« Marchant, boitant, cliquetant, rampant... »), l'idée d'une supériorité naturelle (dêité) sur l'homme. Il convient de signaler, en outre, pour faire entendre l'ancrage de cette tendance à l'anthropomorphisation zoologique, combien il fréquent de voir Lovecraft terminer ses récits en « confessant » l'humanité secrète ou partielle de ses monstres. Dans « Herbert West, réanimateur », par exemple, le savant fou éponyme (imaginé sur le modèle du docteur Moreau de Herbert Georges Wells !) se trouve happé et déchiqueté par ses propres créatures, « une horde de choses silencieuses et lentes [et dont les] contours étaient humains, à moitié

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'abomination de Dunwich », *op. cit.*, pp. 243-244

² « Les légendes les plus glaçantes sont celles qui ont trait à certains produits pervers de la prêtrise décadente : des momies faites de l'assemblage artificiel de troncs et de membres humains avec des têtes d'animaux à l'imitation des dieux anciens. [...] ce n'est que dans la période décadente que des Égyptiens réunirent l'humain et la bête en une même momie, à une époque où il ne comprenait plus les droits et les prérogatives du Ka et de l'âme » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Prisonnier des pharaons », *op. cit.*, p. 114)

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Prisonnier des pharaons », *op. cit.*, p. 120

humains, en partie humains ou tout à fait inhumains »¹. Dans « Les montagnes hallucinées », la race de manchots géants et troglodytes, que découvre le héros, finit par se révéler d'origine humaine². Idem, dans « La bête de la caverne », où une créature simiesque et albinos, pourchassant le narrateur à travers une galerie, finit par exprimer l'idée d'une effroyable dégénérescence de l'espèce humaine.

Comment, dès lors, relier toutes ces créatures monstrueuses, ces bêtes chimériques, explicitement intermédiaires entre humanité et animalité, avec ces autres bêtes fantastiques que sont les bêtes étranges. La chatte décrite dans « La squaw » de Bram Stoker, le loup de Guy de Maupassant (« Le Loup »), le saint-bernard anthropophage de Stephen King (*Cujo*) ou encore le terre-neuve spectrale d'Ambrose Bierce (« L'hallucination de Stanley Fleming ») constituent des animaux relativement conformes à leur type zoologique. Cependant il s'avère que ces bêtes tendent à trahir, dans leur être intime, des sentiments, des comportements, des désirs, voire une acuité intellectuelle, qui contribuent à faire rejaillir, en eux, quelque chose d'humain. C'est ainsi que se produit leur anthropomorphisation : *au-dedans*. Il s'agit d'une humanisation mentale. Ces spécimens zoologiques deviennent fantastiques, non pas du fait de leurs parcelles d'humanité physique, mais plutôt de leur possession par l'esprit humain. L'angoisse réside, de la sorte, dans cette confrontation à des animaux qui ne nous ressemblent pas en surface, mais en profondeur.

La vengeance, par exemple, pulsion humaine consistant à rendre le mal dont l'on a été victime, anime un grand nombre de bêtes fantastiques. Deux textes, que nous aurons à étudier prochainement, pourraient nous servir ici d'illustrations. Dans « La squaw » de Bram Stoker, une chatte mène une vengeance impitoyable à l'encontre de l'homme qui a tué son chaton d'un jet de pierre ; elle assouvit cette haine en tuant ce dernier, au prix d'un acte de ruse intellectuellement incompatible avec la condition animale. De même, le chien fantôme de « L'hallucination de Stanley Fleming », récit signé Ambrose Bierce, venge la mort de son maître, sur la tombe duquel il s'est laissé mourir, en harcelant son assassin jusqu'à ce mort s'ensuive.

L'acuité intellectuelle démontrée par ces bêtes étranges demeure, à vrai dire, l'un des facteurs principaux de leur dimension fantastique. Dans « Le loup » de Maupassant, les capacités intellectuelles de la bête carnassière éponyme se trouvent clairement célébrées :

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Herbert West, réanimateur », *op. cit.*, p. 42

² « ...quoi qu'ils aient été, c'étaient des hommes ! » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les montagnes hallucinées », *op. cit.*, p. 396)

« Cette bête-là n'est point ordinaire. On dirait qu'elle pense comme un homme »¹.

Il en va de même dans le cas du saint-bernard mangeur d'hommes, imaginé par Stephen King dans *Cujo*, qui évite les pièges tendus par les humains et use d'une ruse « anormale » pour perpétuer ses crimes voraces. Cette acuité de l'intelligence attribuée aux bêtes fantastiques organise, d'emblée, un rapprochement de celles-ci avec l'être humain.

Nous comprenons qu'une bête ressentant des sentiments humains, tel que le besoin de vengeance, ou alors se montrant en mesure de rivaliser intellectuellement avec un homme, participe nécessairement de l'aberration zoologique ; elle devient fantastique.

Un comble est sans doute atteint, en littérature fantastique, lorsque ce processus d'anthropomorphisation littéraire se déroule, non plus pour des animaux, mais pour des végétaux. En effet, il s'avère que certains auteurs, soucieux de rendre angoissante, surnaturelle, sinon monstrueuse, une plante précise ou une forme de végétation, se sont attachés à ce même effort d'humanisation contribuant à rendre la bête fantastique. Quelques exemples précis pourraient nous aider à avoir une meilleure perception de ce phénomène. À ce titre, la mandragore s'avère incontournable. Cette plante légendaire représente, en effet, un modèle abouti d'anthropomorphisation végétale. Dans « Le Talisman » d'Emilia Pardo Bazán, par exemple, nous est décrite la découverte d'une plante étrange semblable à une grotesque figurine noirâtre de forme humaine :

« Le baron se leva, prit le paquet qu'il avait apporté, déballa une étoffe de satin et j'aperçus un écrin de cristal de roche aux arêtes et à la fermeture en argent. Il souleva le couvercle et sur un linceul en toile garni de dentelles, que le baron écarta délicatement, je distinguai une chose horrible : une figurine grotesque, noirâtre, minuscule qui représentait en miniature le corps d'un homme »².

Cette chose, donnée comme la représentation en miniature du corps d'un homme, finit logiquement par se révéler être une racine de mandragore :

« Ceci [...] est une merveille de la nature : [...] c'est la racine même de la mandragore, telle qu'elle se forme au sein de la terre. Vieille comme le monde, elle fait l'objet d'une superstition qui attribue à la mandragore anthropomorphe les vertus les plus étranges. On dit qu'elle provient du sang des suppliciés et c'est pour cela que pendant la nuit, aux petites heures, on entend gémir la mandragore comme si au dedans d'elle vivait captive une âme en détresse. Ah ! veillez, bon Dieu, à la tenir toujours enveloppée dans un linceul de soie ou de lin ; ce n'est qu'ainsi que la mandragore dispense protection »³

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « Le loup », in *Contes Fantastiques*, op. cit., p. 119

² BAZÁN, Emilia Pardo, « Le Talisman », in RICHTER, Anne (éd.), *Le fantastique féminin...*, op. cit., pp.77-78

³ *Ibid.*, p. 78

La mandragore, plante anthropomorphe, capable de surcroît d'émettre de véritables plaintes humaines, parvient à provoquer ce double sentiment d'angoisse et de fascination que l'on entretient généralement au-devant de tout être monstrueux. Exemplairement, se produit ici cette relation de cause à effet que nous suspectons entre l'humanisation littéraire d'un être vivant (bête ou plante) et la concrétisation de sa dimension surnaturelle, de sa part monstrueuse, de sa nature fantastique. Chez Algernon Blackwood, la chose se révèle plus subtile encore, mais non moins remarquable. Dans sa nouvelle intitulée « Les saules », l'écrivain anglais nous fait le tableau étrange et troublant d'une forêt de saules nains. Cette multitude d'arbustes croissent sur les bords du Danube et véhiculent, de façon inexplicable, une sourde angoisse dans le cœur du héros blackwoodien. Cette végétation de petits arbres provoque ainsi un violent sentiment d'oppression chez lui ; les saules devenant même, à ses yeux, pareils à un troupeau de bêtes fantastiques s'abreuvant au fleuve :

« On les voyait [les vagues] sur près d'un kilomètre, se faufilant entre les îles, puis décrivant une large courbe pour disparaître entre les saules qui se refermaient sur elles comme une harde de monstres antédiluviens en train de s'abreuver. Ils me faisaient penser à d'énormes protubérances spongieuses en train de pomper l'eau du fleuve »¹.

Mais cette animalisation n'est que le prélude à une stupéfiante humanisation de ces mêmes saules nains. Il apparaît, en effet, au cours de la description de ces arbres, qu'une évocation précise est faite de leurs mains humaines. Les saules nains d'Algernon Blackwood, pourvus métaphoriquement de milliers mains d'homme, justifient en cela l'origine de leur extraordinaire pouvoir angoissant. Ils ont partie liée avec l'humanité :

« Une armée de saules nains, dansants et bruisants, luisants d'embruns, nous entourait de tous côtés ; de leurs milliers de mains minuscules, ils semblaient applaudir [...] »².

Cette « armée » de nains qui encerclent le héros (« nous entourait de tous côtés ») laisse entendre l'illusion mortifère que génère leur présence à l'entour de ce dernier. Ces saules sont en « guerre » contre l'être humain. L'émotion sauvage que déclenche la beauté magique de ce paysage d'arbres nains se conjugue, dès lors, à toute l'horreur du danger qui en émane. Un vertige d'épouvante et de fascination finit alors par conduire le héros à pousser un cri incontrôlable, de la même façon que s'il s'était trouvé aux prises avec une créature monstrueuse, une bête fantastique :

«...la beauté magique de ce spectacle était tellement envoûtante qu'une émotion sauvage se déclencha en moi et amena un cri sur mes lèvres »¹.

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Les saules », in *op. cit.*, p. 66

² *Ibid.*, pp. 60-61

Il convient de retenir cet énième exemple comme une autre preuve de la déduction que nous avons avancée dans le présent volet ; déduction que nous pourrions résumer de la manière suivante : la création de la dimension fantastique d'un animal littéraire, voire même de celle d'un végétal, passe, avant toute chose, par une anthropomorphisation plus ou moins ostensible de celui-ci. De manière paradoxale, il semble que l'origine de cette surnature animale soit à retrouver dans *la part d'humanité* dont parvient à témoigner la bête que l'on met en écriture ; c'est à travers cette parcelle d'humanité dont l'écrivain a doté, consciemment ou inconsciemment, sa créature animale, que cette dernière se révèle susceptible d'atteindre la stature d'une bête fantastique.

¹ *Ibid.*, p. 88

PARTIE III

LA BÊTE FANTASTIQUE DANS LES ŒUVRES LITTÉRAIRES

PARTIE III

La bête fantastique dans les œuvres littéraires

La présente partie a pour projet d'étudier avec minutie et pertinence, à travers un éventail de textes ciblés, la bête fantastique *du dehors* – au détriment de l'autre versant de la zoologie fantastique, à savoir celui de la bête *du dedans*. La catégorie *exopsychique* du fantastique (bêtes *du dehors*) se divise, elle-même, en deux types, comme nous avons pu l'expliquer dans les pages précédentes ; il s'agit du type de la « bête étrange » et de celui de la « bête chimérique ». Notre stratégie de recherche vise à concentrer l'analyse sur les « bêtes étranges » du fantastique, autrement dit sur ces animaux proches de la zoologie ordinaire, mais présentant quelque anomalie ou inquiétante étrangeté les conduisant à être appréhendés comme des individus fantastiques. Cet examen en profondeur de l'animal fantastique *extraneus*, autrement dit la « bête étrange », s'il doit délimiter avec netteté le champ de notre étude, ne saurait exclure pour autant la possibilité d'évoquer ponctuellement des cas participant aux autres catégories susmentionnées. Aussi pourrions-nous, de temps à autre, avoir à évoquer des exemples issus des secteurs limitrophes que sont la « bête chimérique » (créatures hybrides, composites ou invisibles) et la bête *du dedans* (animalité intérieure/bêtes de la métamorphose), voire plus radicalement des modèles d'animaux relatifs à d'autres genres littéraires (merveilleux, policier, science-fiction, etc.). Ces exemples limitrophes ne pourront toutefois faire l'objet d'une étude spécifique ou d'un chapitre à part entière, au sein de notre travail ; ils devront servir, avant tout, à mieux cerner, par juxtaposition et par contraste, les spécificités, les critères et les fondements de notre objet de recherche principal : la « bête étrange » de la littérature fantastique.

Catalyseur d'une certaine dynamique d'écriture inversant le cycle cynégétique ordinaire, la bête fantastique, nous le comprenons, n'offre aucunement cette homogénéité superficielle qui favorise naturellement le regard analytique. L'animal fantastique se pose plutôt comme un prisme possédant de multiples facettes susceptibles de dérouter facilement l'esprit en charge de l'étudier. Si une homogénéité de la bête fantastique devait exister, elle ne saurait se trouver que dans sa nature profonde et, de fait, par-delà la variété prodigieuse et primaire de ses figurations littéraires. On ne peut espérer trouver un *sens* et une *unité* à la bête fantastique, en demeurant perclus par le constat de sa profusion protéiforme. Il est nécessaire, selon nous, pour pouvoir l'appréhender convenablement, d'approfondir notre regard et de dépasser l'hétérogénéité superficielle de son bestiaire. Le *sens* et l'*unité* de l'ensemble de ces

figures zoologiques fantastiques ne sauraient se dévoiler qu'au travers de leur « anatomie » profonde et secrète.

Cette volonté qui est la nôtre de regarder la bête fantastique dans son plus large éventail possible et non simplement à travers l'une de ses espèces zoologiques – l'araignée, le loup ou le serpent, par exemple –, comporte un risque évident ; le risque de se retrouver noyé sous la multitude de ses spécimens. Trouver un ordre dans l'immensité hétéroclite de cette galerie animale devient, par conséquent, un impératif primordial. Le fait est que nous envisageons d'observer la bête fantastique *du dehors*, la « bête étrange » plus exactement, en suivant une classification animale déterminée par nos soins, selon des critères de pertinence zoologique et de parenté symbolique. Il va s'agir, pour nous, de mettre en relief les différents types de l'*extraneus* pour assurer l'appréhension la plus complète et la plus juste possible de ce que représente la « bête étrange » du fantastique. Ainsi cette dernière sera-t-elle observée de la façon suivante. Ce sont les « petites bêtes », autrement dit les insectes, larves, rongeurs et autres animaux de petite taille, qui stimuleront, en premier lieu, notre observation et notre analyse (I). L'intérêt se portera ensuite, successivement, sur la « bête ailée » (II), la « bête à cornes » (III), la « bête reptilienne et aquatique » (IV), la « bête à crocs » (V), la « bête équine » (VI) et enfin sur la « bête simiesque et préhistorique » (VII).

Certains pourraient entendre cette entreprise à venir comme l'édification d'un simple bestiaire cataloguant les bêtes fantastiques. Nous osons croire, pour notre part, que derrière la pluralité apparente, derrière l'amalgame maîtrisé que va constituer cette constellation d'animaux étranges et surnaturels, viendra se révéler progressivement une définition unificatrice de la bête fantastique. Notre ambition, disons-le clairement, est de faire surgir, du cœur de cette mosaïque formée par la juxtaposition délibérée et pertinente de tous ces spécimens fantastiques, un portrait unique et lumineux, une figure centrale, celle de *la* bête fantastique. Néanmoins, avant de pouvoir observer ce motif principal et révélateur de la mosaïque, avant de pouvoir atteindre la signification unificatrice de la bête fantastique, il faut affronter sa déroutante hétérogénéité, sa prodigieuse dissémination zoologique, sa disparité de surface ; pour atteindre l'*unité*, il nous faut affronter le *tout*. Les parcelles colorées de cette mosaïque que nous construisons, en effet, vont devoir être observées de près, de *trop près* d'abord pour nous permettre de prendre conscience immédiatement de l'image générale recherchée. Ce n'est qu'au terme de ce voyage devant nous conduire d'animal fantastique en animal fantastique qu'il deviendra possible, avec le recul nécessaire, d'appréhender enfin cette figure globale de la mosaïque, cette image totale conférant à la bête fantastique un sens général et une unité d'ensemble.

CHAPITRE I

La « petite bête » : insectes, larves, rongeurs et compagnie

L'emploi de la « bête étrange » est d'autant plus récurrent en littérature fantastique que son impact peut aisément rejoindre le symbolisme psychanalytique relatif au retour de la chose refoulée. La thématique engagée par l'utilisation de la bête étrange, en effet, s'avère souvent celle-ci : ce qui est enfoui sous les dehors d'une bête normale et familière, la nature secrète et animale, la perversité qui fait le monstre, l'instinct qui fait l'être sauvage, se fraye un chemin et finit par ressurgir sous les yeux de l'homme, en provoquant, de fait, le *moment* du fantastique. L'*inquiétante étrangeté*, dont Freud donna des explications lumineuses¹, touche ces bêtes littéraires que l'on décrit, sur un plan physique, soit en pleine adéquation avec la zoologie ordinaire, soit dans une rupture modérée avec celle-ci (bêtes présentant une anomalie simple comme des dimensions hors-normes, par exemple). La « bête étrange » insinue l'angoisse, non pas par le fait d'une monstruosité ostensible et spectaculaire à la façon des bêtes chimériques, mais plutôt par une subtile dissonance, une secrète distanciation avec le réel, une anomalie ingérable pour la raison humaine.

Associée naturellement à la perception des petites bêtes, cette forme de peur particulière qu'est la phobie travaille clairement les récits fantastiques ayant pris le parti de mettre des insectes ou des rongeurs au centre de leur écriture. L'angoisse phobique transparait, suinte, de textes comme, par exemple, « Les Cafards » de Thomas Disch, « Circé » de Julio Cortázar ou encore « La souris » de Saki. Elle agit régulièrement à signaler et à exprimer, par figuration dérivée, l'idée de la souillure morale, de la culpabilité intime ou des problèmes névrotiques.

L'horreur qui se trouve véhiculée par l'insecte peut rejoindre également celle relative aux bêtes carnassières, à savoir l'horreur de la dévoration. Dans le cas des petites bêtes, l'homme peut être conduit à ressentir une peur monstrueuse, une terreur archaïque, au-devant de leur multitude. Les larves, les insectes ou les rongeurs, dès lors qu'ils apparaissent en

¹ « ...nous comprendrons que le langage courant fasse insensiblement passer le "Heimliche" à son contraire l'"Unheimliche" car cet "Unheimliche" n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus de refoulement éclaire aussi pour nous la définition de Schelling, d'après laquelle l'"Unheimliche", l'inquiétante étrangeté, serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu » (déjà cité – FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 194)

nombre effrayant, sous l'aspect d'une multitude fourmillante, grouillante, aussi hostile que perverse, suggèrent, de façon automatique, le sentiment d'une menace pour le genre humain. L'homme peut ainsi légitimement craindre d'être englouti sous cette masse grouillante, capable de le faire mourir soit par asphyxie, soit – ce qui est pire encore – après une destruction charnelle par micro-morsures et micro-morcellements. André Siganos n'a pas manqué de mettre en évidence combien la vision d'une multitude grouillante dépeçant un cadavre a su marquer l'imagination des hommes¹. La récurrence, en littérature fantastique, de ce genre de scènes où l'on voit un malheureux protagoniste se faire ensevelir par une multitude de petites bêtes et décéder par la suite dans d'atroces souffrances, ainsi que c'est le cas dans « L'Amateur d'escargots » de Patricia Highsmith ou dans « Le fantôme dans la cale » de Jean Ray, prouverait au besoin la prégnance de cette angoisse de l'homme face à la multitude des petites bêtes. L'agrégation concertée de milliers de bestioles ou d'insectes, croyons-le, détient la faculté de produire une énorme angoisse chez l'être humain ; celle d'un renversement hiérarchique : la petite bête, par sa multitude grouillante, *dépasse* l'homme.

En outre, toujours dans le cadre de l'impact angoissant détenu par les petites bêtes dans l'imaginaire humain, il convient de souligner que certains types zoologiques véhiculent l'idée de la morsure venimeuse ; pensons aux araignées, aux scorpions, etc. Cela entend, par conséquent, qu'un seul spécimen peut suffire, dès lors, à déclencher le sentiment d'un péril mortel.

¹ « De fait, l'arrivée d'une multitude grouillante qui dépèce un cadavre pour n'en laisser rapidement subsister que le squelette, a dû frapper l'observateur comme le surgissement d'un monde trouble et puissant, sinon ambigu. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 75)

1. Les Insectes

Pline écrivit un jour : « *Natura musquam magis es tota quam in minimis* » (« La nature n'est jamais aussi grande que dans ses créatures les plus petites »)¹. Cette phrase pourrait trouver une certaine vérité, si l'on s'efforçait de réfléchir, un tant soit peu, à la condition et à la nature de l'insecte. Créature aussi angoissante que fascinante, l'insecte, si l'on devait la ramener proportionnellement aux animaux supérieurs, aux mammifères, voire aux êtres humains, soutiendrait non seulement la comparaison, mais ferait sans doute la preuve de sa supériorité physique, d'une solidarité sociale plus profonde et d'une fécondité aberrante ; autrement dit trois caractères qui pourraient les poser en redoutables adversaires de l'espèce humaine. Capable souvent de résister, eu égard à ses modestes dimensions, à des forces bien plus importantes que les siennes, l'insecte inspire, de fait, derrière la façade trompeuse de sa fragilité apparente, l'idée d'une terrible force cachée². L'image de l'insecte cuirassé dans sa carapace de chitine, portant en quelque sorte son squelette au-dehors, véhicule bien cette idée de relative puissance. Cela explique sans doute pourquoi l'homme tend souvent à soupçonner l'insecte d'être insensible à la souffrance ; *Les fourmis* de Bernard Werber [France – 1961] ne manque pas d'ailleurs d'évoquer, à propos des créatures éponymes, cette hypothèse de l'absence de douleur :

« Les fourmis sont-elles capables de souffrir ? *A priori* non. Elles n'ont pas de système nerveux adapté pour cet usage. Et s'il n'y a pas de nerf, il n'y a pas de message de douleur. Cela peut expliquer que des tronçons de fourmis continuent à "vivre" parfois très longtemps indépendamment du reste du corps. L'absence de douleur induit un nouveau monde de science-fiction. Sans douleur : pas de peur, peut-être même pas de conscience du "soi". Longtemps les entomologistes ont penché pour cette théorie : les fourmis ne souffrent pas, c'est de là que part la cohésion de leur société. Cela explique tout et cela n'explique rien. [...]. Mais ce concept est faux. Car la fourmi décapitée émet une odeur particulière. L'odeur de la douleur. [...]. Elle sait quand il lui manque un morceau, et elle souffre. Elle souffre à sa manière, qui est sûrement fort différente de la nôtre, mais elle souffre »³.

Qui n'a jamais observé l'incroyable résistance des insectes aux tortures physiques ? Ainsi la survie impossible et la monstruosité se rencontrent-elles fréquemment dans leur univers microcosmique :

¹ Cité in GOULD, Stephen Jay, *Le pouce du panda*, *op. cit.*, p. 7

² « Il est d'usage de dire que les insectes portent leur squelette au-dehors, et cette image s'explique par la résistance aux chocs et à la pression de la chitine qui les revêt. Se rend-on compte de la force d'écrasement qu'exerce notre doigt négligent sur une fourmi gênante ? Pourtant, il arrive que celle-ci, titubante, tente encore de s'enfuir ; et nous retrouverons toujours cette disproportion entre une fragilité apparente et une terrible force cachée dont l'origine se perd dans la nuit des temps. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, p. 19)

³ WERBER, Bernard, *Les fourmis*, Paris : Albin Michel, « Livre de poche », 1991, p. 152

« Mener un vie normale après amputation de plusieurs membres, s'accoupler et pondre des œufs en étant privé de sa tête, déambuler sans grande gêne avec deux pattes sur une seule cuisse, ou une pince à la place de l'œil, voilà de quoi est capable l'insecte... »¹.

En outre, quand l'on pense à ces « civilisations » uniquement orientées par la mission de la reproduction (abeilles ou fourmis), en lesquelles des reines disproportionnées et monstrueuses passent leur existence à se faire féconder et puis à pondre des multitudes d'œufs, il faut croire que la fécondité effrayante des insectes a pu frapper largement, elle aussi, l'imagination des hommes. Bernard Werber rappelle, dans son roman, en quelques chiffres surprenants, sinon inquiétants, la réalité de cette reproduction effrénée des insectes : dans le même laps de temps nécessaire à la naissance de quarante humains sur la Terre, soit quelques secondes, naissent près de sept cents millions de fourmis.

Dans « Les Cafards » de Thomas Disch [États-Unis - 1940], l'évocation est faite concernant le soupçon d'une reproduction accélérée des cancrelats :

« L'étonnant était qu'il y eût quand même sans cesse de nouveaux cafards qui passaient dans les tuyaux. Marcia supposait qu'il s'agissait de jeunes générations. Les cafards ont la réputation de se reproduire rapidement »².

Cette « hyper-fécondité » est le signe même de l'étrangeté mortifère des petites bêtes ; elle participe d'une altérité menaçante, envahissante, capable de submerger l'homme. André Siganos explique, lui aussi, combien, dans les mythologies relatives à l'insecte, la relation avec la fécondité est une chose récurrente et logique :

« Rien de plus logique, donc, que ce lien symbolique entre l'insecte et la fécondité, puisque les mœurs de ces animaux et l'époque de l'année à laquelle ils se manifestent le plus, correspondent tout à fait à l'idée de procréation intense »³.

De là à imaginer une possible invasion du monde par des légions d'insectes ou quelque guerre territoriale entre l'homme et l'insecte, il n'y aurait qu'un pas à franchir, comme l'ont démontré de nombreuses œuvres littéraires⁴. Il s'agit là, également, d'un sujet de prédilection des films de science-fiction : *Arachnophobie* (Frank Marshall, 1990), *Ticks* (Tony Randel, 1993), *Mimic* (Guillermo del Toro, 1997), *Starship Troopers* (Paul Verhoeven,

¹ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 91

² DISCH, Thomas, « Les Cafards », in DORÉMIEUX, Alain (éd.), *Territoires de l'inquiétude*, Tournai (Belgique) : Casterman, « Histoires fantastiques et de science-fiction », 1972, p. 167

³ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., pp. 113-114

⁴ *Les Insectes de feu* de Thomas Page (1978) : invasion de cafards ; *La Guerre des mouches* de Jacques Spitz (1938) : invasion de mouches ; *The Swarm* d'Arthur Herzog (1974) : invasion d'abeilles tueuses ; *The Furies* de Keith Roberts (1966) : invasion de guêpes géantes, etc. (exemples cités in *ibid.*, pp. 99-100)

1998), pour ne citer que les plus récents. La série cinématographique des *Alien* joue aussi sur ce thème de la fécondité effrayante de l'insecte ; on y observe une métaphore monstrueuse de la fourmilière (ou de la ruche), en laquelle une reine gigantesque, protégée par de terrifiantes rejetons extraterrestres, ne cesse de pondre des œufs gluants. La mission des héros humains s'avère, dès lors, toujours la même : détruire ladite reine, sous peine de condamner la Terre à une invasion destructrice.

L'invasion du monde humain par ces spécimens comptant parmi les plus petits représentants du Vivant, autrement dit les insectes, représente un scénario de fiction d'autant plus fréquent qu'il relèverait, à en croire Michel Serres, d'une dynamique naturelle de l'imagination. En effet, si l'inerte tend vers le gigantesque de même que la vie tend vers le minuscule, il semblerait que l'inerte gigantesque (le monde) ait justement pour vocation d'être envahi par le vivant minuscule¹. L'horreur devient ainsi, pour l'homme, celle de se trouver confronté à des insectes rassemblés en multitudes et présentant soudain une intelligence collective mesurable et concurrente à la sienne. Cette ascension hiérarchique des petites bêtes, par l'intelligence collective, ne serait pas si terrible si elle n'était porteuse également de présages funestes, induits par l'idée d'un décuplement proportionnel de leur instinct prédateur et de leur cruauté sociale.

En ce sens, il n'est pas si ridicule de ressentir de la peur *face à plus petit que soi*. Les textes fantastiques soumis bientôt à notre analyse vont tendre à prouver le bien-fondé de ces craintes viscérales que l'homme entretient vis-à-vis des insectes. Il est important de souligner toutefois qu'il existe, en dehors de ces derniers, des êtres encore plus infimes qui, depuis certaines découvertes médicales du XIX^e siècle, sont redoutés de l'être humain pour leur capacité à envahir, non pas l'espace, mais le corps lui-même ; il s'agit des microbes. George Sand offre, à ce titre, dans « La fée aux gros yeux », une vision intuitive et naïve de ces êtres infiniment petits, en faisant part des méditations scientifiques de l'un de ses personnages. Ce dernier, en effet, se met à imaginer les microbes comme des puces ou des papillons invisibles à l'œil nu :

« Il y a des êtres infiniment petits, dont on ne devrait pas parler sans respect, [...]. Il y en a qui échappent au regard de l'homme et aux plus forts grossissements des instruments. [...]. Qui

¹ « L'inerte envahit le gigantesque et le monde dure longuement. Alors qu'on ne connaît pas de vivant grand, je veux dire de la taille d'une montagne ou de l'océan, d'une planète, sauf en rêve. Le colosse dinosaure a disparu, l'éléphant, l'ours et la baleine survivent mal, il faut protéger le séquoia, géant... et le vif minuscule pullule. La vie tend vers le petit, à la taille du lieu. [...]. La vie envahit le large en traversant de petits vivants. Global dans l'espace et par le temps, gigantesquement répandu, durable colossalement, parfois soumis à des lois universelles, l'inerte recueille le vif, local et singulier, bref, petit, fragile même. Le premier forme la condition nécessaire dont le second, parfois, se suffit. Ni global ni universel, le vivant occupe le temps et l'espace par treillis souples entre des singularités menues et codées. » (SERRES, Michel, *Atlas, op. cit.*, pp. 56-57)

peut dire à quelles dimensions apparentes pour nous s'arrête la vie universelle ? Qui nous prouve que les puces n'ont pas des puces qui en nourrissent d'autres, et ainsi jusqu'à l'infini ? Quant aux papillons, puisque les plus petits que nous puissions apercevoir sont incontestablement plus beaux que les gros, il n'y a pas de raison pour qu'il n'en existe pas une foule d'autres encore plus beaux et plus petits dont les savants ne soupçonnent jamais l'existence »¹.

C'est là une image peu encline à traduire la réalité cruelle induite par la présence de ces êtres microscopiques dans l'organisme ; l'horizon de la maladie, dans cette « intuition littéraire » de George Sand, n'est nullement engagé par la présence de ces vivants minuscules. Seuls le génie et la magie de la nature se trouvent ici célébrée, au travers d'une vertigineuse mise en abîme zoologique (« les puces [ont] des puces qui en nourrissent d'autres »), faisant part de la beauté microscopique (« les plus petits [...] sont incontestablement plus beaux que les gros »).

La peur inspirée par les insectes n'exclut nullement qu'ils puissent détenir, en parallèle, un réel pouvoir de fascination. Il faudrait évoquer, ici, l'enfance, cet âge de la vie qui favorise tant la naissance des passions comme celle des phobies d'ordre entomologique. Qui pourrait mieux nous servir, à ce titre, que Julio Cortázar, cet écrivain qui ne cachait pas l'aversion mêlée de fascination qu'il entretenait vis-à-vis des insectes² ? Dans une tendance qui pourrait entrer en contradiction, à première vue, avec l'horreur des insectes qui s'exprime dans sa nouvelle « Circé », l'auteur argentin décrit, dans ses *Entretiens avec Omar Prego*, des souvenirs d'enfance relatifs à la contemplation fascinée des petites bêtes :

« J'ai des souvenirs qui reviennent par vagues, qui parviennent à reproduire durant une seconde les impressions profondes, directes de mon enfance : la sensation d'être à quatre pattes dans les carrés de tomates ou de maïs du jardin de Banfield, roi de mon royaume, regardant les insectes sans intermédiaires entomologistes, respirant comme il m'est impossible de respirer aujourd'hui la terre mouillée, les feuilles, les fleurs »³.

Par la contemplation des insectes, par l'extase ressentie face à ces représentants de l'altérité absolue du Vivant⁴, Cortázar rappelle, involontairement, toute l'ambiguïté de sa

¹ SAND, George, « La fée aux gros yeux », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin...*, op. cit., p. 67

² « Il [Cortázar] souligna sa permanente fascination/répulsion, éprouvées depuis sa plus tendre enfance, à l'égard de ces animaux. » (SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, op. cit., p. 50)

³ CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 26

⁴ « ...il [Cortázar] souligne le fait que les insectes, les coléoptères, les fourmis, les abeilles représentent pour lui l'altérité absolue. En effet, il est impossible de communiquer avec eux, alors qu'il se produit parfois le contraire avec les chats, chiens, chevaux. » (SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, op. cit., p. 43)

sentimentalité face à la bête¹ et combien, en la circonstance, l'horreur et l'aversion pour l'*autre* peut parfois se révéler proche du désir et de la fascination.

Pareillement à la fascination, en effet, la phobie trouve sa raison d'être dans la fixation à un objet² (ici, les insectes) et se distancie, en ce sens, de l'angoisse, qui n'a pas d'objet déterminé :

« L'angoisse est un état de malaise diffus sans objet précis. C'est ce qui la différencie de la phobie qui, elle, nomme un objet d'angoisse. Tout le monde s'invente à un moment ou à un autre de sa vie un objet signalant le danger de séparation qui préside à la phobie. [...]. La phobie est la métaphore d'une séparation ressentie comme dangereuse qui se focalise sur un objet menaçant : rideaux, voleurs, clowns font peur au petit enfant. La phobie est l'effroi devant une situation, elle place la personne du côté de la sidération : arrêt de mouvement et de pensée. Mais l'avantage de la phobie est la production imaginaire de représentation d'un danger qu'elle induit, tandis que l'angoisse est sans représentation »³.

La peur phobique entend l'existence d'un objet d'effroi, chose ou être vivant, dont la seule apparition parvient provoquer, chez un individu sensible, une sidération ou un réflexe de répulsion, sinon de terreur. Par le fait de cette peur phobique qu'il est capable de générer, l'insecte acquiert un pouvoir « méduséen » : tel le fantôme qui *paraît* brusquement (« fantôme » est de la famille du grec *phainein, phainesthai* : « faire briller », « paraître »), la petite bête peut pétrifier par sa seule épiphanie (*epiphaneia* : « action de se montrer »). Un récit de Tommaso Landolfi, bientôt étudié, « Les labrènes », use clairement de ce créneau de la peur phobique, en dévoilant un personnage terrifié par les petits lézards des murs. La seule apparition de l'une de ces petites bêtes suffit à faire défaillir le héros, tandis que l'éventualité d'un contact physique avec ces lézards, plus radicalement encore, se pose pour lui comme une menace de mort. Il en va de même, dans la nouvelle de Thomas Disch intitulée « Les Cafards » et dans « La souris » de Saki ; la trame de ces récits fantastiques se tisse incontestablement sur le canevas de la phobie des petites bêtes.

Pour parler plus précisément des « Cafards » de Thomas Disch, qui constitue une nouvelle fantastique exemplaire à bien des égards, il faut signaler que la phobie des insectes dont souffre l'héroïne se trouve annoncée dès l'incipit, en ces termes : « Miss Marcia

¹ « Il [Cortázar] précise que son rapport au règne animal est, depuis son enfance, fort ambigu... » (*Ibid.*)

² « La phobie permet de fixer la peur à la place du flottement d'angoisse. » (VANIÉ, Alain, « L'angoisse comme névrose », in *Magazine Littéraire* « L'angoisse », *op. cit.*, p. 31)

³ DIAMANTIS, Irène, « Les phobiques font l'économie de l'angoisse pure », in *Magazine Littéraire* « L'angoisse », *op. cit.*, p. 31

Kenwell avait une sainte horreur des cafards »¹. Cette phobie est décrite, peu de temps ensuite, comme étant de nature héréditaire, puisque transmise par le biais maternel. La seule variation étant que cette mère démontrait une peur généralisée des petites bêtes, alors que sa fille, Maria, le personnage central du récit, a su étrangement se « spécialiser » dans la phobie des cafards – et ce, sans même en avoir vu un seul dans sa jeunesse :

« Comme dans de nombreux cas de ce genre, la phobie de Marcia était d'origine héréditaire. Elle lui avait été transmise par sa mère, laquelle avait une peur morbide de tout ce qui rampait, gigotait ou vivait dans les petits trous. Les souris, les grenouilles, les serpents, les vers de terre, les punaises, toutes ces bêtes étaient capables de plonger Mrs. Kenwell dans l'hystérie, et il eût été étonnant que la petite Marcia ne tienne pas d'elle. Il était étrange, en revanche, que l'objet de sa peur fût devenu si particulier, et plus étrange encore que ce soient les cafards, en autres, qui aient retenu son imagination, car elle n'en avait jamais vu un seul et ignorait ce que c'était. (Les Kenwell vivaient dans le Minnesota, et les gens du Minnesota n'ont pas de cafards chez eux) »².

« Les labrènes » de Tommaso Landolfi [Italie – 1908-1979] se présente exactement sous le même schéma, puisque la peur phobique se trouve signalée dès les premières phrases du narrateur :

« Des *labrènes*, je les appelle souvent comme ça parce que l'un de mes amis d'enfance, qui était Vénézuélien, les appelait comme ça. Il s'agit en fait de vulgaires tarentes, et plus précisément de celles que les zoologistes désignent (sauf erreur de ma part) sous le nom de *platydactyles des murailles* : une espèce de crocodile en miniature qui hante les vieux murs et les parcourt en zigzag, pénétrant à l'occasion jusqu'à l'intérieur des pièces d'habitation où, comme partout ailleurs, il guette et attrape toutes sortes d'insectes, avec une nette préférence pour les papillons de nuit. Ce petit animal, absolument inoffensif, a toujours soulevé en moi un profond dégoût, une nausée, comme une répulsion de toute ma substance vitale, un frémissement de mes fibres les plus secrètes »³.

La petite bête, cafard ou lézard, en dépit de son caractère inoffensif pour l'espèce humaine, parvient ici à susciter un effroi viscéral, un sentiment de répulsion profonde qui trouve généralement sa source primaire dans l'enfance de l'individu phobique. Pourtant la phobie tend le plus souvent à participer d'une sentimentalité ambiguë ; il serait possible, à cet égard, de mettre à jour, dans nos textes fantastiques, les indices d'une fascination unissant le phobique à la bête de ses tourments. Le narrateur de Landolfi, par exemple, produit une magnification du petit lézard qu'il abhorre, en l'assimilant à l'image du crocodile (« une espèce de crocodile en miniature »). L'héroïne de Thomas Disch, mieux encore, avoue sa fascination pour l'abomination, lors de sa première vision des cafards de son appartement. Il s'agit d'ailleurs d'un passage très significatif du balancement sentimental entre désir et

¹ DISCH, Thomas, « Les Cafards », in *op. cit.*, p. 159

² *Ibid.*, p. 160

³ LANDOLFI, Tommaso, *Les labrènes*, Castelnau-Le-Lez : Éditions Climats, « Micro-climats », 1989, pp. 19-20

horreur que ressent le phobique vis-à-vis de l'objet de sa phobie ; un épisode inaugural qui voit la contemplation initiale de quelques mouvantes petites taches noires se changer brutalement, pour Marcia Kenwell, en un réflexe de dégoût et de répulsion :

« ...elle remarqua les petites taches noires qui se déplaçaient sur le bord de l'évier. Elle crut tout d'abord que ce n'étaient que les mouches ou les points noirs qu'on a devant les yeux quand il fait chaud et que l'on est fatigué. Mais les taches persistaient trop pour être illusoires, et Marcia se pencha plus près, se sentant forcée d'observer. Comment est-ce que je sais que ce sont des insectes ? pensa-t-elle. *Comment expliquer le fait que l'objet de notre dégoût puisse en même temps nous attirer démesurément ? Pourquoi le cobra prêt à frapper est-il si beau ? La fascination de l'abomination* est un phénomène qui... un phénomène qu'il vaut mieux ne pas essayer de définir. C'est un domaine aux limites de l'obscène, et qui n'a pas sa place ici, sauf pour mentionner l'émerveillement haletant avec lequel Marcia regardait ces premiers cafards de son existence. Sa chaise était si rapprochée de l'évier qu'elle distinguait les mouchetures de leurs corps ovales, les mouvements rapides de leurs pattes fines, les vibrations plus rapides encore de leurs antennes. Ils se déplaçaient au hasard, semblant n'aller nulle part et tournant en rond. Ils paraissaient, sans raison, extrêmement agités. [...]. Alors seulement elle prit pleinement conscience de la situation et sut que c'était là les cafards contre qui elle avait été mise en garde. La répulsion prit le dessus ; sa chair se glaça. Avec un hurlement elle se renversa en arrière sur sa chaise, en manquant de renverser une étagère. Au même moment les cafards disparurent par-dessus le rebord de l'évier et dans le trou d'écoulement » (nous soulignons)¹.

Ainsi l'attraction démesurée que ressent l'héroïne devant les « premiers » cafards de son existence, cette « fascination de l'abomination », se mue-t-elle en une fuite paniquée, aussitôt que lui revient à l'esprit la mise en garde familiale dont elle avait fait l'objet, juste avant de quitter sa province pour rejoindre la mégalopole new-yorkaise – sa tante lui avait annoncé, en effet, sans doute pour une interprétation métaphorique, que New York était plein de cafards². Le sentiment de répulsion prend donc le dessus, se posant, pour l'héroïne, comme la réaction normale et moralement acceptable à avoir face de telles créatures. Cela entend, par conséquent, que la pulsion « scopique » (désir de contemplation) initialement éprouvée parvient à intégrer également le registre inverse de l'obscène (« C'est un domaine aux limites de l'obscène »), de la faute, de la culpabilité féminine, autrement dit le champ du libidinal et de l'érotique. De cette façon, « l'émerveillement haletant » de Marcia, dont on fait état dans cet extrait, devient une formule dont l'ambiguïté se révèle susceptible d'incliner le lecteur vers un imaginaire sexuel.

Julio Cortázar a admirablement exprimé, dans sa nouvelle « Circé », cette « fascination-répulsion » entretenue par rapport à l'insecte, en s'appuyant sur le motif étrange du *bonbon enrobant le cafard* :

¹ DISCH, Thomas, « Les Cafards », in *op. cit.*, p. 162

² « Méfie-toi des cafards, Marcia, ma chérie. New York est plein de cafards. » (*Ibid.*, p. 161)

« Ses doigts s'écartaient, ouvraient le bonbon. La lune éclaira en plein le corps blanchâtre du cafard, le corps dépouillé de sa carapace et tout autour, mêlés à la menthe et à la pâte d'amande, les débris d'ailes, de pattes et de carapace écrasée »¹.

Ainsi, symboliquement, le plaisir sucré de la friandise, plaisir avant tout puéril, se trouve-t-il associé à l'horreur d'avaler un insecte répugnant, un cafard. Pareil épisode ne saurait que dévoiler sa dimension érothanatique, puisque s'y associent l'image du cadavre d'un insecte (mort) au *désir* du bonbon. Cet acte de l'absorption répugnante d'un petite bête relève, d'ailleurs, d'une réelle obsession de l'écrivain argentin. Julio Cortázar éprouvait une peur phobique d'avaler des insectes mêlés, volontairement ou non, à la nourriture ordinaire :

« Je vivais alors avec ma mère. C'est elle qui préparait les repas, j'ai toujours aimé la cuisine qu'elle faisait et qui méritait toute ma confiance. Soudain j'ai commencé à remarquer qu'avant de manger, avant de mettre une bouchée dans ma bouche, je la regardais soigneusement car j'avais peur d'avaler une mouche. Ce geste me gênait car il se répétait de manière obsessionnelle »².

Cette peur obsessionnelle d'avaler des insectes constitue, nous le comprenons bien, une scène extrapolant l'horreur et de la répulsion phobiques induites par l'altérité de ces petites bêtes. Il semble, de surcroît, que les cafards, en particulier, contribuent à véhiculer cette angoissante étrangeté bestiale à la source des phobies. André Siganos nous signale les raisons de cette prédisposition du cafard, dans ses *Mythologies de l'insecte* :

« La petitesse de l'insecte constitue un élément d'étrangeté qui aboutit paradoxalement, de la part de l'homme, à une attitude de refus effrayé : "ce qu'on voit mal inquiète, provisoirement on le tue". De surcroît, l'insecte possède quelque chose de mécanique, dans ses attitudes figées, comme dans sa démarche saccadée et quelque peu aveugle ; [...]. On retrouve cette notion de mécanisme sans pensée dans le fait que l'insecte possède plus de pattes que tout autre animal, et paraît se résumer à un ensemble de pièces articulées semblables à celles d'une armure de couleur significative : c'est en effet le noir qui domine et semble affecter l'image essentielle de l'insecte »³.

La petitesse, l'allure mécanique, la couleur noire ; il s'agit là d'autant de critères favorisant, selon André Siganos, le sentiment d'altérité anxigène éprouvé par l'homme au-devant de l'insecte. Il convient, par conséquent, d'admettre que le cafard se pose indéniablement comme l'un des spécimens incarnant le mieux ces aspects essentiels de l'étrangeté insectiforme.

Il est vrai que, dès l'instant où la figure du cafard entre en jeu dans le cadre littéraire, il devient difficile d'ignorer ce texte majeur et incontournable que représente « La

¹ CORTÁZAR, Julio, « Circé », in *Nouvelles intégrales 1945-1982*, op. cit., p. 140

² CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 239

³ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 97

métamorphose » de Franz Kafka ; un récit largement propice d'ailleurs à une critique psychanalytique. Nous justifions toutefois l'absence de cette référence dans notre étude – absence que certains auraient pu nous reprocher à juste titre – par le fait qu'il s'agit d'un récit intégrant pleinement la catégorie de la bête *du dedans* (bête de la métamorphose). Or, nous nous sommes déjà expliqué à ce sujet, notre thèse a fait le choix de se focaliser sur la catégorie de la bête *du dehors*. Il nous apparaît, par conséquent, plus utile et pertinent, dans la logique de notre recherche, d'aborder des textes fantastiques où il n'est nullement question de la transformation physique d'un homme en cafard (bête *du dedans*), mais plutôt de la confrontation fantastique d'un personnage humain avec un ou plusieurs de ces insectes.

L'écrivain Thomas Disch, à ce titre, peut susciter notre intérêt, lui qui parvient, dans sa nouvelle « Les cafards », à ajouter des dimensions nouvelles à cette altérité négative du cafard dévoilée ci-dessus par André Siganos. Thomas Disch, à travers son texte, inscrit notamment cet insecte au coeur de plusieurs métaphores symboliques de la souillure morale, où il fait clairement référence au registre de l'imaginaire sexuel. En effet, lorsque son héroïne Marcia vient à prendre conscience, au début de l'intrigue, de la présence grouillante des cafards dans son appartement – qu'elle devine en découvrant d'innombrables carapaces sur le sol¹ –, elle se trouve aussitôt traversée par la pensée suivante (que l'auteur prend le soin de mettre en italiques) : « *Au moins, [...], mon intérieur est propre* »². Cette conviction en la propreté de son intérieur ou, dit autrement, en la *virginité de son dedans*, se rapporte certes à sa cuisine et à ses placards ; mais on comprend déjà, symboliquement, que cela pourrait avoir quelque chose à voir avec l'intérieur de son corps de femme, cette chair non encore *souillée*, ce *dedans* féminin où n'ont pas encore pénétré les fascinants et répugnants cafards de New York. L'étymologie du mot « fascinant », en ce sens, se dévoilerait particulièrement révélatrice, puisque ce terme vient de *fascinus* dont le sens latin antique correspondait au *phallos* grec. Le récit de Thomas Disch ne fait guère l'économie de ces implications érothanatiques, installant même l'idée d'un véritable trouble sexuel face aux cafards, en relatant diverses réactions intimes éprouvées par l'héroïne. Solitude et misère affective transparaissent ainsi du portrait progressif que l'on nous dresse de cette femme. On établit bien vite que la phobie des cafards, présentée par Marcia, constituent un trait commun des femmes célibataires :

¹ « C'était horrible, indiciblement horrible, de les imaginer grouillant dans les murs, sous le linoléum, n'attendant que l'extinction des lumières pour... Non, il valait mieux ne pas y penser. [...] il y avait des carapaces de cafards morts éparpillées dans la poussière sous l'évier, collées sur le bord graisseux de la cuisinière, alignées sur les étagères les plus élevées des placards comme des grains de riz sur les marches d'une église après un mariage. » (DISCH, Thomas, « Les Cafards », in *op. cit.*, pp. 159-160)

² *Ibid.*, p. 160

« Une antipathie aussi poussée envers les insectes – envers un seul insecte en particulier – peut sembler excessive, mais sur ce point Marcia Kenwell n'était pas réellement exceptionnelle. Il existe de nombreuses femmes, surtout célibataires comme Marcia, qui partagent ce sentiment... »¹

L'écrivain justifie, à demi-mot, ce célibat féminin, en déclarant que Marcia n'était guère séduisante² (cette laideur la rapprocherait-elle implicitement des cafards ?). En outre, l'héroïne fait montre d'une certaine curiosité malsaine ; elle s'adonne au voyeurisme et semble jalouser sa voisine alcoolique, Madame Chapalov, qui vit avec deux hommes dans une toute petite pièce.

« Marcia se demandait comment ils pouvaient vivre à trois en ayant aussi peu de place – il n'y avait qu'une pièce avec une fenêtre étroite qui donnait sur le conduit d'aération. (Marcia s'était aperçue qu'elle pouvait voir l'ensemble de cette pièce par un trou fait dans le mur au moment où les plombiers avaient aménagé un évier pour les Chapalov). [...]. La femme Chapalov, qui était la sœur de l'un des hommes et l'épouse de l'autre – ou bien les hommes étaient frères et elle était la femme de l'un d'eux (Marcia avait parfois l'impression, en entendant leurs paroles à travers les murs, qu'elle était mariée soit aux deux, soit à aucun)... »³.

La jalousie qu'elle éprouve face à cette femme (Madame Chapalov) comblée par deux hommes à la fois se teinte d'une aversion méprisante l'inclinant à soupçonner des rapports troubles, voire même incestueux (« sœur de l'un des hommes et épouse de l'autre »/« elle était mariée aux deux »). Marcia semble ainsi discerner vaguement (« en entendant leurs paroles à travers les murs ») les indices d'une sexualité répugnante ayant cours dans cet appartement voisin. Mais, venant bientôt combler sa solitude névrosée et calmer quelque peu sa jalousie amère, voilà qu'une invasion de cafards se produit dans le logement de Marcia. Cet envahissement de son intimité lui permet aussitôt de trouver une compagnie symboliquement masculine et, surtout, d'être en mesure d'user enfin de ce pouvoir de séduction qui semblait jusqu'à présent tellement lui faire défaut. Cette séduction, même si elle ne s'exerce que sur des insectes, n'en devient pas pour autant dérisoire. Tel est ce que le récit de Thomas Disch tend à nous faire comprendre, au prix d'une fantastique apothéose de l'érotisme de l'insecte. Les cafards sont, avant tout, suspectés de provenir de l'appartement nauséabond de ces voisins dépravés et alcooliques que sont les Chapalov⁴ – des voisins dont l'origine russe

¹ *Ibid.*, p. 160

² Entre parenthèses, Disch nous déclare, à la page 61, qu'« elle n'était guère séduisante ».

³ *Ibid.*, pp. 166-165

⁴ « Comme l'évier de Marcia et celui des Chapalov avaient des tuyaux d'alimentation et d'écoulement communs, un trop-plein régulier de cafards se déversait dans la cuisine immaculée de Marcia. [...]. Les cafards des Chapalov avaient toujours le temps de pondre un autre million d'œufs dans les sacs-poubelles qui pourrissaient

pourrait contribuer, cela dit, à donner du crédit à l'hypothèse d'une collusion entre l'image des *cafards envahisseurs* et celle des *communistes envahisseurs* (se justifiant par le contexte de la guerre froide ayant opposé les États-Unis à l'URSS, dans la seconde moitié du XX^e siècle). Mais cette invasion progressive des cafards, si elle provoque une violente charge angoissante, entraîne néanmoins Marcia à prendre conscience de son charme. Après avoir surmonté sa pulsion homicide (elle ne cesse, dans un premier temps, de tuer les cafards) et sa peur phobique, cette femme se met soudain à comprendre qu'elle possède le pouvoir de se faire obéir par la masse grouillante des petites bêtes :

« Marcia voyait un dernier cafard qui descendait du placard. "Arrête-toi !" ordonna-t-elle. Et il s'arrêta. Puis, sous les injonctions de Marcia, le cafard se mit à marcher vers le haut et vers le bas, vers la gauche et vers la droite. Craignant que sa phobie ne dégénère en folie, Marcia quitta son lit douillet, alluma la lumière et s'approcha avec précaution du cafard, lequel restait immobile comme elle le lui avait enjoint. "Remue tes antennes", lui commanda-t-elle. Le cafard remua ses antennes. Elle se demanda si tous lui obéissaient et découvrit, les jours suivants, que c'était le cas. Ils faisaient tout ce qu'elle leur disait »¹.

Ainsi les cafards deviennent-ils des esclaves aux ordres de Marcia, leur maîtresse². Le pouvoir de domination, la puissance séductrice, qu'elle n'a jamais su démontrer sur les hommes, Marcia se met désormais à l'exercer pleinement sur des cafards. Et elle se pose bientôt un déesse vengeresse. Soucieuse de châtier l'infamie des Chapalov, Marcia, en effet, lance une première fois ses cafards jusque dans le *lit* de ces voisins russes. Cet acte lui procure alors un « étrange frisson de plaisir »³. Elle n'en restera pas là ; Marcia se sent vite le devoir de récidiver, après avoir surpris Madame Chapalov en train d'embrasser, au cours d'une orgie alcoolique, l'un de ses hommes :

« Ils étaient là, tous les trois, les Chapalov, en train de boire ; la femme était affalée sur les genoux du borgne et l'autre homme, en maillot de corps crasseux, tapait du pied sur le plancher pour accompagner les braillements discordants. Horrible. [...] et voilà que maintenant la femme pressait sa bouche (sa bouche à cafards !) contre celle de l'homme... pour l'embrasser, l'embrasser. Horrible, horrible. Agrippant des mains ses cheveux gris souris, Marcia pensait : *La saleté, l'ignominie !* »⁴.

Cette métaphore étrange, qui décrit la dame Chapalov avec une « bouche à cafards » lorsqu'elle donne des baisers aux hommes, se pose comme une image particulièrement riche de sens. Cette vision qu'offre soudain le texte démontre explicitement combien le spectre du cafard tend à rejoindre symboliquement la chose sexuelle, dans cette histoire fantastique. Le

sous leur évier. Et, au bout de quelques jours, les cafards nouvellement éclos pullulaient à nouveau dans les tuyaux, les fissures et les placards de Marcia. » (*Ibid.*, p. 165)

¹ *Ibid.*, p. 166

² « Ils [les cafards] se pliaient à ses ordres. Comme des esclaves. » (*Ibid.*)

³ « "Dans leurs lits, ordonna-t-elle en réfléchissant après coup. Allez dans leurs lits". Si répugnante qu'elle fût, l'idée lui donnait un étrange frisson de plaisir.» (*Ibid.*, p. 167)

⁴ *Ibid.*, p. 169

cafard, à vrai dire, se trouve fantasmatiquement et inconscient associé par l'héroïne à une appréhension négative de la sexualité (souillure, faute, perversité, bestialité, etc.), en filigrane de laquelle se dévoile sa propre névrose. Tout laisse à penser, en effet, que la phobie de cette femme traduit précisément un problème d'ordre sexuel. La réaction de Marcia face aux étreintes de ses voisins est d'ailleurs symptomatique de cette déficience personnelle (cause de son incontrôlable jalousie) ; telle un déesse destructrice et purificatrice, elle entre alors dans une grande colère et jette son armée de cafards sur ses voisins, avec pour mission de les dévorer :

« "Assemblez-vous... attendez encore un peu... vous tous... patience... assemblez-vous..." Ses mains frappaient en cadence les tuyaux, et il lui semblait entendre les cafards s'amasser, surgir des murs, des placards, des poubelles - une légion, une armée, dont elle était la reine absolue. "Maintenant ! ordonna-t-elle. Montez sur eux ! Recouvrez-les ! Dévorez-les ! »¹.

Bien heureusement, Marcia rappellera à temps sa horde d'insectes voraces. Ces derniers ne se livreront pas au carnage souhaité initialement (« Recouvrez-les ! Dévorez-les ! »). Mais ce sort terrible de l'engloutissement et de la dévoration par les cafards, que l'héroïne a fini par épargner aux Chapalov, est exactement celui qui, par ironie du sort, vient la frapper au terme du récit. À la fin de l'histoire, la malheureuse Marcia se fait finalement *monter* dessus par une masse de cafards éperdus d'amour, auxquels elle donne volontiers son corps :

« La grande masse silencieuse des cafards regardait Marcia calmement, et elle eut l'impression dans son affolement qu'elle pouvait lire leurs pensées, ou plutôt leur unique pensée. Elle la lisait aussi clairement qu'elle pouvait déchiffrer l'enseigne lumineuse de la marque de chocolat par la fenêtre. C'était aussi délicat qu'une musique émanant d'un millier de minuscules flûtes. C'était comme une vieille boîte à musique ouverte après des siècles de silence : *Nous t'aimons nous t'aimons nous t'aimons nous t'aimons*. Quelque chose d'étrange se produisit alors chez Marcia, quelque chose qui était, sans précédent : une réaction s'éveilla en elle. "Je vous aime aussi, répondit-elle. Oh ! je vous aime. Venez à moi, vous tous. Venez à moi. Je vous aime. Venez à moi. Je vous aime. Venez à moi". De chaque recoin de Manhattan, des murs délabrés de Harlem, des restaurants de la 56^e Rue, des entrepôts au bord de l'Hudson, des égouts et des pelures d'orange en train de pourrir dans les poubelles, sortirent les cafards qui se mirent à ramper avec amour en direction de leur maîtresse »².

Telle est l'apothéose de cette relation érothanatique unissant l'héroïne à ses légions de cafards. L'union contre-nature, que l'héroïne vient elle-même à appeler de ses vœux (« Venez à moi. Je vous aime »), se produit et nous dévoile une image d'une perversité inouïe ; celle d'une maîtresse « montée », « engloutie », « possédée » en totalité (c'est-à-dire *dévorée*) par

¹ *Ibid.*, p. 170

² *Ibid.*, pp. 171-172

la masse énamourée de ses esclaves bestiaux, autrement dit par tous les cafards de New York. On ressent, dans ce passage, la puissance libératrice d'une libido jusqu'alors refoulée ; l'héroïne se donne – offre son corps – à la multitude masculine, dans une pulsion amoureuse où se décèle le plaisir de céder à la souillure tant redoutée, l'extase d'accomplir cette *chose sexuelle* jusqu'alors jugée trop sale et répugnante.

Force est de remarquer, au-delà de ce seul récit de Thomas Disch, la récurrence frappante, en littérature fantastique, de ces scènes dévoilant l'engloutissement d'un héros humain sous une masse de petites bêtes. De nombreux textes fantastiques pourraient témoigner, à vrai dire, de ce genre d'événements mortifères, où des personnages viennent soudain à se trouver submergés sous une multitude grouillante de rats (« L'enterrement des rats » de Bram Stoker ; « Le fantôme dans la cale » de Jean Ray ; « Poste de nuit » de Stephen King), d'escargots (« L'Amateur d'escargots » de Patricia Highsmith), de fourmis (« La miel silvestre » d'Horacio Quiroga) ou encore d'araignées (« La plaine des araignées » d'Herbert George Wells).

Bien des indices pourraient nous conduire à voir, dans « Les cafards » de Thomas Disch, un texte structuré à l'instar d'une véritable phobie. Ce récit fantastique traite, dans l'ensemble, d'un refoulement excessif de la libido chez une femme ; refoulement dont la douleur psychique s'est trouvée transfigurée par une « fascination-répulsion » prenant pour objet et pour « masque » le spectre angoissant du cafard. À force de contrarier, de frustrer ses désirs charnels, par le fait des circonstances ou par sa propre volonté, l'héroïne de Thomas Disch s'est exposée à voir ressurgir, comme dans un retour du refoulé, cette masse libidineuse menaçante qu'elle n'avait de cesse d'occulter, de rejeter. Le personnage de Marcia, envahie et finalement submergée par l'incarnation multiple et insectiforme de sa libido refoulée (les cafards), se pose ainsi comme un drame d'ordre psychanalytique. Une phrase du récit pourrait, sous cette perspective, trouver une résonance particulièrement intéressante. Il s'agit des paroles que prononce la propriétaire de l'immeuble, pour contredire l'héroïne lorsqu'elle lui annonce l'invasion des cafards dans son appartement :

« Il n'y a pas de bêtes ici, bon sang ! Elles sont dans votre tête, les bêtes »¹.

¹ *Ibid.*, p. 171

Ces petites bêtes ne seraient-elles que des créations psychiques de Marcia ? Ces cafards n'existeraient-ils que dans sa tête ? C'est assurément vers l'idée du travestissement mental d'un instinct refoulé (libido) en une présence bestiale fantasmatique (cafard) que tendent à nous ramener ces interrogations. Il faudrait rappeler, à ce propos, que le cafard n'est pas un spécimen inconnu des psychanalystes ; il suffit de se souvenir de ces cauchemars peuplés de blattes noires que faisait un certain patient de Carl Gustav Jung :

« Je suis seul dans ma chambre. Une foule de cafards noirs et répugnants sortent d'un trou et se répandent sur mon bureau. J'essaie de les obliger à rentrer dans leur trou par une espèce de sortilège. Je réussis. Seuls quatre ou cinq insectes quittent mon bureau et s'éparpillent dans toute la pièce. Je renonce à l'idée de les poursuivre, ils ne me répugnent plus autant. Je mets le feu à la cachette »¹.

On se rend compte, sans oser pour autant de raccourci excessif entre les phénomènes psychiques, qu'une certaine proximité pourrait se révéler entre les cafards oniriques persécutant ce névrosé et ceux qui tourmentent l'héroïne de Thomas Disch. D'ailleurs, cette multitude de « cafards noirs et répugnants » fut globalement analysée par Jung, lui-même, comme le retour à la surface d'un refoulé (« réveil des aspects obscurs de la personnalité ») venant s'inscrire fantasmatiquement sous la forme d'insectes repoussants.

Il y a une autre petite bête qui semble prédisposée à générer des phobies : l'araignée. Cette dernière apparaît régulièrement dans les textes fantastiques, où elle dénote généralement d'une essence féminine. Chasseuse d'insectes connue pour tisser ses pièges sans relâche, l'araignée se différencie naturellement du cafard, sur ces points précis. En effet, en tant qu'incarnation d'une féminité prédatrice, dimension largement célébrée à travers ses « pulsions » cynégétiques et son aptitude à tendre des pièges (les toiles d'araignées) pour capturer puis dévorer ses victimes, l'araignée a su donner naissance à plusieurs œuvres de la littérature fantastique soucieuses de mettre en scène cette figure de la chasseresse impitoyable et rusée. Le personnage fantastique de la femme-araignée – qui participe à la catégorie de la bête *du dedans*, précisons-le – trouve ainsi une exploitation dense et raffinée à travers des œuvres telles que « L'Araignée » de Hanns Heinz Ewers ou encore « L'araignée d'eau » de Marcel Béalu. Cette figure de la femme arachnéenne peut parfois apparaître de façon plus subtile, voire métaphorique, dans les récits fantastiques ; certaines héroïnes de Julio Cortázar, par exemple, seraient en mesure de dévoiler, à la réflexion, des caractères pouvant rappeler l'araignée. Il faudrait penser notamment à la nouvelle intitulée « Circé », où il est possible de

¹ JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris : Laffont, 1964, p. 295, cité in SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte, op. cit.*, p. 98

déceler quelque chose d'arachnoïde à travers les gestes « trop lents » de Délia¹, d'autant plus aisément que flotte cette atmosphère de désir et de mort qu'implique symboliquement la présence d'une prédatrice féminine :

« De Délia il ne restait plus que les manies délicates, son plaisir à manipuler les essences et les animaux, son entente avec les choses simples et obscures, le voisinage des papillons et des chats, l'aura de sa respiration à demi engagée dans la mort »².

L'araignée, quoi qu'il en soit, demeure un être étroitement associé à l'œuvre matérielle qu'elle se doit de réaliser afin de pouvoir survivre, en l'occurrence sa toile. Il semble même que le sens premier du mot « araignée » concerne davantage ladite toile que la bête elle-même³. Si l'araignée a pu être divinisée, comme dans l'imaginaire religieux indien, et homologuée à une Araignée cosmique, à un Tisserand Primordial ou encore au Soleil⁴ ; si l'image de la toile d'araignée a pu servir, quant à elle, à exprimer la croyance en l'unité du Tout, en l'existence d'un lien secret entre les êtres et leur Créateur⁵ ; si le fait de « vivre » a pu équivaloir, sur un plan métaphorique, au fait d'« être tissé »⁶. Il n'en demeure pas moins que l'araignée a su également susciter une appréhension beaucoup moins positive dans l'imaginaire des hommes. Un symbolisme négatif s'attache parallèlement à cette petite bête, dont certains spécimens, les mygales et tarentules notamment, sont connues pour leurs piqûres venimeuses et souvent mortelles. Ce n'est pas pour une autre raison que Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, exploite la figure de l'araignée comme un emblème de la Fatalité ou s'il l'imagine, dans son poème « Puissance égale bonté », comme une création chimérique réalisée par le démon Iblis, à partir de fragments d'animaux divers⁷. Une tradition noire associe, en effet, l'araignée à une figure hostile, malfaisante, pouvant même rejoindre le

¹ « Je me souviens mal de Délia mais elle était fine et blonde, avec des gestes trop lents (j'avais douze ans, à cet âge le temps et les choses coulent au ralenti) et elle portait des robes claires à grande jupe mouvante. » (CORTÁZAR, Julio, « Circé », in *op. cit.*, p. 130)

² *Ibid.*, p. 135

³ cf. PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, « Les Usuels du Robert », 1983, p. 30

⁴ « ...on rencontre, à propos du Tisserand Primordial, la même situation relevée à propos de l'Araignée Cosmique : il est homologué soit au Soleil, soit à un principe transpersonnel (atman-Brahman), soit à un Dieu personnel. Mais, quelle que soit sa nature ou la forme sous laquelle il se manifeste, le Créateur est, dans tous ces contextes, un "tisserand" ; ce qui veut dire qu'il tient rattachés à lui, par des fils ou par des cordes invisibles, les Mondes et les êtres qu'il produit... » (ELIADE, Mircea, *Méghistophélès et l'androgyné*, Paris : Gallimard, « Folio-essais », 1995, p. 253)

⁵ « Venir à l'être et exister dans le Temps, durer, c'est être projeté par le Créateur et resté relié à lui comme par un fil. [...] Et les images les plus adéquates pour exprimer tout ceci étaient le fil, l'araignée, la trame, le tissage. La toile d'araignée montrait d'une manière éclatante la possibilité d'"unifier" l'espace à partir d'un centre, en reliant entre eux les quatre points cardinaux. » (*Ibid.*, pp. 253-254)

⁶ « "Vivre" équivaut à être "tissé" par la Puissance mystérieuse qui trame l'Univers, le Temps et la Vie, soit à être rattaché par une ficelle invisible à un Cosmocrator (Soleil, Brahman, Dieu personnel). » (*Ibid.*, p. 256)

⁷ cf. HUGO, Victor, « Puissance égale bonté », in *La Légende des siècles*, *op. cit.*, pp. 29-30

monstrueux et le démoniaque. C'est, sans nul doute, cette polarité négative de la figure arachnéenne qui prédomine à travers les histoires d'araignées de la littérature fantastique. L'aspect étrange et peu avenant de l'araignée a certainement œuvré à l'édification de cette figuration négative. André Siganos met ainsi en évidence l'image primitive de mère monstrueuse et de démiurge malfaisant qui se rattache à cette créature animale :

« Si nous prenons le cas de l'araignée – et toujours à propos du thème de la Création – il semble patent qu'elle entre exactement dans le cadre que nous venons de définir. Quiconque regarde l'arachnide constate que les contours de l'animal se résument, pour l'essentiel, à un ventre généralement disproportionné par rapport aux pattes. Aussi, l'idée même de procréation ne peut que venir à l'esprit de l'observateur primitif qui possède par ailleurs, un sens du symbole à la fois différent et plus développé que le nôtre. Cette mère monstrueuse crée indéfiniment, grâce à une substance qu'elle semble tirer d'elle-même, activité qui suffit à privilégier l'araignée en tant que démiurge »¹.

Relativement à cette idée de la fécondité effrayante de l'araignée, il est fréquent d'observer, dans les œuvres fantastiques, le spectacle de la multitude arachnéenne. Dans « La plaine des araignées » d'Herbert George Wells ou dans *L'Araignée noire* de Jérémias Gotthelf, il est question d'une présence innombrable et envahissante des araignées. Le texte de Wells nous parle de l'attaque d'une troupe de cavaliers, explorant une plaine mystérieuse et farouche, par une immense colonie d'araignées. Cette offensive arachnéenne prend même des allures de bataille navale :

« Un fil, long et collant, lui tomba en travers de la figure, une vrille grisâtre s'enroula autour du bras qui tenait la bride, quelque chose de gros, de remuant, avec quantité de jambes, lui descendit derrière la tête. Il leva les yeux et découvrit l'une de ces masses grises, à l'ancre, pour ainsi dire, au-dessus de lui, au moyen de ces filaments, et agitant ses extrémités, comme claqué la voile d'un bateau qui vire sans bruit. Il eut la sensation d'un foisonnement d'yeux, d'un équipage nombreux de corps accroupis, de membres allongés, aux multiples articulations, qui tiraient sur les amarres pour haler jusqu'à lui cette chose »².

La lutte que les hommes mènent contre ces araignées hostiles s'avère être, bien entendu, une lutte à mort, sans merci. En étant vaincu dans un tel combat, l'être humain sait pertinemment quel sort lui serait immédiatement réservé. On assiste d'ailleurs, comme s'il s'agissait du *topos* célébrant le triomphe carnassier de la petite bête sur l'homme, à l'engloutissement de l'un des personnages humains sous la masse des arachnides :

« Il franchit une courte distance, mais ses jambes étaient entortillées et empêtrées dans les filaments ; il essaya avec son sabre quelques mouvements impuissants. Des vrilles grisâtres

¹ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 28

² WELLS, Herbert Georges, « La plaine des araignées », in *Récits d'anticipation*, op. cit., p. 866

pendaient de ses membres, un mince voile gris lui barrait la face. De sa main gauche, il frappa quelque chose sur son corps, puis tout à coup, il trébucha et tomba. Il lutta pour se relever, chancela, et soudain il se mit à hurler épouvantablement : oh ! oh ! oh ! ohoh !... Le chef put voir de grosses araignées s'amasser sur le malheureux et d'autres encore descendre à terre »¹.

Cette scène archétypale, dont la récurrence est flagrante dans les textes fantastiques traitant de petites bêtes, symbolise la fin de la supériorité physique de l'espèce dominante, la chute de l'être humain, sous le poids d'une multitude de créatures aux proportions nettement inférieures. Même si une seule araignée ou un seul cafard peut suffire, dans le cadre de la phobie, à générer une peur démesurée et une *défaillance* chez l'individu humain ; le sentiment du péril mortel, lui, ne saurait être éprouvé véritablement qu'au-devant d'un grouillement d'araignées, de cafards ou de quelque autre type de bestioles. Les petites bêtes ne deviennent véritablement prédatrices et mortifères, sinon monstrueuses, que lorsqu'elles apparaissent en grand nombre face à l'homme. Le cas des créatures venimeuses pose évident une exception à ce principe ; en pareil cas, une seule mygale ou un seul scorpion peut suffire à inspirer l'idée d'une menace mortelle.

L'Araignée noire de Jérémias Gotthelf [Suisse- 1797-1854] raconte l'histoire d'un village de paysans qui, pour se défaire de l'emprise d'un seigneur tyrannique les maintenant en esclavage, font un pacte avec un étrange chasseur vert. Ce dernier offre ainsi une aide miraculeuse aux paysans dans leur rébellion. Cependant il révèle très vite sa nature diabolique en réclamant notamment, pour prix de ses efforts, que lui soit remis un enfant non baptisé. La première femme à accoucher dans le village, une dénommée Christine, soutenue par la majorité des villageois, fervents chrétiens, refuse naturellement de satisfaire à un tel marché et de remettre son rejeton au chasseur vert. Un prêtre intervient et, faisant fi des injonctions de celui que tous devinent être le diable, baptise l'enfant. La victoire n'est toutefois qu'apparente ; ce premier accouchement va être suivi, bientôt, d'un second. Une autre femme est enceinte dans le village, il s'agit de la belle-sœur de Christine. Peu avant la seconde naissance, cette même Christine est embrassée sur la joue par un curieux séducteur, baiser qui lui laisse une brûlure inexplicable à ce niveau du visage. Une relation tend à s'établir entre ces deux événements, si bien que plus le jour de l'accouchement approche, plus cette tache noire et brûlante s'accroît et fait souffrir sa victime. La marque finit ainsi par ressembler à la forme d'une araignée noire. Lorsque l'enfant naît, Christine, qui assiste à l'accouchement, est rendue folle de douleur par sa tache arachnéenne. Elle se précipite sur la jeune mère pour lui arracher son nouveau-né, dans le but de le remettre ensuite au chasseur diabolique. Cette action

¹ *Ibid.*, p. 868

pourrait, selon elle, mettre un terme définitif à la brûlure atroce qui lui dévore la joue. Sa tentative échoue, grâce à la promptitude du prêtre et des paysans. Mais c'est alors que se produit une scène horrible ; son visage donne l'impression d'éclater et laisse se répandre un grouillement d'araignées noires, qui s'enfuient en tous sens :

«... elle crut sentir tout à coup que son visage éclatait et qu'il en sortait une masse de tisons enflammés qui prenaient vie, rampaient sur sa figure, couraient le long de ses membres, et tout s'animait et grouillait sur son corps incendié de ces chatouillements de braises. Alors, à la lueur blafarde d'un éclair, elle vit, dans un enchevêtrement de longues pattes, innombrables, hideuses, des légions de petites araignées noires qui, de ses membres, se glissaient dans la nuit [...]. Enfin [...] le feu de son visage baissa, l'araignée fondit peu à peu, bientôt réduite à un tache imperceptible... »¹.

Surgies de la joue brûlée de la malheureuse Christine, cette légion d'araignées, telle une plaie d'Égypte, va se mettre à infester la région :

« À [la] lumière, les hommes découvrirent [...] que dans les étables où le bétail avait péri, fourmillaient d'innombrables araignées noires. Elles rampaient sur les bêtes, dans le fourrage, et tout ce qui vivait encore entraînait dans un délire forcené et s'effondrait roidi dans la mort »².

Peu après le saccage de la contrée par cette multitude d'araignées venimeuses, Christine, toujours possédée par la puissance diabolique, revient à la charge et parvient à capturer pour de bon l'enfant non encore baptisé de sa belle-sœur. Elle s'en saisit à la façon d'une tigresse, nous précise même le texte :

« Déjà un coup furieux et bien préparé défonce la porte, et, comme un tigre bondit sur sa proie, Christine se jette sur la pauvre accouchée. [...] la jeune femme, dans l'ardeur sacrée de défendre son bien, veut se ressaisir, mais son corps épuisé s'effondre, son enfant est dans les mains de Christine... »³.

Elle se précipite alors pour remettre ce nouveau-né au chasseur vert. La fin de l'histoire fait alors du prêtre chrétien le véritable héros de cette affaire fantastique ; celui-ci se jette entre la femme possédée et le diable déguisé en chasseur vert. Puis, après une aspersion d'eau bénite et la prononciation opportune de quelques noms saints, on voit l'ecclésiastique arracher l'enfant des griffes démoniaques, en sauvant du même coup Christine de la damnation éternelle.

Ce récit de Jérémias Goothelf reprend, à l'évidence, les poncifs de la négativité diabolique de l'araignée, en dessinant notamment l'invasion destructrice d'un territoire

¹ GOTTHELF, Jérémias, *L'Araignée noire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, « Poche suisse », 2000, p. 202

² *Ibid.*, p. 203

³ *Ibid.*, p. 211

« christianisé » par une multitude arachnéenne. On évoque également l'idée du contact nocif et mortifère de l'araignée pour l'être humain (images du venin et de la brûlure). La noirceur attribuée à l'araignée, dans cette œuvre fantastique, ne fait que s'ajouter à la vision manichéenne établissant, du côté du Bien, les paysans chrétiens et, du côté du Mal, le seigneur tyrannique ainsi que le chasseur vert et ses noirs arachnides. Christine (prénom symbolique) porte la marque de la bête : une brûlure à la joue qui prend la forme d'araignée noire. Cette plaie brûlante est consécutive à un baiser donné par un séducteur que l'on devine être le Malin lui-même. Ainsi cette femme incarne-t-elle une figure du péché charnel (baiser d'un séducteur et possession diabolique). C'est une héroïne qui, du Bien (elle refuse d'abord de se soumettre au diable et de lui donner son propre enfant), chute dans le Mal en procédant finalement au rapt du rejeton de sa belle-sœur, pour l'offrir au chasseur diabolique.

En parallèle de cette image terrifiante de la multitude arachnéenne, se distingue la figure fantastique et solitaire de l'araignée géante. Cette icône monstrueuse se rencontre régulièrement en littérature fantastique ou dans d'autres genres littéraires. Pensons, par exemple, à l'araignée malfaisante nommée « Arachne », dans *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien :

« Elle avait l'allure d'une araignée, mais plus énorme que les grandes bêtes de proie et plus terrible qu'elles à cause du méchant dessein qui paraissait dans ses yeux impitoyables. Ces mêmes yeux qu'il [Sam] avait cru découragés et vaincus, ils luisaient là de nouveau d'une lueur féroce, en grappe dans sa tête poussée en avant. Elle avait de grandes cornes et derrière son court cou, semblable à une tige, venait son énorme corps gonflé, vaste sac boursoufflé, pendant et oscillant entre ses pattes ; sa grosse masse était noire, tavelées de marques livides, mais la panse en-dessous était pâle et lumineuse, et elle émettait une puanteur. Elle avait les pattes repliées, avec de grosses jointures protubérantes bien au-dessus de son dos ; ses poils se dressaient comme des piquants d'acier et chaque patte se terminait par une griffe »¹.

Le gigantisme touchant chaque parcelle du corps de cette araignée de Tolkien suffit à l'épouvante. « Arachne » suggère ainsi l'image du prédateur rendu monstrueux en raison de sa taille (« plus énorme que les grandes bêtes de proie »), mais aussi des disproportions et protubérances agressives relatives à sa complexion (« grandes cornes », « énorme corps gonflé », « poils [...] comme des piquants d'acier », « griffe »). S'ajoutant à ces terrifiants caractères physiques, une place de premier ordre est réservée à la description de ses « yeux impitoyables », en lesquels se révèlent toute l'hostilité et la nature prédatrice émanant de cette bête gigantesque (« lueur féroce »).

¹ TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Seigneur des anneaux – Les deux Tours*, Paris : POCKET, « Fantasy », 1991, p. 449

Beaucoup d'autres exemples existent quant à cette figure de l'araignée colossale. Il faudrait se souvenir, à ce sujet, de ces araignées frappées de gigantisme que le cinéma a su mettre en scène à travers divers films de science-fiction ; notamment dans le récent *Starship Troopers* de Paul Verhoeven (1998). Comment oublier encore cette araignée augmentant monstrueusement de taille, suite aux radiations d'une météorite, dans l'une des aventures de Tintin, à savoir *L'étoile mystérieuse* (Hergé) ?

Pour en venir à la littérature fantastique, il convient de signaler que, dans « La plaine des araignées » d'Herbert George Wells, il est fait allusion également aux dimensions anormales touchant les araignées qu'affrontent les protagonistes :

« Une araignée égarée vint s'abattre tout près de lui ; elle mesurait bien un pied d'une patte à l'autre, le corps était gros comme la moitié d'une main d'homme. Il la regarda un instant : effroyablement active, elle cherchait par où s'échapper... »¹

Bien que les araignées de cette fiction de Wells soient déjà impressionnantes, d'autres récits fantastiques se sont chargés de dévoiler des spécimens aux dimensions autrement plus spectaculaires. L'œuvre d'Erckmann-Chatrian permettrait, en la circonstance, une vision plus aboutie et terrifiante du gigantisme arachnéen. Une des nouvelles de ce duo d'écrivains, intitulée « L'araignée crabe », pourrait se poser, en la circonstance, comme un texte fantastique exemplaire de ce thème de l'araignée géante. Le récit commence par situer l'endroit où ladite bête fantastique semble avoir été repérée ; il s'agit d'une caverne demeurée inexplorée du fait d'exhalaisons thermales². Le décor se trouve planté, de la sorte, dans une topographie récurrente de la monstruosité animale (caverne). On ne tarde pas, d'ailleurs, à donner foi à l'existence d'une créature vorace et monstrueuse en cet endroit. Le fait est que, lors de la saison des eaux de 1801, plusieurs squelettes d'animaux divers (quadrupèdes, oiseaux, reptiles, etc.) et même des ossements humains ont été découverts en aval de l'inquiétante caverne :

« En 1801, à la saison des eaux, par une circonstance encore inexpiquée, la source devint plus abondante, et les baigneurs qui se promenaient au bas, sur la pelouse, virent tomber de la cascade un squelette humain blanc comme neige. [...] Mais la débâcle continuant, tout ce que la caverne renfermait de débris, de limon et de détritrus fut dégorgé les jours suivants ; un véritable ossuaire descendit de la montagne : des squelettes d'animaux de toute sorte... de

¹ WELLS, Herbert Georges, « La plaine des araignées », in *op. cit.*, p. 870

² « Quant à la caverne, toute couverte au-dehors de mousse, de lierre et de broussailles, on n'en connaît pas la profondeur, attendu que les exhalaisons thermales empêchent d'y pénétrer. » (ERCKMANN-CHATRIAN, *L'araignée crabe*, Paris : Larousse, « Classiques Juniors », 1986, p. 6)

quadrupèdes, d'oiseaux, de reptiles... bref, tout ce qui se pouvait concevoir de plus horribles »¹.

Cette caverne à la profondeur inconnue et aux ténèbres insondables se change, en la circonstance, en un lieu redoutable. On y suspecte la présence d'une bête fantastique particulièrement vorace, certains évoquant même une araignée géante et anthropophage. Or, confirmant sans doute combien la caverne ou la grotte correspondent à des territoires propices à l'inscription géographique de ce genre de monstres arachnéens, il s'avère que l'araignée colossale de Tolkien, évoquée précédemment, possède aussi pour résidence habituelle une cavité montagnaise, aux galeries multiples et pestilentielles :

« Ils furent bientôt dans l'ombre, et là, au milieu, ils virent l'ouverture de la caverne. - Voici l'entrée, dit doucement Gollum. C'est l'entrée du tunnel. Il ne prononça pas le nom : Torech Ungol, l'Antre d'Arachne. Il en sortait une puanteur, non pas l'odeur nauséabonde de la pourriture dans les prairies de Morgul, mais une exhalaison fétide, comme si d'innombrables ordures étaient accumulées dans les ténèbres de l'intérieur »².

Dans le récit d'Erckmann-Chatrion, comme dans celui de Tolkien, la découverte de l'araignée géante est rapportée à celle d'un incroyable prédateur, d'une chasseresse affamée et comptant des victimes innombrables³. La description de l'araignée crabe rejoint ainsi celle d'Arachne, citée plus haut. Cette créature se dévoile, en effet, comme une créature noire au ventre proéminent et aux longues pattes :

« Un objet noir... aux longues pattes crochues apparut tout à coup dans l'ombre et se précipita vers l'ouverture. [...]. Elle était grosse comme ma tête, et d'un rouge violet... On aurait dit une vessie pleine de sang ! »⁴.

La métaphore assimilant l'araignée crabe d'Erckmann-Chatrion à une vessie pleine de sang stimule naturellement la référence à la succion vampirique, alors que la noirceur de cette bête fantastique s'accorde pleinement avec la division manichéenne des couleurs propre à l'imaginaire occidental. De surcroît, cette araignée géante subit une mort en adéquation avec le sort généralement réservé aux créatures du démon, puisqu'elle se trouve finalement anéantie par le feu⁵. Contribuant en outre à donner une tournure rationnelle à l'histoire, intervient, au terme du récit, une explication « pseudo-scientifique » qui défend l'idée selon laquelle l'araignée de la caverne aurait pu atteindre sa taille colossale en raison d'une

¹ *Ibid.*, pp. 8-9

² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Seigneur des anneaux – Les deux Tours*, op. cit., pp. 437-437

³ ERCKMANN-CHATRIAN, *L'araignée crabe*, op. cit., p. 37

⁴ *Ibid.*, p. 41

⁵ « ...bientôt la flamme se ranima plus vive au-dessous et consuma l'horrible insecte ! » (*Ibid.*, p. 42)

existence passée dans un milieu à la température élevée, en l'occurrence une zone de sources thermales :

« ...des insectes, soumis à la température élevée de certaines eaux thermales, qui leur procurent les mêmes conditions d'existence et de développement que les climats brûlants de l'Afrique et de l'Amérique du Sud, [peuvent] atteindre [...] des grosseurs fabuleuses... »¹.

Il serait possible de soupçonner, en la circonstance, puisqu'il s'agit d'œuvres contemporaines, l'influence imaginaire que pourrait avoir eu le roman de Jules Verne, *Voyage au centre de la terre* (1864), sur ces écrivains fantastiques que furent Émile Erckmann et Alexandre Chatrian. Jules Verne, en effet, nous présente, dans cette célèbre fiction, l'aventure de quelques héros découvrant, au bout d'un stupéfiant périple souterrain, des plantes (champignons) et des créatures (lézards, insectes, etc.) atteintes de gigantisme, au sein d'un milieu où la température, du fait de la proximité magmatique, se trouve à un niveau particulièrement élevé.

Rappelons, pour simple information, que Julio Cortázar n'avait pas hésité à englober l'œuvre de Jules Verne dans le registre d'un fantastique « scientifique »².

Les lieux souterrains, subrepticement évoqués ici, demeurent, quoi qu'il en soit, le territoire privilégié de cet insecte social, par excellence, que constitue la fourmi. Comment percevoir autrement cet être vivant ? C'est un insecte « qui ne vit que dans sa relation à la communauté »³ et qui, de fait, nous « impose un recul [en remettant] en cause la façon de penser individualiste qui caractérise nos sociétés humaines ». Le monde souterrain paraît ainsi colonisé, gouverné par ces petites bêtes dont la force procède de la cohésion inaliénable de leur communauté. C'est bien au regard de cette multitude ordonnée des fourmis, de cette foule d'insectes grouillante et néanmoins cohérente, que l'angoisse de l'être humain peut surgir. L'homme, qui se pose comme une créature de plus en plus désolidarisée de ses semblables, de plus en plus individualiste, peut éprouver une certaine inquiétude face à une communauté d'êtres vivants aussi solidaire et aussi « désindividualisée » qu'elle s'avère fourmillante et envahissante.

¹ *Ibid.*, p. 43

² « Quand je dis fantastique, j'emploie ce mot dans son sens le plus large car il s'agissait alors de Jules Verne, qui se lance dans des aventures qu'on peut considérer comme fantastiques dans le domaine de la Science. » (CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 237)

³ DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, op. cit., p. 82 (idem pour la citation suivante)

Gilbert Durand estime, sur ce point, que la simple perception d'un mouvement rapide et indiscipliné, *a fortiori* s'il s'agit d'un grouillement ou d'un fourmillement, nous ramène à l'imagination d'une animalité inquiétante sinon agressive :

« Pour le tout jeune enfant, comme pour l'animal lui-même, l'inquiétude est provoquée par le mouvement rapide et indiscipliné. Tout animal sauvage, oiseau, poisson ou insecte, est plus sensible au mouvement qu'à la présence formelle ou matérielle. [...]. Une des primitives manifestations de l'animalisation est le fourmillement "image fugitive mais première". [...]. Ne conservons du fourmillement que le schéma de l'agitation, du grouillement. Dali, dans de nombreuses œuvres, a relié directement le fourmillement de la fourmi au grouillement de la larve. C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite »¹.

Le fourmillement ou le grouillement, le mouvement anarchique de l'insecte ou de la larve, cette image du chaos animal – mais qui n'est *chaos* que parce que son ordre secret échappe à notre intelligence – tend à constituer un symbole important de la menace incarnée par l'animal à l'endroit du genre humain. Ce n'est pas pour d'autres raisons que les représentations de l'Enfer témoignent souvent de cette mise en scène du fourmillement et de l'agitation chaotique². Ce qui se trouve traduit, à travers cette dynamique de mouvements aussi divers que confus, rejoint l'idée même de la bestialité incontrôlable, de l'agressivité carnassière que suggère invariablement la multitude animale.

La fourmi, cependant, n'est pas liée qu'à cette perception négative du fourmillement. Il se trouve qu'on la considère également comme un insecte bénéfique, du fait qu'elle symbolise l'activité industrielle, l'organisation sociale et la prévoyance alimentaire – la fourmi de la fable de La Fontaine poussant ses vertus jusqu'aux vices que sont l'égoïsme et l'avarice³. La fourmi, en outre, peut quelquefois être associée à la découverte de ce minéral si précieux et convoité que constitue l'or ; « la mise en relation de cet animal et de l'or vient probablement du fait que creusant son nid sous terre, la fourmi est comme une gardienne du monde souterrain, et par conséquent des trésors et des mines »⁴. La collision symbolique pourrait sans doute se réaliser ici avec la figure mythique des Nains, ces « hommes-fourmis » creuseurs de mines et chercheurs d'or, qui auront marqué de façon généralement positive les folklores légendaires occidentaux. Il convient de signaler, toutefois, que, chez Julio Cortázar, les fourmis se trouvent évoquées sous un jour très négatif, comme dans sa nouvelle « Instructions

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 76

² « L'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité, en témoigne aussi bien la fresque de la Sixtine que les représentations infernales de Jehronimus Bosch ou la *Dulle Griet* de Breughel. » (*Ibid.*, p. 77)

³ MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 782

⁴ *Ibid.*, p. 783

pour tuer des fourmis à Rome », où cet auteur les assimile à des « mineurs horribles », des envahisseurs souterrains se devant d'être exterminés :

« Alors on tuera toutes les fourmis qui guettent les fontaines, on incendiera les galeries que ces mineurs horribles tissent pour approcher la vie secrète de Rome. On tuera les fourmis du seul fait d'avoir atteint la source centrale. »¹.

D'autres nouvelles de cet écrivain, comme « Les poisons » ou « Bestiaire », vont nous livrer d'ici peu une vision plus contrastée de la fourmi cortázarienne. Gardons à l'esprit, néanmoins, que la fourmi, en dépit de ses aspects inquiétants et négatifs, représente un insecte des plus fascinants, ne serait-ce que parce qu'elle nous offre un « reflet de civilisation ».

Le monde organisé qui se dévoile à travers les fourmilières révèle, en effet, un mimétisme étonnant avec nos sociétés humaines ; on y découvre, par exemple, des élevages de pucerons, une hiérarchie sociale, des guerres entre fourmis pour la conquête de territoires, etc. Le roman de Bernard Werber, *Les fourmis*, évoque largement ces parallèles troublants entre le monde des hommes et celui des fourmis. Il procède ainsi à une double réflexion donnant avoir l'humain dans le monde des fourmis mais aussi la fourmi (la *bête*) dans l'être humain².

La métaphore récurrente assimilant l'homme, sujet minuscule au sein l'immense mégalopole, à une fourmi dans sa fourmilière, trouve en cela sa raison profonde. Qui mieux que la fourmi pourrait symboliser l'individu urbain soumis à une vie d'automate, perclus dans une existence cloisonnée et sans relief, condamné à nourrir cette reine gigantesque qu'est la société ? Les œuvres d'Herbert George Wells (*la machine à explorer le temps*) et d'Aldous Huxley (*Le Meilleur des mondes*) pourraient admirablement témoigner de ces systèmes métaphoriques reliant l'humanité aux fourmis³.

Il n'est guère étonnant que, dans les créations de Julio Cortázar, cet écrivain si habile à figurer par des symboles animaux les vicissitudes de notre nature humaine, une place considérable ait pu être réservée à ces métaphores assimilant l'être humain à la fourmi ou le monde à une fourmilière. Dans « Les Poisons », par exemple, il est question des fourmis

¹ CORTÁZAR, Julio, « Instructions pour tuer des fourmis à Rome », in *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, p. 388

² « Bernard Werber force donc la voie à d'autres perspectives, mais il nous exhorte également à prendre ou à renouveler le contact avec cet autre côté de nous-mêmes que nous occultons ; la face cachée, oubliée, négligée que les religions judéo-chrétiennes et la philosophie européenne nous ont encouragés à percevoir comme mécanique ou perverse : l'animalité... » (DESLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française, op. cit.*, p. 89)

³ « H.G. Wells, dans *La Machine à explorer le temps*, montre le résultat de cette évolution, devenu depuis un lieu commun d'anticipation : notre monde va devenir une immense fourmilière [...]. A. Huxley, dans *Le Meilleur des mondes*, imagine une réalité semblable, où dans chaque caste tous les hommes se ressemblent, et où l'ensemble du corps social, gigantesque et privé de véritable pensée individuelle, dépend d'une autocratie d'une dizaine de personnes. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte, op. cit.*, p. 122)

noires et destructrices du jardin de Banfield ; ce qui entend que l'écrivain nous parle, en filigrane, de son enfance en Argentine et de ce jardin merveilleux où il passait son temps à jouer. Banfield, en effet, est le nom d'un quartier qui, dans son œuvre, s'est attaché au jardin de son enfance ; il baptise ainsi un lieu magique et peuplé d'animaux, l'espace où survit à jamais le « Trésor de la jeunesse » cortázarienne¹. On nous parle donc, dans la nouvelle « Les poisons », des fourmis de ce jardin et des galeries mystérieuses que creusent ces dernières, au-dessous et même à l'intérieur de la maison familiale (ce qui, dans certaines croyances d'Amérique latine, est perçu comme un mauvais présage²) :

« Nous connaissions bien les fourmis de Banfield, les fourmis noires qui dévorent tout, qui font leurs fourmilières sous terre, dans les plinthes ou dans cette partie mystérieuse de la maison qui s'enfonçe dans le sol, elles font là de petits trous, bien à l'abri des regards, mais elles ne peuvent pas cacher leurs noires processions qui transportent des brins de feuilles et comme ces feuilles sont celles des plantes du jardin, maman et oncle Carlos ont décidé d'acheter la machine et d'en finir avec les fourmis »³.

Le fait que ces fourmis noires « saccagent » le jardin de Banfield, en lui arrachant des feuilles, les transforme d'emblée en parasites aux yeux des adultes et les condamne à être éradiquées par le poison. Le jeune narrateur de l'histoire se présente, quant à lui, comme un enfant fasciné, obsédé même – un peu à la façon du héros de la nouvelle « Axolotl » –, par ces fourmis qu'il a l'impression de voir partout, et jusque dans les graines noires d'une pastèque⁴. Cette fascination s'avère si puissante qu'elle provoque bientôt une spectaculaire scène de « caméléonisme » – s'inspirant d'authentiques d'expériences vécues par l'écrivain lui-même, à en croire les *Entretiens avec Omar Prego*. On voit ainsi le jeune narrateur (projection de l'écrivain enfant) se mettre à plat ventre sur la terre humide et se prendre à imaginer, chose relativement fréquente dans l'œuvre cortázarienne⁵, que les veines de son corps sont devenues les galeries d'une fourmilière parcourues par une multitude de fourmis :

« J'aimais me jeter à plat ventre et respirer la terre, j'aimais la sentir sous moi, chaude avec son odeur d'été [...]. Je pensais à beaucoup de choses mais surtout aux fourmis, depuis que j'avais vu comment les fourmilières étaient faites, je pensais aux galeries qui s'étendaient et se

¹ « *El Tesoro de la juventud* (Le Trésor de la jeunesse) – c'était ma lecture favorite étant enfant – trois strophes [qui] m'avaient transporté. À tel point que je les savais par cœur, non pas les deux cents strophes du poème mais les trois premières... » (CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 206)

² « Les Mexicains redoutent les nids de fourmis dans les maisons, persuadés qu'une personne malveillante les a placées là pour nuire à la famille. » (MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 784)

³ CORTÁZAR, Julio, « Les Poisons », in *Nouvelles 1945-1982*, *op. cit.*, p. 277

⁴ « Il faisait chaud dehors mais la pastèque était bien glacée et ses graines noires me faisaient penser aux fourmis. » (*Ibid.*, p. 278)

⁵ « Après, on verra comment dans cette main de marbre écorché les veines errent harmonieusement, par plaisir des eaux, par artifice de jeu, et peu à peu se rapprochent, se fondent, s'enlacent, deviennent artères, se déversent dures sur la place centrale où palpitent le tambour de verre liquide, la racine des dômes pâles, le cheval profond... » (CORTÁZAR, Julio, « Instructions pour tuer des fourmis à Rome », in *op. cit.*, pp. 387-388)

ramifiaient un peu partout sous la terre et que personne ne voyait. Comme les veines dans mes jambes, qu'on distinguait à peine sous la peau mais qui était pleine de fourmis et de mystères qui allaient et venaient en tout sens »¹.

Force est donc d'observer, dans cet extrait, la manifestation de ce que certains nomment le « caméléonisme » de Cortázar ; lequel peut se définir comme le fait de contempler un être vivant ou d'entrer en contact avec lui, de manière totale et absorbée, jusqu'au point de *se sentir vivre à travers celui-ci*, de *prendre part à ce qu'il est*. Il s'agit d'une philosophie cortázarienne de la poésie, inspirée des théories de John Keats, qui établissent le parallèle métaphorique entre le poète et le caméléon (ou le poulpe), dans leur faculté supérieure de mimétisme par rapport à une réalité fluctuante, incertaine, polysémique². Le *poète caméléon* possède cette faculté de fusion avec la réalité environnante en perpétuel mouvement (comme une fourmilière) ; faculté que démontre, en se couchant sur la terre du jardin et en sentant ses veines devenir les galeries d'une fourmilière charnelle, le jeune narrateur des « Poisons » :

« Ce caméléonisme n'est pas conçu comme un manque d'identité ou une fuite, mais comme une faculté supérieure ; le poète caméléon a une identité additionnelle et insaisissable, signe de sa complexité et de son mimétisme avec une réalité chatoyante, de fusion avec un environnement composite. Le poète caméléon, poulpe, est ainsi à côté du pêcheur, un homme à *métis*, un champion de la variation aussi mouvant que la réalité qu'il côtoie... »³.

Car le caméléonisme, nous explique Julio Cortázar lui-même, est une démarche poétique qui revient à se conduire à l'inverse du *coléoptère caparaçonné* pratiquant d'une poésie figée et dérisoire. Il s'agit plutôt de se conduire en *caméléon*, c'est-à-dire de se laisser absorbé comme une éponge par les choses et les êtres que l'on observe, de sortir de soi-même pour pénétrer les entités qui nous absorbent, pour s'abîmer dans l'objet qui nous fascine et qui s'en trouvera aussitôt enchanté⁴. Ce caméléonisme est ainsi repérable, sous diverses formes, dans maintes nouvelles de Julio Cortázar ; « Axolotl » en constituant l'exemple le plus

¹ *Ibid.*, p. 282

² « Or le poète est un être doué du même mimétisme que le caméléon ou le poulpe : il est changeant, spongieux, fluctuant, mimétique à une réalité incertaine et polysémique. Les poètes sont pleins de contradictions car "leur contradictions ne sont pas de contre nature[...] elles sont pour ainsi dire surnaturelles". » (TERRAMORSI, Bernard, « Julio Cortázar : du caméléon à l'axolotl, une poétique de l'indéterminable », in DESHOULIÈRES, Valérie –Angélique (éd.), *Poétiques de l'indéterminé - Le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1998, p. 133)

³ *Ibid.*, p. 135

⁴ « Ce sentiment d'éponge, cette insistance à signaler un manque d'identité [...] rappellent le caméléonisme spécial que les coléoptères caparaçonnés ne pourront jamais comprendre [...]. La connaissance poétique procède par irruption, par assaut, par coulée affective dans la chose, ce que Keats appelle prendre part à la vie du moineau. Le poète renonce à conserver une identité dans l'acte de connaître [...] il sort facilement de lui-même pour pénétrer les entités qui l'absorbent, pour s'abîmer dans l'objet qui sera enchanté. » (CORTÁZAR, Julio, « Case du Caméléon », cité in *ibid.*, p. 133)

éclatant¹. Ce texte majeur réunit, en effet, différentes instances présidant au caméléonisme cortázarien ; un narrateur qui contemple, dans une fascination absorbée, des axolotls, d'abord jusqu'à coller son visage au verre de leur aquarium, puis jusqu'à passer de l'autre côté de cette paroi de verre et enfin jusqu'à devenir lui-même un axolotl.

L'empoisonnement ainsi que l'anéantissement des fourmis, au terme du récit, valent symboliquement, dans « Les Poisons », pour l'intrusion de l'idée de la mort dans l'esprit puéril. Ce massacre des fourmis marque la fin d'un âge d'or de l'existence, celle de l'enfance, mettant en cause l'action criminelle des adultes, les « empoisonneurs ». Cette nouvelle célèbre ainsi la perte symbolique de Banfield, le jardin paradisiaque de l'enfance, ce lieu si propice à la fantaisie imaginaire et aux jeux insoucians. Les fourmis, imaginés comme grouillement intime de la vie imaginaire propre à l'enfant, s'apparentent, de cette manière, à un fluide vivant venant peu à peu à se tarir dans le corps du jeune narrateur, sous l'effet du « venin » des adultes. Une profonde nostalgie de la jeunesse, une véritable poésie de l'enfance perdue, se dégage de toute l'œuvre de Julio Cortázar, et tout particulièrement de ce texte magnifiant l'évanescence de l'âge puéril par la métaphore troublante d'une fourmilière empoisonnée.

Dans une nouvelle telle que « Bestiaire », il est pareillement question de l'observation contemplative et fascinée de nombreuses fourmis par une jeune héroïne. Ces petites bêtes sont mieux visibles que celles de Banfield, puisqu'elles se trouvent placées dans un formicaire. Un objet qui réverbère, de la sorte, comme nous le verrons bientôt, l'un des motifs les plus importants de l'imaginaire cortázarien : la prison de verre (aquarium, formicaire, pièce vitrée, etc.). Ce formicaire se révèle surtout l'instrument d'une projection psychique, par laquelle la petite héroïne Isabel parvient à se délivrer de ses maux inconscients. On voit ainsi s'inscrire, en filigrane du monde fascinant et étrangement inquiétant des fourmis, les parcelles traumatisantes de l'univers des adultes en lequel Isabel se trouve plongée. Ces adultes ne sont autres que ses oncles et sa tante ; des personnes qu'elles côtoient quotidiennement dans une grande résidence familiale. Que se passe-t-il en cette demeure ? On comprend très vite que la tyrannie d'un certain Néné s'y exerce librement et gangrène les rapports humains. Néné se

¹ « ...la nouvelle ["Axolotl"] met exemplairement en pratique cette théorie [du "caméléonisme" de Keats] en racontant comment un homme, hypnotisé par les axolotls observés dans un aquarium du jardin des Plantes, se met littéralement à leur place ; en se changeant en la chose même qu'il scrute – un batracien aux yeux abyssaux – le narrateur met en scène narrativement le principe de John Keats énoncé dans une lettre de 1827 citée par Cortázar : "si un moineau se pose près de ma fenêtre, je fais partie de son existence et je picore moi aussi". » (TERRAMORSI, Bernard, « Julio Cortázar : du caméléon à l'axolotl, une poétique de l'indéterminable », in *op. cit.*, p. 133)

comporte, de surcroît, comme un véritable prédateur sexuel envers sa propre sœur Rema, celle qui a pris son aile la petite Isabel. Cette pulsion incestueuse fait rejaillir, bien évidemment, dans la maison, un malaise et une angoisse extrêmes. Ces tensions domestiques se cristallisent bientôt à travers l'apparition fantastique (fantasmatique ?) d'un tigre dans la demeure. Une bête fauve serait censée errer ponctuellement à travers les couloirs et les pièces ; un animal dévorant qu'il convient absolument d'éviter de croiser. Cette angoisse de la bête flottant dans la maison semble non seulement investir les habitants des lieux, mais elle produit également des manifestations de panique à l'intérieur du petit formicaire d'Isabel.

Le texte nous en informe, au départ :

« L'idée du formicaire, ils l'avaient tirée du *Trésor de la Jeunesse* et Luis leur avait prêté un bac en verre, large et haut. [...]. Plutôt des fourmis noires que des rouges : plus grandes plus féroces. Par la suite, on pouvait toujours en apporter des rouges et suivre la guerre, bien à l'abri derrière les vitres. [...]. Le formicaire valait mieux que tous les poneys du monde et ça l'enchantait, elle, de penser que les fourmis allaient et venaient sans avoir aucun tigre à redouter. Parfois elle imaginait un tout petit tigre, pas plus gros qu'une gomme, rôdant à travers les galeries du formicaire ; c'était à cause de ça peut-être les débandades, les concentrations en un point précis. Elle aimait reporter son monde à elle dans le monde des fourmis maintenant qu'elle se sentait un peu prisonnière... »¹.

Le monde des fourmis, microcosme offert à la contemplation humaine, se rapporte métaphoriquement à la maison familiale, ce macrocosme des adultes, où la jeune héroïne se trouve en situation d'emprisonnement et d'oppression, d'autant qu'elle y est régulièrement soumise à des moments de panique causés par la présence d'un tigre – présence susceptible de révéler une angoisse d'ordre sexuelle, celle du mâle dévorant. Les fourmis d'Isabel, à ce titre, contribuent à exprimer l'idée de la mort ainsi que l'image du tombeau :

« Elle [Isabel] pensa au formicaire, là-haut, et c'était une chose morte et puante, un horrible mélange de pattes qui cherchaient à sortir, un air vicié et pestilentiel »².

En ce sens, cette lutte, aussi acharnée que dérisoire, que livrent les petites créatures afin d'échapper à leur triste sort³, tendrait à les rapprocher du tragique de la destinée humaine. Le désir d'être comme l'une de ses petites fourmis, toutefois, semble perceptible chez l'enfant ; Isabel paraît œuvrer à se construire, symboliquement, une prison de verre afin de se soustraire aux dangers du monde des adultes. Comme dans « Axolotl », on assiste même à cette scène obsessionnelle, chez Cortázar, du visage venant se poser sur la paroi de verre.

¹ CORTÁZAR, Julio, « Bestiaire », in *op. cit.*, p. 155

² *Ibid.*, p. 156

³ « Elle les vit aller et venir, grouillantes, affairées, dans un silence visible, palpable. Elles [les fourmis] travaillaient là-dedans comme si elles n'avaient pas encore perdu l'espoir d'en sortir. » (*Ibid.*, p. 158)

Isabel vient coller son nez sur le formicaire¹; elle témoigne, de cette manière, selon le principe du « caméléonisme », d'une envie de traverser la vitre comme pour se retrouver à la place d'une fourmi, à l'intérieur du formicaire. Pourtant ces parois de verre ne semblent pas aussi protectrices que ça, puisque l'angoisse du tigre a également cours dans le monde des fourmis (« un petit tigre [...] rôdant à travers les galeries du formicaire »). L'un des épisodes les plus significatifs de cette fragilité des parois de verre se produit lorsque Rema, la tante d'Isabel, entre dans la chambre de l'enfant et projette son reflet sur le verre du formicaire :

« La main passa sur le verre comme un oiseau devant une fenêtre. Il sembla à Isabel que les fourmis avaient vraiment peur, qu'elles fuyaient le reflet. [...]. Rema était partie, elle marchait dans le couloir comme si elle fuyait quelque chose. Isabel eut brusquement peur de sa question, une peur sourde et sans raison, peur surtout d'avoir vu Rema s'enfuir et de contempler à présent la vitre à nouveau limpide où les galeries débouchaient et se tordaient comme des doigts crispés »².

« Le tablier de Rema se reflétait sur le verre, sa main se leva légèrement, avec le reflet, on eût dit qu'elle était dans le formicaire, et Isabel revit soudain cette main-là donner une tasse de café à Néné, mais c'étaient les fourmis à présent qui couraient sur la main de Rema, les fourmis et non plus la main de Néné serrant ses doigts »³.

C'est la main et le tablier de Rema, malheureuse femme sexuellement harcelée par son frère, qui surgissent successivement sur la paroi vitrée, créant l'illusion finale d'une intégration contaminatrice de l'angoisse du tigre dans la prison de verre des fourmis. Par son seul reflet, Rema provoque l'invasion du formicaire par toute sa terreur du viol incestueux. Il n'y a plus de refuge possible ni pour Isabel, ni pour les fourmis : la peur de la femme est passée dans le corps de la jeune fille. Cette communion dans l'angoisse du mâle qui unit soudain l'adulte Rema à sa nièce, la petite fourmi qu'est Isabel, va contribuer à sceller leur alliance. Toutes deux décident, sans même un mot, de faire disparaître Néné, le tyran de la maison. Démontrant une parfaite complicité, Rema et Isabel font en sorte de jeter cet homme aux pulsions incestueuses en pâture au tigre qui rôde dans les couloirs de la villa. Isabel trompe Néné, en lui mentant sur la position de la bête dans la demeure ; cela l'amène à choisir la mauvaise case, la mauvaise pièce, dans ce jeu de marelle qu'est peu à peu devenu l'espace domestique. Néné se rend dans la bibliothèque et s'y fait dévorer, laissant entendre aussitôt que le fauve redouté était bien réel. Débarrassées de cette double incarnation d'une bestialité mal contrôlée (Néné/tigre), la tante et sa jeune nièce peuvent enfin laisser surgir leur profonde et intime connivence. Celle-ci s'exprime à travers l'image finale des doigts de Rema caressant

¹ « Elle colla son nez au verre... » (*Ibid.*, p.155)

² *Ibid.*, p. 156

³ *Ibid.*, p. 157

l'épaule d'Isabel, doigts fins et féminins que l'écriture assimile à des escargots – des bêtes dont l'ambivalence sexuelle est bien connue (hermaphrodisme). En outre, l'image onirique reliant la coquille à la vulve (coquille/*concha*/sexe féminin) a été maintes fois célébrée dans l'Art, notamment avec les Surréalistes (voir Salvador Dáali). Isabel apparaît ainsi comme un être ayant vécu un rite de passage de l'enfance à l'âge adulte, grâce auquel elle a pu dépasser sa peur du mâle et construire sa féminité. Aussi pourrait-on voir cette union finale des deux femmes, qui intervient après éviction du mâle, comme un triomphe de la sexualité féminine.

L'image récurrente de l'engloutissement d'un individu sous une masse fourmillante ou grouillante, qui a déjà été signalée pour les cafards et les araignées, est également repérable en ce qui concerne les fourmis. Dans un texte d'Horacio Quiroga [Uruguay – 1878-1937], dont le titre original est « La miel silvestre », il est question de l'aventure sauvage de deux jeunes personnages en fuite, qui vivent de chasse et de pêche¹. Comme chez Cortázar, le lecteur est confronté à cet insecte vorace et destructeur que représente la fourmi noire d'Amérique du Sud ; Quiroga nous apprend même qu'elles ont pour surnom évocateur celui de « corrección », principalement redevable à leur effroyable capacité carnassière :

« Benincasa había sido ya enterado de las curiosas hormigas a que llamamos *corrección*. Son pequeñas, negras, brillantes, y marchan velozmente en ríos más o menos anchos. Son esencialmente carnívoras. Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso [*Elles avancent en dévorant tout ce qu'elles rencontrent sur leur passage*] : arañas, grillos, alacranes, sapos, víboras, y a cuanto ser no puede resistirles. No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no huya de ellas [*Il n'y a pas d'animal, si grand et si fort qu'il soit, qui ne fuit devant elles*]. Su entrada en una casa supone la exterminación absoluta de todo ser viviente, pues no hay rincón ni agujero profundo dónde no se precipite el río devorador. Los perros aúllan, los bueyes mugen, y es forzado abandonarles la casa, a trueque de ser roído en diez horas en el esqueleto. Permanecen en el lugar uno, dos, hasta cinco días, según su risqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van »².

Ces fourmis noires, surnommées *corrección*, suscitent, comme nous pouvons le voir à travers ce texte de Quiroga, une peur horrible de la dévoration. Aucun être vivant ne saurait se dresser devant ce fleuve d'insectes carnassiers qui change tout animal, aussi imposant soit-il, en un simple squelette, au bout de quelques heures. Cette masse fourmillante est assimilée à un prédateur suprême dont la voracité et la puissance sont telles que rien ne saurait lui résister. Une multitude dévorante face à laquelle hommes et bêtes ne peuvent que se comporter en proie et fuir instinctivement. Or, ce qui va se produire, au terme de l'histoire de « La miel

¹ « Allí vivirían primitivamente de la caza y de la pesca. » (QUIROGA, Horacio, « La miel silvestre », in *Todos los cuentos*, Madrid [Espagne] : Allca XXe, « Archivos n°26 », 1993, p. 122)

² *Ibid.*, p. 124

silvestre », se pose comme une scène d'horreur par excellence. Un être humain, paralysé par l'absorption de miel sauvage, se voit progressivement submergé par une foule de fourmis noires, lesquelles vont le dévorer jusqu'aux os¹. Certes l'on ne se trouve pas ici devant le spectacle de la gueule dentée d'un fauve qui déchiquette et absorbe goulûment la chair de sa victime, mais la répulsion et l'effroi ne sont pas moins importants en face de ces fourmis noires assiégeant le corps immobile d'un homme. Un homme condamné à assister vivant à son morcellement par micro-morsures innombrables, à sa dévoration par parcelles minuscules. Signalons, de surcroît, qu'il s'agit d'une dévoration se déroulant en surface – avec les insectes nappant le corps –, mais également à l'intérieur du corps, puisque les fourmis savent aussi s'engouffrer par les orifices naturels ou par les plaies ouvertes pour envahir et découper le dedans de leur proie. Cette invasion intérieure d'un corps vivant par une telle multitude bestiale représente sans doute une apothéose dans l'épouvante que suscite la dévoration carnassière. Bernard Werber offre, en la circonstance, un spectacle particulièrement éprouvant, dans son roman *Les fourmis*, lorsqu'il décrit l'attaque d'un pic-vert par toute une fourmilière :

« Elles [Les fourmis] encerclent le pic-vert dans sa zone la plus vulnérable : son cou. Puis elles se retournent, en position de tir rapproché. Leurs abdomens pointent le volatile. Feu ! Elles propulsent de toute la force de leurs sphincters des jets d'acide formique hyperconcentré. [...]. Des soldates à larges mandibules accourent de partout, mordent dans les plaies faites par l'acide formique. Par ailleurs, une légion se rend à l'extérieur, [...], repère la queue de l'animal et se met à forer la partie la plus odorante : l'anus. Ces soldates du génie ont tôt fait d'en élargir l'issue et s'engouffrent dans les tripes de l'oiseau. La première équipe est parvenue à crever la peau de la gorge. Lorsque le premier sang rouge se met à couler, les émissions de phéromones d'alerte cessent. La partie est considérée comme gagnée. La gorge est largement ouverte, on s'y rue par bataillons entiers. [...]. Puis les soldates pénètrent à l'intérieur de la tête, cherchant les orifices qui leur permettront d'atteindre le cerveau. Une ouvrière trouve un passage : la carotide. [...]. Quatre soldates fendent le conduit et se jettent dans le liquide rouge. Portées par le courant cardiaque, elles sont bientôt propulsées jusqu'au beau milieu des hémisphères cérébraux. Elles y sont à pied d'œuvre pour piocher la matière grise. Le pic-vert, fou de douleur, se roule de droite à gauche, mais il n'y a aucun moyen de contrer tous ces envahisseurs qui le découpent de l'intérieur. Un peloton de fourmis s'introduit dans les poumons et y déverse de l'acide. L'oiseau tousse atrocement. D'autres, tout un corps armé, s'enfoncent dans l'œsophage pour réaliser la jonction dans le système digestif avec leurs collègues en provenance de l'anus. [...]. Elles fouissent la viande vive comme elles ont l'habitude de fouiller la terre, prennent d'assaut, l'un après l'autre, gésier, foie, cœur, rate et pancréas, comme autant de places fortes »².

¹ « Tuvo aún fuerzas para arrancarse a ese último espanto, y de pronto lanzó un grito, un verdadero alarido en que la voz del hombre recobra la tonalidad del niño atterado : por sus piernas trepada un precipito río de hormigas negras. Alrededor de él la corrección devoradora oscurecía el suelo, y el contador sintió por bajo del calzoncillo el río de hormigas carnívoras que subían. Su padrino halló por fin, dos días después, y sin la menor partícula de carne, el esqueleto cubierto de ropa de Benincasa. » (*Ibid.*, p. 126)

² WERBER, Bernard, *Les fourmis*, op. cit., pp. 70-71

Cette description terrifiante de l'ouvrage carnassier de milliers de petites bêtes à l'intérieur d'un corps vivant procède, à vrai dire, d'une peur profonde et archaïque de l'être humain. Cette peur s'exprime diversement à travers le thème du mal invisible qui ronge l'individu de l'intérieur ou dans celui de la dégradation interne et insidieuse du corps par l'action de créatures parasites. Ce sont là des formes de souffrance qu'illustrent d'ailleurs à merveille la figure du ver et celle de la larve, qui seront prochainement au cœur de notre étude :

« Le Mal le plus grand est sans doute celui qui travaille à notre perte sans se manifester, celui qui, par un travail de sape, ébranlera d'un coup l'édifice tout entier, jugé jusque-là parfaitement solide. Ce Mal redoutable et insidieux, ce cancer de l'âme et du corps, prend volontiers la figure du ver, mais aussi celle de bien des insectes rampants »¹.

Dans une nouvelle de Miguel Ángel Asturias [Guatemala – 1899-1974], intitulée « Jean le Tamanoir », il est question, mais de façon plus fantasmagorique, de corps humains investis par des fourmis. Dès l'incipit de ce récit, on évoque, en effet, le cas de certains individus qui après *mangé* leur sommeil et se seraient changer en terre². Il est bien naturel, par la suite, que ces corps transformés en amas de terre puissent devenir des fourmilières :

« Il ne restait de sa femme qu'un morceau de terre à forme humaine, une vague forme humaine, trouée par des milliers de fourmis rouges »³.

«... un peu partout ici on voit des fourmilières de la taille d'une personne et qui ressemblent à des bornes. Mais ce ne sont pas des fourmilières, ce sont des gens qui ont mangé leur sommeil. Des centaines, des milliers, des millions de petites fourmis noires et rouges se nourrissent de ce sommeil mangé, un sommeil qui devient miel, miel épais dont profite les tamanoirs. Avec leurs longs museaux... Avec leur maladresse de myope... Ils ne voient pas que ce sont des chrétiens changés, sous cette croûte dure, en une farine jaunâtre qui ressemble tant à la poussière des morts »⁴.

Quelques explications successives interviennent dans cette histoire étrange et permettent d'interpréter symboliquement l'expression « manger son sommeil » comme une manière de désigner le cauchemar ou la mort⁵. Des fourmis investissant la fourmilière d'un corps humain, cette image puissante jetterait forcément une passerelle vers les textes

¹ « Le Mal le plus grand est sans doute celui qui travaille à notre perte sans se manifester, celui qui, par un travail de sape, ébranlera d'un coup l'édifice tout entier, jugé jusque-là parfaitement solide. Ce Mal redoutable et insidieux, ce cancer de l'âme et du corps, prend volontiers la figure du ver, mais aussi celle de bien des insectes rampants. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, p. 155)

² « Je sais que ceux qui mangent leur sommeil se changent en terre... » (ASTURIAS, Miguel Ángel, « Jean le Tamanoir », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, *op. cit.*, p. 73)

³ *Ibid.*, p. 76

⁴ *Ibid.*, p. 77

⁵ « Manger son sommeil... Cela revient à dire le manger et ne pas dormir, l'avaler et rester les yeux grands ouverts... écouter la nuit passer avec tous ses bruits et, par moments, ne rien entendre, comme si nous étions déjà changés en terre... » (ASTURIAS, Miguel Angel, « Jean le Tamanoir », in *op. cit.*, p. 74)

cortázariens que nous avons étudiés dernièrement. La fourmi, à vrai dire, pourrait sans doute se prévaloir d'une place tout aussi importante dans l'imaginaire du guatémaltèque Miguel Ángel Asturias que dans celui de l'argentin Julio Cortázar. Son roman *Hommes de maïs*, par exemple, débute par une métamorphose inaugurale d'un homme *fait de maïs* et s'achève sur une métamorphose général des hommes *en fourmi*¹.

Pour conclure à propos de la fourmi, il faut remarquer que, si le thème de l'araignée géante a su impulser une dynamique créatrice remarquable en littérature fantastique, celui de la fourmi géante doit déplorer, par contre, un déficit de productions littéraires et cinématographiques. Quelques exemples existent néanmoins, au rang desquels il convient de citer le film catastrophe *Des Monstres attaquent la ville* (Gordon Douglas, 1953), où l'on voit des fourmis, devenues géantes à la suite de radiations, s'en prendre aux humains. Il faudrait aussi signaler l'œuvre d'Howard Fast, « La Fourmi géante »², voire peut-être également le terrifiant monstre de la série cinématographique des *Alien*. Dans « La Fourmi géante », Howard Fast évoque, en réalité, une fourmi d'une trentaine de centimètres *seulement*, mais qui, par le spectacle d'une intelligence collective extraordinaire, parvient à incarner la supériorité de l'insecte sur l'homme. Les monstres de la science-fiction imaginés dans *Alien* (Ridley Scott, 1979) extrapolent, pour leur part, les attributs inquiétants du monde des fourmis : dimensions énormes de ces insectes extraterrestres ; reine à la fécondité effrayante ; carapace productrice d'acides et formant une cuirasse formidable ; activité incessante, collective et hostile ; volonté viscérale de coloniser les territoires à l'entour. Il faut remarquer, en outre, que ces créatures nommées « Aliens » arborent une queue osseuse et effilée qui rappelle l'appendice venimeux du scorpion ou le dard d'insectes volants tels que l'abeille ou la guêpe. De certaines guêpes encore, ce monstre semble tenir son étrange mode de reproduction consistant à pondre un œuf dans le corps vivant d'une victime, afin que naisse et s'y développe une larve qui se mettra à dévorer ensuite son porteur humain de l'intérieur, jusqu'à être assez forte pour s'en extraire en lui déchirant mortellement la cage thoracique.

L'insecte négatif en littérature fantastique – que symbolisent exemplairement le cafard, l'araignée et, dans une certaine mesure, la fourmi – présente des spécificités aisément

¹ « Tout commence par une métamorphose, celle de "l'homme qui fut fait de maïs" (*hombre que fue hecho de maïs*), tout s'achève sur une métamorphose ("Et tous, vieux et jeunes, hommes et femmes, devenaient des fourmis, après la moisson, pour charrier le maïs, des fourmis, des fourmis, des fourmis..."). On voit quelle distance sépare l'ouverture et le finale : on est passé du mythique à l'allégorique, de la croyance ancestrale à la critique sociale d'un écrivain de gauche. » (BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, op. cit., p. 20)

² FAST, Howard, « La Fourmi géante », in *Au Seuil du futur*, Verviers (Belgique) : Gérard et Cie, « Marabout », 1962

repérables¹ ; la noirceur, la petitesse et une célérité confinant presque à l'ubiquité², auxquelles s'associe généralement une hyperactivité stupéfiante, voilà ce qui fonde, entre autres critères, le portrait de la petite bête fantastique insectiforme. En outre, l'image de la multitude grouillante et bruyante des congénères donnant l'idée d'une fécondité effrayante, le caractère chtonien et parfois aérien de ces bêtes, l'impression d'une grande force cachée sous couvert d'une apparente fragilité corporelle, la ruse prédatrice (l'araignée et sa toile) ou l'intelligence collective (la fourmilière), déterminent plus largement l'éventail des dimensions angoissantes de l'insecte fantastique.

D'autres insectes, s'approchant de ces caractéristiques, pourraient être évoqués ici. Jean Ray, par exemple, fait le choix d'inspirer l'angoisse par le truchement d'un insecte étrange : la scolopendre. Dans l'une de ses nouvelles, justement intitulée « La scolopendre », l'auteur belge se base sur une croyance selon laquelle l'âme du récent défunt reviendrait faire un dernier tour de reconnaissance de sa demeure, sous la forme d'une scolopendre ou d'une iule, ce mille-pattes connu pour s'enrouler en spirale lorsqu'on le touche :

« Ma grand-mère disait que trois fois sept heures après la mort, l'âme d'un défunt s'en va, sous la forme d'un de ces vilains animaux, faire un tour de reconnaissance dans la maison. Il y a exactement vingt et une heures que la demoiselle Sturmfeder est morte »³.

Des étudiants viennent ainsi à observer ainsi l'un de ces insectes sur la façade d'une maison où une certaine demoiselle Sturmfeder vient de décéder ; il s'agit d'une iule dont la taille se révèle anormalement grande :

« Pour le moment, dans la maigre clarté de cet après-midi d'octobre, les étudiants regardaient la lente marche d'une gigantesque iule sur la façade de cette maison. [...]. La bête est affreusement grande, murmura Bilsen »⁴.

Leur simple répugnance face à cette iule disproportionnée se change en terreur profonde, puis en folie suicidaire, lorsqu'ils voient, un peu plus tard, sortant de la brume d'une ruelle adjacente, une colossale scolopendre venant vers eux :

¹ « ...l'Insecte se révèle comme l'image d'un animal petit, noir, bruyant, multiple, sec, chaud, aérien. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 138)

² « L'extraordinaire puissance de l'insecte vient de ce qu'il paraît faire partie de notre "Univers perceptif" en même temps qu'il semble y échapper. Peut-être est-ce cette possibilité d'une présence invisible, d'une apparition soudaine et imprévue, en n'importe quel lieu, sous la forme d'un double toujours parfait, qui permet aux poètes [...] d'évoquer implicitement avec le ver et le cafard, par exemple, le don de l'ubiquité, victoire sur l'espace et le temps que nous rêvons d'obtenir. » (*Ibid.*, p. 171)

³ RAY, Jean, « La scolopendre », in *Les 25 meilleures histoires noires et fantastiques*, Verviers (Belgique) : Gérard et Cie, « marabout Géant », 1961, pp. 271-272

⁴ *Ibid.*, p. 271

« Bilsen, le premier, distingua la chose qui sortait de la brume, mais le reflet du miroir la rendait singulièrement lointaine. – C'est une sale bête, dit-il. [...] Ils virent alors, au fond de la ruelle, une sorte d'immense insecte avançant à une allure saccadée sur des pattes grêles »¹.

Ce véritable monstre avance lentement, mais inexorablement, sur ses six « pattes grêles », en direction de la maison de la défunte demoiselle, là où se tiennent les trois héros de la fiction. Sous le coup de la peur, les étudiants finissent par décider de se tirer une balle dans la tête afin d'échapper à cette aberration vivante. Une fois le suicide collectif accompli, le lecteur comprend que cette fantastique scolopendre n'était, en réalité, que la vision lointaine et par conséquent approximative d'un cercueil (celui de la défunte Sturmfeder) porté par trois hommes très maigres.

Ainsi l'illusion de l'insecte monstrueux aura-t-elle suffi à faire perdre la tête à trois individus gagnés par la terreur superstitieuse. Cette immense scolopendre de Jean Ray réunissait, il est vrai, les caractères de l'insecte surnaturel et démoniaque (métamorphose bestiale de l'âme d'une morte, gigantisme, noirceur). Elle s'est néanmoins avérée n'être, au final, qu'un objet des plus rationnels (cercueil transporté). Pour autant, bien que relevant de la pure imagination, le monstre insectiforme de ce récit fantastique n'aura nullement été privé de son impact mortifère (trois suicides). Ce récit de Jean Ray, à vrai dire, rappelle beaucoup « Le Sphinx » d'Edgar Poe, nouvelle en laquelle un héros se met à contempler, par-delà sa fenêtre, ce qu'il croit être le déplacement lointain d'une véritable bête chimérique :

« Levant les yeux de mon livre, mes regards tombèrent sur le flanc nu de la colline et sur quelque chose – une sorte de monstre d'aspect hideux – qui dévalait rapidement les pentes, et disparut enfin dans l'épaisse forêt qui garnissait le bas »².

« La bouche de l'animal était située à l'extrémité d'une trompe d'une longueur de soixante ou soixante-dix pieds et d'une grosseur à peu près comparable au corps de l'éléphant commun. À la base de cette trompe on distinguait une énorme toison, hirsute et noire (les peaux de vingt bisons n'en fourniraient pas de pareilles) ; et de cette toison jaillissaient, latéralement et pointées vers le bas, une paire de défenses luisantes assez semblables à celles du sanglier, mais aux dimensions infiniment plus considérables). [...] Le tronc était en forme de coin, l'arête tournée vers le sol. Deux paires d'ailes y prenaient naissance ; la longueur de chaque aile approchait de cent yards. [...] Mais la particularité la plus frappante de cet être épouvantable était l'image d'une tête de mort qui couvrait presque toute l'ampleur de son poitrail... »³.

La monstruosité de cette créature n'est nullement anecdotique, nous le voyons. Le texte nous fait comprendre toutefois qu'il s'agit simplement d'une illusion optique. En effet, c'est la présence d'un papillon sphinx, passant devant la vitre de la fenêtre d'où regarde le

¹ *Ibid.*, p. 272

² POE, Edgar Allan, « Le Sphinx », in *Contes-Essais-Poèmes*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989, pp. 895-896

³ *Ibid.*, p. 896

narrateur, qui aura conduit ce dernier à s'imaginer qu'il observait, dans le lointain paysage, une créature fabuleuse. La position parfaite de cet insecte par rapport aux éléments du décor extérieur a su produire une fantastique confusion optique, parvenant même à plonger le héros dans une panique profonde, jusqu'à ce que celui-ci prenne conscience de la « supercherie » :

« Il n'en reste pas moins qu'il n'est pas du tout aussi gros ni aussi éloigné que vous l'imaginiez ; car le fait est que, pendant qu'il remonte en zigzaguant ce fil tissé par une araignée le long du châssis de la fenêtre, je peux établir qu'il mesure, dans sa longueur totale, environ un seizième de pouce, et qu'il se trouve à évoluer à un seizième de pouce environ de ma pupille »¹.

Ainsi se dénoue le nœud fantastique de cette intrigue ; la bête surnaturelle n'était qu'une illusion née de l'observation trop rapprochée d'un papillon sphinx. Mais pourquoi ce papillon-là précisément ? Il convient de signaler que l'impact superstitieux du papillon sphinx s'avère une donnée importante dans le choix de cette espèce. Avec un tel lépidoptère, l'écrivain se charge généralement d'exploiter le moule des croyances et superstitions engendrées par l'étrangeté naturelle du dessin en forme de crâne humain que ce papillon porte son dos. L'image de la mort, tel est ce que véhicule le papillon sphinx et ce qui explique sa place angoissante dans l'imaginaire.

Les insectes volants, à l'exemple de ce papillon nocturne que l'écriture poésque prend pour figure centrale, ont trouvé une certaine exploitation dans les créations fantastiques. Les abeilles et les guêpes, à ce titre, ont contribué à traduire l'idée d'une communauté sociale, plus monarchique que celles des fourmis², mais aussi prompte à l'agression physique (piqûres venimeuses, vol en essaim, etc.). Les éléments constitutifs que sont le venin ainsi que les zébrures corporelles ont suscité et motivé parfois l'association totémique entre l'abeille (sinon la guêpe) et le serpent³. Dans « Peuple du ciel » de Le Clézio, l'aiguillon de l'abeille perd cependant son caractère venimeux et nocif pour laisser transparaitre un caractère initiatique, référant au mytheme de l'aiguillon du Dieu-Abeille dont des occurrences sont repérables chez Dante ou chez Verlaine⁴. Néanmoins, ainsi que nous en informe Siganos, l'abeille démontre

¹ *Ibid.*, p. 898

² « Contrairement à l'abeille monarchique, les fourmis sont, elles, "franchement, fortement républicaines". Elles peuvent même se fédérer, s'associant en colonies de plusieurs dizaines de fourmilières reliées par des chemins. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, p. 121)

³ « L'abeille est un animal totémique, aussi bien en Afrique qu'en Australie. Mais, chez les Nuer, il s'agit d'un totem secondaire associé au python, parce que les deux espèces ont le corps pareillement marqué. Celui qui a le python pour totem s'abstient donc de tuer les abeilles et de manger leur miel. » (LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 74)

⁴ « L'aiguillon du Dieu-Abeille réapparaît chez Dante, dans son Paradis (Chants XXVII et XXXIII), de même que chez Verlaine, dans Sagesse (II, IV, V). L'abeille initiatique joue également un grand rôle dans une nouvelle de Le Clézio, "Peuple du ciel" (in *Mondo et autres Histoires*) : une fillette, significativement nommée Petite-

généralement son pouvoir d'infliger, par ses piqûres, la douleur, voire la mort, dans maintes œuvres littéraires. *The Swarm* d'Arthur Herzog, par exemple, « narre d'une façon très scientifique et parfaitement vraisemblable, la prise de possession des États-Unis par des abeilles hybrides capables de tuer l'homme par une seule piqûre »¹. Keith Roberts, dans *The Furies*, évoque des guêpes géantes, d'un mètre de long, envahissant le monde après un tremblement de terre provoqué par une double explosion atomique². Robert McCammon [États-Unis – 1952], dans « Un été à guêpes », raconte la terrible mésaventure d'une mère de famille et de ses deux enfants attaqués par des nuées de guêpes enragées qui semblent obéir aux sifflements d'un jeune garçon « diabolique » prénommé Toby³. Cette femme et ses enfants ne doivent leur salut final qu'à une fuite désespérée jusqu'à leur voiture, fuite néanmoins ponctuée par d'innombrables piqûres de guêpes :

« L'essaim se rua vers eux trois [Clara et ses deux enfants]. [...]. Elle fonça vers le mini-car où des milliers d'autres guêpes vrombissaient et commençaient à s'élever pour fusionner en une muraille de rayures jaunes et noires. Carla n'avait pas d'autre solution que de plonger la main au milieu et tâtonner pour saisir la poignée de la porte. Elles recouvrirent sa main en un instant, y en enfonçant cruellement leur dard, comme guidées par une seule intelligence malveillante. [...]. La mer de guêpes recouvrit son avant-bras, lui recouvrit le coude, remontant vers l'épaule, le piquant tout le long. Ses doigts se refermèrent sur la poignée. Elle réussit à ouvrir la porte tandis que les guêpes lui attaquaient le cou, les joues, le front. [...]. Elle saisit des guêpes par poignées, les écrasant entre ses doigts, puis, tant bien que mal, entra dans le véhicule et claqua la porte »⁴.

Tout comme la multitude grouillante ou fourmillante des petites bêtes rampantes, la nuée bourdonnante des insectes volants détient, nous le comprenons bien, une indéniable portée terrifiante. Les souffrances provoquées par la piqûre des dards ajoutent, cela dit, quelques degrés à l'épouvante générée par ces guêpes. De surcroît, l'allusion à une intelligence supérieure capable d'ordonner la synergie de ces insectes (« comme guidées par une seule intelligence malveillante ») permet de faire entendre la place éminente, la stature diabolique même, que saurait détenir tout individu se révélant en mesure de dompter et dominer pareilles nuées bestiales.

Croix, reçoit tous les jours la visite des abeilles qui se posent sur elle, avec lesquelles elle converse jusqu'à ce qu'elle soit piquée et commence alors à ressentir une ineffable communion avec la lumière de l'azur. » (BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., pp. 213-214)

¹ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 100

² *Ibid.*, p. 99

³ « L'autre [Toby] siffle encore : cette fois un sifflement bref, aigu. La nuée de guêpes s'ébranla avec lenteur et, grondant et bourdonnant, se décida à décoller de sa main en un nuage noir qui s'éleva pour aller disparaître dans les bois. » (McCAMMON, Robert, « Un été à guêpes », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique 2*, Paris : Omnibus, 1996, pp. 62-63)

⁴ *Ibid.*, p. 73

Dans la même perspective, l'essaim lumineux (semblable à des lucioles) que Lovecraft décrit, dans « La couleur tombée du ciel », comme dansant une « infernale sarabande », tendrait à intégrer pleinement cette sphère du monstrueux et du diabolique :

« ...au cours de ces quelques instants de ténèbres plus denses, ils virent se tortiller, au niveau du faite des arbres, milles points lumineux auréolant chaque brindille comme le feu Saint-Elme ou les flammes qui couronnèrent la tête des apôtres le jour de la Pentecôte. La monstrueuse constellation, semblable à un essaim de lucioles dansant une sarabande infernale au-dessus d'un marécage maudit, avait cette couleur indescriptible qu'Ammi connaissait trop bien et qu'il craignait par-dessus tout »¹.

La danse nocturne des lucioles est rapportée, dans l'imaginaire lovecraftien, à une sarabande, une danse de sorcières. La figure du démon s'inscrit donc, chez Lovecraft, dans ce vol frénétique des insectes. Or, il semble y avoir une raison précise à cette association diabolique : la mouche. L'insecte bourdonnant par excellence, autrement dit la mouche, véhicule une image particulièrement négative : c'est la petite bête qui, par nuées, vient se poser sur le cadavre putréfiant et y pondre des œufs appelés à devenir des larves qui ravageront la chair de la dépouille. Liée à la putréfaction et à la mort, la mouche se voit, de surcroît, mise en relation avec le démoniaque par l'entremise de la figure de Belzébuth :

« La mouche est un exemple type du rapport qui peut exister entre une omniprésence bourdonnante et l'aspect démoniaque qui en découle. C'est sous la forme de cet insecte que se manifeste *Eurynomos*, le démon de la putréfaction, ainsi que le démon de la mort chez les Perses, démon qui prend le nom de *Baal-zeboub* en tant que "prince des mouches" comme le montre la Bible »².

De fait, comme le suggère si justement Claude Lecouteux, au contraire de l'abeille qui a su générer une tradition symbolique positive, voire même une certaine divinisation, parallèlement à son versant noir ; la mouche échappe, quant à elle, à toute forme d'imagination positive, sous le magnétisme de cette relation viscérale qui l'unit au monde satanique³.

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « La couleur tombée du ciel », in *op. cit.*, p. 37

² SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, p. 75

³ « Pour les chrétiens, l'abeille symbolise la chasteté, et déjà Saint Ambroise (339-397) compare l'Église à une ruche. Cette image positive s'est conservée fort longtemps et une tradition constantine ancienne veut que les gens de Saint-Roumanet (Vaucluse), assiégés par les huguenots, eussent dû leur salut à des abeilles miraculeusement suscitées contre les calvinistes. [...]. Lorsqu'on veut souligner l'aspect diabolique de certains événements, on fait plutôt appel aux mouches, comme dans l'histoire de Cunibert. Cet insecte est celui de Satan, et Belzébuth est, dans le *Malleus Maleficarum* de J. Sprenger et H. Institoris, "le prince des mouches" (I, qu. 4). Lorsque Otton, évêque de Bamberg (1103-1139) et apôtre de la Poméranie, procède à la lustration du temple païen de Stettin, l'antique Sedinum, les esprits malins prennent la fuite sous forme de mouches... » (LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris : Imago, 1992, p. 71)

Cet insecte se trouve ainsi utilisé en tant que figure fantastique d'une métamorphose bestiale, dans le film *La Mouche* (David Cronenberg, 1986), lui-même inspiré du roman éponyme de George Langelaan. Il y est question de l'histoire d'un savant qui invente une machine permettant la téléportation humaine ; cet homme, soucieux de tester alors son invention, a le malheur de se téléporter sans se rendre qu'une mouche s'est également glissée dans l'habitacle, en sa compagnie. L'homme se matérialise, à l'arrivée du voyage, en provoquant l'intégration des cellules de cet insecte à son propre corps ; cet événement va le conduire dès lors à une progressive métamorphose en un monstrueux « homme-mouche ».

La mouche est employée, dans *Sa Majesté des mouches*¹ de William Golding [Angleterre – 1911-1993], en tant que symbole de la dérive vers le mal d'une troupe d'enfants laissés à eux-mêmes sur une île déserte. *La Guerre des mouches* de J. Spitz, datant de 1938, met en scène la propagation destructrice du nazisme dans le monde à travers une fiction métaphorique contant l'invasion planétaire de mouches devenues intelligentes et répandant la maladie sur toute la terre, dans le seul but d'anéantir l'espèce humaine.

E.T.A. Hoffmann exploite, lui aussi, le spectre négatif de la mouche, dans *L'Enfant étranger*². Il y dévoile, en effet, la figure insectiforme d'un étrange personnage dénommé « Maître Encre ». Le comportement sadique de cet homme, adepte des piqûres avec une aiguille sur la personne des enfants dont il a la charge, ainsi que son aspect physique mêlant l'humain à la mouche, voire à l'araignée, se concrétisent, au final, par une métamorphose de celui-ci en bourdon satanique³.

Il convient de se souvenir, en outre, de l'étrange aliéné omophage du *Dracula* de Bram Stoker, à savoir le dénommé Renfield, malade psychiatrique dont s'occupe le docteur Seward. L'une des plus singulières passions de ce personnage s'avère être l'élevage de mouches ; insectes qu'il nourrit au sucre et surveille consciencieusement, mais qu'il ne s'interdit pourtant pas, à l'occasion, de gober et d'avalier goulûment, à l'instar d'autres petites bêtes – ce qui lui cause les réprobations mais aussi l'intérêt croissant du docteur Seward :

« Vous [Renfield] connaîtrez vraiment du bon temps, le jour où vous vous envolerez, entouré des âmes de milliers de mouches, d'araignées, d'oiseaux et de chats qui bourdonneront,

¹ cf. GOLDING, William, *Sa Majesté des mouches*, Paris : Gallimard, « Folio-junior », 1988

² cf. HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus, *L'Enfant étranger*, Paris : Garnier-Flammarion, « Étonnants classiques – Littérature étrangère », 1998

³ «... [Maître Encre] tient tout autant de l'araignée par ses jambes filiformes et son gros corps, que du bourdon, dont il aura le vol lourd et maladroit lors de sa métamorphose. [...]. Dès son premier contact avec les enfants, Maître Encre les pique avec une aiguille cachée dans la main, douloureux apprentissage de la méfiance et démonstration d'une inexpérience de la vie... » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 212)

fileront, gazouilleront et pépieron autour de vous ! Vous avez absorbé leurs vies – vous êtes donc en même temps responsable de leurs âmes »¹.

Ces expériences omophagiques de Renfield ne sont qu'une réverbération, nous le savons, des actes commis alors par le diabolique comte Dracula dans la cité de Londres, si bien que les mouches mangées par Renfield se posent, elles-mêmes, en ce sens, comme le reflet des proies humaines dont le sang a été vidé par l'impitoyable vampire. Que le docteur Seward parle, ici, de ce que deviendront les âmes des milliers de mouches absorbées par l'aliéné Renfield (« vous vous envolerez, entouré des âmes de milliers de mouches ») ne saurait que faire entendre la symétrie suivante : les âmes des victimes de Dracula sont appelées à accompagner ce dernier en enfer.

La figure du scarabée est nettement moins négative que celle de la mouche ou du bourdon. Bénéficiant de l'aura mystique dont l'ont nimbé les mythologies antiques, et la mythologie égyptienne en particulier, cet insecte noir, ailé et de petite taille, relativement proche au cafard à vrai dire, est parvenu à susciter un symbolisme très différent de ce dernier. Au centre de certaines œuvres d'obédience fantastique, telles que *Le scarabée* de Richard Marsh [Angleterre – 1857-1915]² ou encore « Le scarabée d'or » de Poe – récit policier irrésistiblement attiré vers le monde surnaturel des légendes de trésors de pirates –, cette petite bête stimule souvent la relation imaginaire à l'Égypte mythique. « On sait que cet insecte représente, dans la croyance égyptienne, l'ultime connaissance morale, puisqu'il prend part à la psychostasie sous la forme du cœur du trépassé, symbole de la conscience »³. Coléoptère divinisé, figure prestigieuse de la connaissance ultime en Égypte, incarnation chtonienne d'un monde en gestation et de la vie dans l'Au-delà⁴, le scarabée n'en demeure pas moins une créature susceptible d'être diabolisée. C'est le cas, aux yeux des Indiens du Grand Chaco, pour lesquels il représente « une forme possible du diable revêtue par l'âme après la mort de l'enveloppe charnelle, si les vivants ne s'occupent pas de cette dernière »⁵. En outre, si la mouche est liée à la putréfaction, le scarabée est, quant à lui, relié à la déjection, vu qu'il est connu pour pousser

¹ STOKER, Bram, *Dracula*, Paris : Pocket, 1992, p. 357

² « Une mystérieuse créature venue de l'antiquité égyptienne, sème la mort dans Londres. Le malheureux Robert Holt tombe en son pouvoir : il est d'abord hypnotisé, accomplissant ainsi divers méfaits pour son compte, puis épuisé jusqu'à la mort. » (à propos du roman de Richard Marsh, *Le Scarabée* datant de 1897 - RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, op. cit., p. 80)

³ *Ibid.*, p. 61

⁴ « *Le Livre des Morts* égyptien, le *Traité de la Fleur d'or du Suprême* Un chinois, ou les ouvrages d'art hermétique ensuite, mettent tous en relation le scarabée avec le monde en mouvement ou en gestation, comme avec la vie dans l'Au-delà et le passage d'un monde à l'autre. » (BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 232)

⁵ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 70

devant lui des boules d'excréments (bousier). Boris Cyrulnik, paradoxalement, explique en cela même l'image solaire que détient le scarabée dans l'imaginaire égyptien :

« L'insecte [le scarabée coprophage] ayant pour habitude de pousser une boule d'excrément dans laquelle il pond ses œufs et d'où émerge au terme du stade larvaire un adulte, la pensée égyptienne vit dans cette forme ronde l'image même du soleil surgissant du néant et la preuve de la réincarnation. L'insecte devint la représentation du dieu Khepri, grand ordonnateur du retour à la vie et des mutations. De fait, certains coléoptères étaient placés dans les bandages des momies et plus généralement sur le cœur »¹.

Cette œuvre de rouler sans cesse une boule devant lui, en dépit des obstacles, pourrait rappeler, par ailleurs, le mythe de Sisyphe et le tragique de la destinée humaine. André Siganos, en explorant la figure du scarabée dans le *Chant V* des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, y perçoit également l'aspect solaire et psychopompe du coléoptère². Mais il se pose aussi la question de savoir si ce n'est pas l'homme lui-même qui se trouve personnifié à travers le scarabée lautréamontien, au point d'aboutir à cette idée que « le scarabée [...] exprime le tragique de l'homme enchaîné à son destin »³.

Les insectes offrent, de la sorte, bien des dimensions à travers lesquelles les écrivains ont su exprimer le sentiment du fantastique. Même le chant des cigales, par exemple, a su revêtir une étrangeté propice à des interprétations surnaturelles. Il suffirait de se référer, sur ce point, à cette tendance littéraire antique ayant consisté à faire de ces sons d'insectes le symbole métaphorique de l'heure de midi⁴, heure des *passages* et des *apparitions*⁵ – rappelons que l'heure zénithale est réputée favorable, dans la pensée indo-européenne, aux « démons de midi ». La relation entre le chant des cigales et le chant de la mort se poserait même comme un archétype de la pensée occidentale, à en croire André Siganos⁶.

Mais que dire, dès lors, de la relation métaphorique entre le ver et la mort. Nous allons à présent porter notre intérêt sur les petites rampantes d'aspect vermiforme ou éruciforme ; le

¹ CYRULNIK, Boris, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, op. cit., p. 57

² « On se souvient dans le Chant V (strophe 2), le narrateur découvre devant lui un "objet" insolite situé sur un tertre, dont il n'ose pas approcher : l'apparition d'un scarabée excite sa curiosité, et il assiste alors à un échange entre l'insecte et ce qui se révèle comme un homme à tête de pélican, juché sur la hauteur. Maldoror apprend ainsi que la boule roulée n'est qu'une magicienne réduite en "pâte à pétrin" par la vengeance du scarabée trompé dans son amour. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 240)

³ *Ibid.*, p. 242

⁴ «... le chant des cigales est si communément situé à midi dans toute la littérature grecque qu'il constitue à l'occasion une métaphore pour désigner cette heure... » (CAILLOIS, Roger, *Les démons de midi*, Paris : Fata Morgana, 1991, p. 56)

⁵ «... midi est une heure de passage, donc une heure critique et redoutable. Il ne faudra pas s'étonner qu'elle soit par excellence l'heure des apparitions... » (*Ibid.*, p. 22)

⁶ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., p. 202

ver et la larve perpétuent bien des facettes angoissantes que nous avons pu voir de l'insecte, notamment celle du grouillement. Pourtant, c'est de manière plus directe et éprouvante que les vers et les larves contribuent à une jonction avec l'imaginaire de la mort et de la décomposition charnelle.

2. Larves, Vers et Parasites

Le rapport du ver ou de la larve – du latin *larva* : « fantôme » – à la mort tient du lieu commun, tant celui-ci multiplie ses exemples dans la littérature et dans l'Art. Il est bien compréhensible, par conséquent, que cette figure animale soit parvenue à trouver dans les textes fantastiques tout particulièrement, que l'on sait travaillés par la mort¹, un territoire idéal de manifestation littéraire.

La larve est liée naturellement au mouvement chaotique de la multitude animale, au grouillement. Gilbert Durand affirme même – sans doute de manière quelque peu excessive –, que tout insecte ou vermine pourrait se trouver imaginé comme larve, du seul fait d'être concerné par l'acte de « grouiller »². Mais ce qui frappe le plus dans la figure vermiforme et qui imprègne son imagination en littérature fantastique, c'est son caractère de destructeur intime et implacable. Le ver est un monstre qui dévore le dedans du corps, une petite bête à la voracité infinie, à la manducation incessante³, qui ronge tout de l'intérieur : il est la métaphore parfaite du mal insidieux détruisant l'être intime ; la métaphore parfaite de la folie qui ronge l'esprit sain, du doute qui ronge l'esprit solide ; la métaphore parfaite de l'ennemi secret, voire diabolique, qui œuvre à l'anéantissement de l'être humain⁴. Le ver offre à toute chair le destin effroyable d'une disparition par manducation. Être effrayant qui ne se lasse jamais de ronger, il évoque l'abjecte promesse faite au cadavre, au corps physique, d'un retour au néant. Maupassant, décrivant les tourments psychiques d'un fou dans sa cellule, divulguant peut-être par la même occasion sa propre situation mentale, nous dresse, dans « La chevelure », un portrait épouvantable bien que métaphorique du ver :

« Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu. Elle, l'Invisible, l'Impalpable, l'Insaisissable, l'Immatérielle Idée minait la chair, buvait le sang, éteignait la vie. Quel mystère que cet homme tué par un Songe ! »⁵.

¹ « Le récit fantastique est donc "travaillé" par la mort. Il en est la boîte noire ouverte, la première sculpture avant que le cadavre soit revenu. Le mort est le dessous du texte d'abord innomé qui prend le dessus, dès lors innommable : tout récit fantastique raconte implicitement ou explicitement cette revenance. » (TERRAMORSI, Bernard, « L'appréhension des choses dans le récit fantastique », in *Les Cahiers du CERLI « Art et Fantastique »*, Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, « Actes du X^e Colloque du CERLI », n°17, 1989, p. 43)

² « C'est à ce schème péjoratif qu'est lié le substantif du verbe grouiller, la larve. Pour la conscience commune, tout insecte et toute vermine est larve. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 76)

³ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, p. 157

⁴ « Il [le ver] est l'être effrayant qui dort au fond de nous, destructeur inévitable de notre apparence physique, et le doute qui ronge notre esprit... » (*Ibid.*, pp. 159-160)

⁵ MAUPASSANT, Guy, « La chevelure », in *op. cit.*, p. 113

Dans cette même nouvelle fantastique, Maupassant établit un lien poétique entre l'angoisse du néant véhiculée par cette folie vermiforme et l'angoisse du néant liée à la perception douloureuse du temps qui passe :

« Le passé m'attire, le présent m'effraye parce que l'avenir c'est la mort. Je regrette tout ce qui s'est fait, je pleure tous ceux qui ont vécu ! Je voudrais arrêter le temps, arrêter l'heure. Mais elle va, elle passe, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain. Et je ne revivrai jamais »¹.

Or, démontrant que ces images de Maupassant relèvent bel et bien du *topos*, le fait est que le ver ou la larve possèdent pour vocation, selon André Siganos, d'incarner le thème romantique du temps ; non pas un temps cyclique, mais un temps sagittal, qui fuit, s'écoule, dévore l'existence de l'homme et met en évidence son état de totale impuissance :

« Le ver permet [...] au poète de traiter le thème romantique du Temps, dont l'écoulement montre l'impuissance de l'homme [...]. Le ver est donc le symbole de l'homme forcé à l'humilité par la brièveté de son existence, en même temps que la personnification paradoxale de l'éternité... »².

Autant qu'il est impossible d'arrêter le cours du temps, il est impossible d'arrêter la manducation du ver ; chaque seconde correspond à une nouvelle morsure minuscule, véritable métronome de l'anéantissement physique de l'être humain. Comment ne pas relever la vaine espérance romantique qui s'exprime au milieu de la détresse du héros de Maupassant ? Ce désespoir d'un homme qui voudrait arrêter l'écoulement du temps, la dévoration du ver, et qui finit par s'avouer impuissant, est porteur de sens. Comment ne pas voir que la figure spectrale et magistrale dressée derrière ce *temps ne cessant de s'écouler* et derrière ce *ver ne cessant de ronger*, n'est pas une autre que celle de la mort, elle-même ? L'imaginaire de la mort s'est inventé, de la sorte, deux métaphores conniventes et irradiantes, qui auront serti d'innombrables occurrences la littérature (pour preuve, encore, l'œuvre de Charles Baudelaire³ et celle de Victor Hugo⁴).

En littérature fantastique, la passerelle métaphorique entre la mort et le ver (ou la vermine) se concrétise souvent à travers l'image d'une voracité carnassière effective. Il est possible, à ce titre, d'évoquer certains récits traitant de ces vers marins ou d'eau douce que

¹ (MAUPASSANT, Guy, « La chevelure », in *op. cit.*, p. 114)

² SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, pp. 156-157

³ « Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie ! » (BAUDELAIRE, Charles, *L'Ennemi*, X, in *Les Fleurs du Mal*, Paris : Gallimard-nrf, « Poésie », 1994, p. 44)

⁴ cf. HUGO, Victor, *L'Épopée du ver*, in *La Légende des siècles*, *op. cit.*

l'on nomme *sangsues* en raison de leur propension à absorber le sang des vertébrés. Logiquement, la collision symbolique avec le vampirisme apparaît, en la circonstance, inévitable. Prenons le cas de la nouvelle de Dan Simmons intitulée « La barbe et les cheveux, deux morsures ». Il y est question de *coiffeurs pour homme* que l'on soupçonne d'être des vampires. Le narrateur, quelque peu réticent à cette idée pour le moins saugrenue¹, s'aventure dans l'établissement afin de se faire raser. Il n'échappe pas alors à la vision du monstre que dissimule ces coiffeurs insolites ; une sorte de sangsue gigantesque que l'on nourrit avec le sang des infortunés clients. L'occasion nous a déjà été donnée de citer une partie de la description cette bête fantastique, il est pertinent néanmoins d'en donner à présent une vision complète :

« Imaginez une sangsue de cinq cent kilos d'à peu près trois mètres de long et presque deux mètres d'épaisseur en son centre alors qu'elle gît sur le dos, sans véritable surface, présentant simplement des couches d'humeur visqueuse et de pustules vert-de-gris en guise de peau. On voit des formes, peut-être des organes, bouger et clapoter à travers une chair aussi transparente que du plastique sale. La pièce est envahie par le bruit de sa respiration et la puanteur de son haleine. Imaginez une énorme créature marine, une petite baleine peut-être, morte et en train de pourrir sur la plage depuis une semaine, et vous aurez une idée de l'odeur de la chose. La masse de chair émet un bruit et les petits yeux se tournent dans ma direction. Ils sont recouverts de plusieurs couches d'une pellicule jaune, ou de mucosités, et je suis sûr qu'ils sont aveugles. La tête de la créature n'est pas plus définie que chez une sangsue, mais dans les plis de graisse se dessine une face qui a peut-être été un jour humaine. La bouche est très large. Imaginez une lamproie en train de sourire »².

Le reflet de la face humaine dans le faciès de l'animal fantastique est un problème dont il a déjà été question dans la partie précédente ; tout monstre animal, avons-nous admis, avait besoin pour être réellement fantastique ou surnaturel de laisser transparaître, sur un plan physique et/ou mental, des parcelles d'humanité. Ce qu'il faut rajouter ici, c'est que l'on peut suspecter, au final, à la lecture du texte, cette monstrueuse sangsue du salon de coiffure d'être, en réalité, le résultat de la déformation abominable du corps d'un vampire anthropomorphe gavé de sang humain. L'exploitation de la voracité infinie du ver et de la larve, celle de la sangsue dans le cas présent, est ostensible. Cet appétit gargantuesque de la créature vermiforme se trouve figurée par l'extrapolation tératologique qui surgit au terme du récit ; nous voulons parler de l'épiphanie de cette sangsue monstrueusement grosse.

¹ « Ce ne sont pas des vampires, je lui fais. Ce sont des coiffeurs pour hommes. » (SIMMONS, Dan, « La barbe et les cheveux, deux morsures », in *op. cit.*, p. 17)

² *Ibid.*, p. 36

Le parasite buveur de sang que constitue le poux – érigé par Lautréamont en conquérant du monde des hommes¹ – rejoint aisément la tique, cet autre parasite vivant de la succion sanguine. Dans un texte d’Horacio Quiroga, « L’oreiller à plumes », la place est faite à l’un de ces surprenants « vampires ». Cette histoire évoque la maladie d’une jeune femme, Alicia, que l’on pense atteinte d’une anémie suraiguë, laquelle provoque chez elle des hallucinations dévoilant des êtres de cauchemar :

« Parmi ses hallucinations les plus acharnées, elle vit un anthropoïde qui, appuyé de ses doigts sur le tapis, gardait ses yeux fixés sur elle »².

Bien évidemment, le lecteur, averti en la matière, se trouve d’emblée conduit à penser à une classique histoire de vampires, d’autant plus aisément que cette héroïne de Quiroga n’est pas sans rappeler le personnage de Lucy, dans le *Dracula* de Bram Stoker, cette femme que le terrible comte de Transylvanie vient vider de son sang nuit après nuit. Alicia est dépeinte, en effet, comme la victime-type d’un vampire ; elle s’avère toujours plus faible et toujours plus pâle à chaque réveil et elle témoigne invariablement de son impression d’avoir vécu un écrasement cauchemardesque durant la nuit :

« Sa maladie ne progressait pas durant le jour, mais chaque matin elle s’éveillait livide, presque en syncope. On eût dit que sa vie s’en allait la nuit seulement, en de nouvelles vagues de sang. Elle avait toujours au réveil l’impression d’être écrasée dans son lit sous des tonnes de plomb »³.

La découverte finale du fautif est stupéfiante ; l’être qui cause l’anémie d’Alicia n’est autre qu’un parasite d’oiseau s’étant caché dans les plumes de son oreiller. Cette tique a pris, à force de sucer du sang humain, des proportions énormes, à l’instar de la sangsue imaginée par Dan Simmons :

« Ces parasites d’oiseau, minuscules en milieu naturel, parviennent à acquérir dans certaines conditions des proportions énormes. Le sang humain semble leur être particulièrement favorable, et il n’est pas rare d’en trouver dans les oreillers de plumes »⁴.

¹ « Si la terre était couverte de poux, comme des grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle ! Moi, avec des ailes d’ange, immobile dans les airs, pour le contempler. » (LAUTRÉAMONT, Isidore DUCASSE (Comte de), *Les chants de Maldoror*, Paris : Garnier-Flammarion, 1969, p. 106)

² QUIROGA, Horacio, « L’oreiller à plumes », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d’Amérique latine, op. cit.*, p. 19

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 21

Ainsi la voracité du ver comme celle de la vermine, dont l'insatiable soif de sang parvient à en faire des monstruosité diffformes et géantes, est-elle mise en relief à travers ces deux récits fantastiques. Telles des « Éponges », ces créatures se gonflent indéfiniment du sang qu'elles retirent à l'être humain. Aussi retrouve-t-on inéluctablement la dynamique vermidienne ; celle de la petite bête qui croît et se fortifie à mesure que l'homme, des forces duquel elle se nourrit, s'étirole et s'affaiblit. Le développement du ver semble, en effet, intimement associé à la dégradation physique du corps qui l'abrite. En cela, se justifie évidemment la relation métaphorique entretenue entre le ver et la mort.

Le vampirisme ou la voracité vermiformes ont su, cela dit, prendre plusieurs aspects en littérature fantastique, d'autant mieux que le ver tend à rejoindre, dans sa morphologie symbolique, l'image des tentacules du céphalopode. Gilbert Durand nous explique, effectivement, que le ver se fusionne aisément avec cette figuration hideuse de la féminité que représente l'araignée, faisant surgir aussitôt ce monstre à tentacules que représente l'hydre :

« Nous nous en tiendrons à l'interprétation classique pour laquelle l'araignée "représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau". Le psychanalyste rapproche judicieusement cette image où domine "le ventre froid" et les "pattes velues", suggestion hideuse de l'organe féminin, de son complément masculin le ver, qui de tout temps a été lui aussi lié à la déchéance de la chair. [...] L'araignée entrant en composition avec le ver donne l'hydre, "sorte de ver rayonnant" souvent isomorphe de l'élément féminin par excellence : la Mer »¹.

Jean Marigny évoque ainsi, dans son ouvrage sur *Le vampire dans la littérature du XX^e siècle*, une pléiade de monstres animaux prédisposés au vampirisme, parmi lesquels figurent des pieuvres, des sangsues, des limaces² ; autant de spécimens susceptibles de témoigner des dispositions du ver ou de ses formes hybrides (poulpe, hydre, etc.) à incarner la figure maléfique d'un buveur de sang. Le spécialiste porte, en ce sens, une attention toute particulière au monstre imaginé par l'écrivain Max-André Rayjean [France], dans *La Bête du néant* (1970) ; un poulpe géant et chimérique dénommé Rhâzine, capable d'attirer ses victimes par hypnose dans le projet carnassier de leur sucer le sang :

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 116

² « Les formes animales que l'on rencontre le plus souvent dans la littérature vampirique évoquent tantôt la pieuvre comme dans "Those Who Seek" d'August Derleth (1932) ou "The Shambler from the Stars" ("Le visiteur des étoiles") de Robert Bloch (1935), tantôt de gigantesques sangsues, vers ou limaces comme dans "Negotium perambulans" d'E.F. Benson (1924). » (MARIGNY, Jean, *Le vampire dans la littérature du XX^e siècle*, Paris : Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2003, p. 177)

« Rhâzine, le monstre qui se nourrit de sang humain et qui attire ses victimes par hypnose dans la grotte où il se cache dans *La Bête du néant* de M.A. Rayjean (1970), fait penser à certaines créatures imaginées par Lovecraft : "Elle ressemble à un poulpe géant. Quatre tentacules se détachent de sa masse en forme de cloche, s'enroulent, se déroulent, s'allongent, se rétractent. Sa chair verdâtre émet une sorte de phosphorescence, même à la lumière. Sur le devant, elle possède trois yeux sans paupières, disposées en triangle" »¹.

Nous aurons, dans un chapitre futur, tout loisir d'évoquer les céphalopodes fantastiques, à travers l'étude de nombreuses œuvres littéraires (Hodgson, Lovecraft, etc.). Cela nous autorise, par conséquent, à ne pas nous entendre davantage sur la question.

Il n'est pas possible de parler des larves sans faire allusion, et peut-être davantage, à la nouvelle de Julio Cortázar, « Axolotl » ; un récit entièrement dévolu à ces êtres amphibiens des lacs mexicains dont le nom semble avoir été forgé à partir de celui d'un dieu aztèque (*Xolotl*). L'origine de ce récit découlerait, à en croire Cortázar lui-même, d'un événement réellement vécu ; un sentiment de panique, inexplicable et incontrôlable, que l'écrivain vint à ressentir un jour durant la contemplation des axolotls du Jardin des Plantes, à Paris :

« ...il ne s'agit pas d'une expérience faite en rêve, il ne s'agit pas d'un cauchemar mais d'une expérience de la vie quotidienne. J'avais été au Jardin des Plantes – j'aime les jardins zoologiques – et tout à coup, dans une salle pareille à celle qui est décrite dans la nouvelle, très vide et très sombre, j'ai vu l'aquarium des axolotls et ils m'ont fasciné. Je me suis mis à les regarder. Je suis resté une demi-heure à les observer car ils étaient si étranges qu'au début je croyais qu'ils étaient morts, ils bougeaient à peine, mais peu à peu tu voyais le mouvement de leurs branchies. Et quand tu apercevais ces yeux dorés... Je sais qu'à un moment donné, dans cette contemplation intensive, j'ai été pris de panique. C'est-à-dire qu'il m'a fallu tourner les talons et partir, mais immédiatement, sans perdre une seconde. [...]. J'ai fui. Cela est absolument exact. Et je ne suis jamais retourné à l'aquarium du Jardin des Plantes. Je ne m'approcherai jamais plus de cet aquarium. J'ai l'impression d'avoir, en effet, échappé ce jour-là à un danger »².

L'histoire de la nouvelle « Axolotl » représente donc l'imagination de ce qui aurait pu advenir de l'écrivain Cortázar, si celui-ci était demeuré plus longtemps devant l'aquarium, s'il avait perpétué inconsidérément sa contemplation des petites larves aux yeux d'or. Le héros cortázarien, au contraire de son créateur, s'expose jusqu'au bout au danger émanant des placides axolotls ; il ne cède pas à la panique et ne fuit pas l'endroit, bien que les prunelles dorées qu'il observe ardemment l'avertissent d'un péril effrayant, à savoir qu'il se trouve sur le point de se faire gober par une présence prédatrice³. L'homme demeure immobile, en dépit

¹ *Ibid.*

² CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, pp. 78-79

³ « C'est que le sujet de ce très court récit [« Axolotl »] ne désigne pas un texte fasciné par lui-même, mais la cruelle et originare fascination d'un être vivant par un autre être vivant qui va l'avalier. C'est bien le caractère archétypal de cette confrontation entre homme et animal qui mobilise l'attention en dernière instance, plus que le

du sentiment d'aspiration progressive qu'il éprouve face à ce magnétisme des larves, face à cet entonnoir doré qui tend à l'engloutir¹. Il en a déjà été question lors de notre brève analyse du « caméléonisme » cortázarien ; le fait de coller son visage à la vitre de l'aquarium, geste qu'accomplit à maintes reprises le narrateur d'« Axolotl », symbolise cette absorption par laquelle le poète vient s'abîmer dans l'être qu'il contemple, intégrer son existence, dans un mimétisme caméléonesque. C'est pour cela que le narrateur annonce, dès le début, qu'il est devenu un axolotl (« *Ahora soy un axolotl* »). La fiction vient rendre, par le spectaculaire épisode final où l'homme passe dans le corps de l'axolotl, une image suprême de la théorie poétique de l'écrivain, une scène symbolique du caméléonisme cortázarien.

Il est intéressant de se référer directement au moment de cette distorsion spatiale, afin d'observer combien le mécanisme du passage du héros dans l'aquarium et dans l'axolotl est révélateur de la poétique cortázarienne. Après avoir collé son visage, pour la énième fois, sur la vitre et fixé les yeux d'or du plus près possible, voici ce qui arrive :

« Sans transition, sans surprise, je vis mon visage contre la vitre, à la place de l'axolotl, je vis mon visage contre la vitre, je le vis hors de l'aquarium, je le vis de l'autre côté de la vitre [*la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio*]. Puis mon visage s'éloigna et je compris »².

La distorsion spatiale, ce passage d'un côté à l'autre de la vitre, d'un corps à l'autre, constitue un événement d'une totale et extraordinaire fluidité. Comme répondant à une souveraine logique, ce phénomène se produit sans le moindre accroc, tout naturellement (« sans transition, sans surprise »). Le narrateur pose son visage sur le verre de l'aquarium et se retrouve de l'autre côté, à l'intérieur de l'aquarium et de son transparent habitant gigogne. Il n'y a pas d'exclamation d'horreur, pas de sentiment de changement physique ; seul le point de vue, l'angle de vision a changé. En effet, le narrateur décrit l'événement comme si cela correspondait à une interversion optique ; il était l'homme qui regardait l'axolotl, et voilà qu'il est devenu l'axolotl qui regarde l'homme (« à la place de l'axolotl, je vis mon visage contre la vitre »). Autrement dit, l'on ne parle que d'un *changement de regard*. Il est aisé de saisir toute la symbolique de la chose : le héros, suite au contact matériel avec l'aquarium, qui

renversement d'instance narrative ou le fait de faire s'exprimer un être aussi étrange que l'axolotl. » (SIGANOS, André, *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 88)

¹ « Dans la nouvelle, l'homme est de plus en plus fasciné et il ne cesse de revenir jusqu'à ce que la situation bascule et il pénètre dans l'aquarium. [...] [Cet] homme imaginaire se met à regarder et à découvrir ce monde hors du temps, ces animaux qui le regardent. Il sent qu'il n'y a pas de communication mais en même temps il a l'impression qu'ils lui demandent quelque chose. [...] *Et soudain il sent qu'il y a comme une ventouse, un entonnoir qui pourrait bien l'engloutir.* » (nous soulignons – CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, op. cit., p. 79)

² CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in op. cit., p. 358 [pour les citations originales : CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », *Los relatos 3, Pasajes*, Madrid : Alianza Editorial, « El libro de bolsillo – n° 624 », 1976]

vaut pour sa découverte et son appropriation, est parvenu à changer son regard simplement humain, pour un regard d'or, celui de l'axolotl. Plus qu'une mutation physique, il s'agit d'une mutation spirituelle ; l'acquisition des yeux d'or, de cette autre façon de regarder – pour cause que l'on regarde depuis *l'autre côté* –, représente la conséquence de la prise de conscience, par le narrateur, de la prison de verre qui l'environne et l'opprime. Seuls les yeux d'or distinguent la prison transparente et, eux seuls, savent s'en évader. Telle est, par conséquent, la faculté dévolue désormais au narrateur ; une faculté quasi divine qui l'éloigne, instantanément, de l'humain (« Puis mon visage s'éloigna ») et qui l'ouvre à une pleine compréhension (« et je compris »).

Soulignons qu'il est souvent commis une erreur d'interprétation au sujet de ce passage du héros dans le corps de l'axolotl. On pense, effectivement, à première vue, qu'il s'agit d'une « interversion de personnalité » : la personnalité de l'homme est passée dans l'axolotl et celle de l'axolotl, dans l'homme. Or, rien, absolument rien ne permet de prouver le deuxième mouvement de cette interversion supposée. Il n'est dit à aucun moment qu'un axolotl est passé dans le corps humain du narrateur. C'est bien pour cela que l'idée du « caméléonisme » se justifie ; le « caméléonisme », en effet, correspond un trajet unilatéral du poète vers l'objet de sa contemplation : le « poète-caméléon » intègre spirituellement, par mimétisme mental, l'existence et le corps de la chose ou de l'être ayant absorbé son attention. Il n'y a, de fait, aucune réciproque possible en la circonstance. En conséquence, dans « Axolotl », il ne pouvait y avoir d'interversion physique ou même mentale organisant un quelconque passage croisé entre un axolotl et un homme. Il se produit, en vérité, une simple *division psychique* d'un individu humain, suivie d'une *absorption* de cette part spirituelle détachée par un axolotl ; autrement dit, une parcelle de l'esprit du narrateur est absorbée par l'axolotl et se met à regarder avec les yeux d'or de ce dernier, tandis que l'autre partie de cet esprit demeure dans l'être humain, tout en acquérant le sentiment d'être devenu axolotl... Voilà la subtilité de cette nouvelle fantastique, qui ne saurait s'éclairer qu'à la lueur de la connaissance des théories du « caméléonisme » cortázarien. De cette manière, Cortázar a pu justifier le fait que la narration de son héros, récit effectué après coup, fasse référence, dès l'incipit, à un présent état d'axolotl (« *Ahora soy un axolotl* »). L'individu humain écrit qu'il est, *dans le même temps*, prisonnier d'un corps d'axolotl dans le Jardin des Plantes ; dédoublement qui trahit, dès le départ du récit, la réalité du mimétisme impliqué par ce « narrateur-caméléon ». Une part de lui-même est donc prisonnière d'un aquarium et possède des yeux d'or ; une part de lui-même est axolotl, tandis que l'autre partie est restée humaine. Ce genre de dédoublement est une chose récurrente dans l'œuvre cortázarienne ; nous pourrions penser, par exemple, à la

scission du personnage d'Alina Reyes, entre une mendicante de Budapest et elle-même, dans « La lointaine »¹.

Force est remarquer, en outre, que la nature viscérale de l'axolotl demeure celle de la larve. Preuve flagrante que Cortázar insiste sur le caractère larvaire de l'axolotl, le récit aborde, à un certain moment, l'étymologie et la polysémie du mot « larve », ouvrant dès lors différentes pistes au lecteur :

« C'était des larves, mais larve veut dire masque et aussi fantôme [*larva quiere decir máscara y también fantasma*] ».²

Cette investigation étymologique, qui se double d'une composante mythologique comme nous le verrons, incite le lecteur à regarder *sous plusieurs angles* l'être central et éponyme du récit. « Axolotl » ne veut pas seulement dire « larve », mais veut dire aussi « masque » et « fantôme ». C'est à partir de cette polysémie du mot « larve » que se développe une partie du prisme métaphorique relatif à l'axolotl. Cette larve, en effet, dévoile d'emblée un symbolisme si dense et protéiforme que son identité en devient indéterminable :

« Les axolotls n'ont pas d'identité déterminable dans le récit : il y a en eux du batracien, de l'humain et de la statue cultuelle (tout à la fois d'albâtre, de corail, de pierre, mexicaine) ; il y a encore en eux du démoniaque, puisqu'il s'agit de larves qui hantent le visiteur avant de le posséder »³.

Le récit fait référence, surtout, aux différentes significations du latin *larva* qui peut désigner, d'une part, le *spectre hideux*, le *génie malfaisant*, le *fantôme humain* entaché de quelque crime ou mort violente et, d'autre part, le *masque de théâtre*. Néanmoins, si nous faisons l'effort de prolonger cette investigation étymologique quant à ces deux mots évoqués par la nouvelle – en l'occurrence « fantôme » et « masque » –, il serait possible de découvrir certaines choses fort intéressantes.

Ainsi « masque » est-il de la « famille du bas latin *masca*, d'origine méditerranéenne, dont le sens premier devait être "démon" ou "masque représentant un démon" »⁴. Ce terme sera attesté, au VII^e siècle, avec le sens de « sorcière » et, à la fin du VII^e siècle, avec celui de « masque ». Quant à « fantôme », cela a déjà été évoqué, il est de la famille du verbe grec *phanein*,

¹ « Car moi, la lointaine, on ne l'aime pas. C'est la part de moi que l'on aime pas, et comment ne pas être déchirée... » (CORTÁZAR, Julio, « La lointaine », in *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, p.106)

² CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p.357

³ TERRAMORSI, Bernard, « Julio Cortázar : du caméléon à l'axolotl, une poétique de l'indéterminable », in *op. cit.*, p. 137

⁴ PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français, op. cit.*, p. 413

phainesthai, qui veut dire « faire briller », « faire voir », « paraître ». De fait, le terme « fantôme » possède un lien direct avec le mot « phénomène » (*phainomenon*). Il est permis de déceler, dans cette double source étymologique, divers éléments pouvant toucher à la nature même de l'axolotl. La déduction la plus évidente demeure que les yeux d'or de l'axolotl, de par leur brillance, de par leur caractère fascinant et angoissant, de par leur rôle de « phénomène », représentent symboliquement le « fantôme » du récit. Alors que le « masque », qui signifie « démon », se trouve symbolisé par l'inexpressif visage à la bouche menaçante que présente l'axolotl ; figure « d'albâtre » dont l'écriture cortázarienne justifie, sous forme d'allusions sporadiques, la dimension monstrueuse et menaçante.

Il convient de souligner, par ailleurs, que l'axolotl, par la grâce de la polysémie du mot « larve », acquiert la particularité de se *situer* aux deux extrémités de la vie. En effet, l'axolotl est « larve », ce qui veut signifier qu'il représente, à la fois, une « forme larvaire » et un « fantôme », correspondant respectivement au stade antérieur et au stade ultérieur d'une existence. Ainsi l'axolotl est-il au départ et à la fin de la vie biologique (larve-fœtus/spectre) ; la portée de cette déduction est considérable et permet de mieux saisir la volonté du texte de rapprocher l'axolotl de l'homme.

Dès que s'engage la description physique des axolotls par le narrateur, on comprend que ces petits êtres aux yeux d'or partagent diverses caractéristiques communes avec l'humanité, si bien qu'il ne semble plus être permis de douter, aux dires du héros, du *lien* unissant l'humanité à cette larve mexicaine. L'anthropomorphisation des axolotls se traduit, tout d'abord, à travers l'apparence de leurs mains et de leurs « tout petits doigts avec des ongles – absolument humains »¹. C'est, d'ailleurs, une chose remarquable que l'obsession des mains chez Cortázar, obsession dont Bernard Terramorsi s'est fait l'écho². On peut penser, par exemple, à l'une de ses premières nouvelles, « Les mains qui grandissent », contant l'étrange histoire d'un personnage qui assiste à la croissance exagérée de ses deux mains³. Mais, comment ne pas penser encore à la nouvelle « Bestiaire », où fleurissent d'incessantes allusions à d'horribles « jeux de mains » et à la main bouleversante, caressante, de Rema,

¹ CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 356

² « Cette obsession de Cortázar pour les mains et que nous avons déjà rapprochée de celle, similaire, de James, était déjà particulièrement saisissante dans un conte de jeunesse publié dans *Le tour du jour en quatre vingt mondes*, et qui s'intitule précisément " Séjour de la main ". » (TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 40)

³ « Les doigts de ses mains traînaient par terre. Et dix sensations à la fois envahirent le cerveau de Plack, furieux de constater cette soudaine nouveauté. Il ne voulait pas y croire mais c'était vrai. Ses mains ressemblaient à des oreilles d'éléphant. De gigantesques éventails de viandes, et qui traînaient par terre. » (CORTÁZAR, Julio, « Les mains qui grandissent », in *Nouvelles*, *op. cit.*, p. 31)

Il est question, à un moment donné du récit « Axolotl », d'une certaine affirmation du narrateur déclarant l'existence d'un véritable lien « biologique » entre l'axolotl et l'être humain. Cette « vérité » permet, dès lors, de dépasser le simple rapport métaphorique exprimé, au long du texte, entre l'axolotl et l'humanité. Rappelons, à ce titre, que la métaphore assimilant la larve mexicaine à un fœtus humain, par exemple, traverse littéralement tout le récit – il faut remarquer d'ailleurs que Cortázar ne s'installe pas en cela dans la fantaisie pure, étant donné que la science, elle-même, a su distinguer, en l'axolotl, un organisme reflétant l'embryon humain, capable du moins d'anticiper ses futurs comportements à la manière du fœtus¹.

Le narrateur cortázarien va donc plus loin que la simple métaphore ; il évoque l'éventualité radicale d'une métamorphose : il se pourrait, selon lui, que les axolotls incarnent une *métamorphose* de l'être humain. En quelque sorte, l'axolotl représenterait un stade ultérieur de l'espèce humaine, une phase postérieure de son évolution, l'avenir morphologique du genre humain :

« Je finis par voir dans les axolotls une métamorphose qui n'arrivait pas à renoncer tout à fait à une mystérieuse humanité [*una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad*]... »².

Cette hypothèse de la métamorphose de l'homme en axolotl, cette idée de la larve aux yeux d'or incarnant le futur du genre humain, un stade ultérieur de son évolution, cette vision de l'axolotl comme un être nostalgique de son humanité perdue, voilà autant d'indices qui pourraient apporter une illumination décisive quant au mystère enveloppant cette bête fantastique cortázarienne. Cependant le texte va se charger de dérouter la marche vers l'élucidation, de compliquer quelque peu cette vision de la métamorphose présentement suggérée. En effet, le fait est que l'on voit très vite surgir l'idée inverse : les axolotls ne sont plus évoqués comme les « descendants » de la race humaine, des êtres ayant évolué, par métamorphose, du stade initial d'humain au stade *ultérieur* d'axolotl. Non, au contraire, ils se trouvent soudain présentés comme les prédécesseurs de l'homme, comme des êtres ayant jadis régné sur le monde. Autrement dit, les axolotls se trouvent correspondre tout à coup à une strate historique *antérieure* à l'humanité :

¹ « En 1929, Coghill publie une étude sur l'axolotl. Ce livre n'est toujours pas dépassé, mais on n'en a pas encore mesuré toute la portée. [...]. Coghill étudie son développement embryonnaire et, en particulier, l'évolution de son comportement moteur. [Il tend à démontrer que la formation de l'organisme de l'axolotl anticipe, tel l'embryon humain, ses futurs comportements]. » (MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature*, *op. cit.*, p. 188)

² CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 357

« Ils épiaient quelque chose, un lointain royaume aboli, un temps de liberté où le monde avait appartenu aux axolotls »¹.

Telle est la théorie qui vient alors s'opposer directement à celle de la métamorphose de l'homme en axolotl (*après l'homme sera l'axolotl*); c'est l'idée inverse selon laquelle l'axolotl serait le prédécesseur de l'homme (*avant l'homme était l'axolotl*). D'un côté, le narrateur nous fait entendre que les axolotls sont la phase ultérieure de l'évolution humaine et, de l'autre côté, qu'ils en constituent la phase antérieure. La piste semble, dès lors, totalement brouillée... À moins de revenir à la portée du mot « larve » qui nous savons viscéralement attaché à l'axolotl. Mais avant de procéder à cela, il est pertinent d'insister un moment sur cette idée cortázarienne du lointain règne aboli des axolotls sur le monde. Il apparaît, en effet, que ce n'est pas la première fois, à l'échelle de son œuvre, que Cortázar fait allusion à un règne d'animaux étranges sur le monde ayant précédé celui des hommes. Il suffit, pour étayer cette affirmation, de se plonger dans l'une de ses nouvelles précoces intitulée « Brève leçon d'océanographie ». Il y est question de dauphins. Julio Cortázar les présente comme une race mélancolique venue de la lune, à la suite d'un événement prodigieux s'étant déroulé en un temps immémorial, à savoir le grand transvasement des eaux lunaires dans les déserts arides recouvrant la Terre². Cette race exogène des dauphins régna, dès lors, sur le monde, bien avant que ne s'y établisse la souveraineté de l'humanité :

« Laisse-moi, Séléné cadencée, dire cela aux hommes ; ces eaux-là étaient peuplées d'une race céleste, fusiformes, aux mœurs douces et au cœur débordant. Connais-tu les dauphins, lecteur ? Oui, tu les as vu du haut d'un transatlantique ou au cinéma, tu les as rencontrés dans des récits marins. Mais je te demande si tu les connais intimement, si tu as jamais pu interroger la mélancolique boule de verre de leur vie apparemment si joyeuse. Je te demande si non satisfait de l'explication facile qu'offrent les textes de zoologie, tu as jamais regardé un dauphin dans les yeux... »³.

Pour preuve de l'analogie suspectée entre les axolotls et les dauphins de cette « Brève leçon d'océanographie », il convient de remarquer que l'on parle, dans cet extrait, de la « boule de verre de leur vie » (collision entre l'image de la boule de cristal et celle de l'aquarium). Mais, aussi et surtout, le fait est qu'il est question d'impulser la démarche suivante : *regarder ces dauphins dans les yeux* afin d'acquérir d'eux une parfaite

¹ *Ibid.*, p. 358

² « Maintenant, la bouche grande ouverte en une grimace assoiffée, elle [la Terre] attendait l'arrivée du vaste courant, désireuse de s'en faire une parure et de cacher sous un maquillage liquide la laideur que nous ne lui connaissons que trop. [...]. Ce fut bien triste d'assister à la venue de ces eaux qui s'écrasèrent au sol dans un claquement sourd pour se répandre ensuite comme des vomissures... » (CORTÁZAR, Julio, « Brève leçon d'océanographie », in *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, p. 90)

³ *Ibid.*, p.89

connaissance. En vérité, nous comprenons que c'est l'histoire même d'« Axolotl » qui se trouve ici divulguée, tel un présage, à travers cette fiction des dauphins lunaires. La correspondance, en outre, s'opère clairement entre le temps mythique et primordial relatif au règne de ces dauphins sur la Terre et ce « temps de liberté où le monde avait appartenu aux axolotls », tel que le décrit le narrateur d'« Axolotl ». La référence au royaume lointain et aboli des axolotls immerge le lecteur, à l'exacte de manière des détails de la « Brève leçon d'océanographie », dans un *temps des origines* où l'immortalité (liberté) et les dieux animaux (axolotls/dauphins) régnaient sur le monde. Pour ce qui est du récit « Axolotl », force est toutefois d'admettre que l'atmosphère « mythologique » se révèle d'autant plus irradiante que le texte rejoint, de manière à peine cryptée, le paysage des mythes aztèques, ainsi que nous allons le voir dans les prochaines pages.

Les axolotls entretiennent donc, dans l'imaginaire cortázarien, une quasi équivalence avec les dauphins – du moins pour ce qui est de cette dimension d'*ancienne race ayant gouverné le monde*. Cela dit, il convient de revenir à notre précédente question, qui était de savoir le sens dévolu par ce double positionnement de l'axolotl relativement à l'homme ; en tant que stade antérieur et stade ultérieur de l'humanité. Pourquoi le narrateur présente-t-il l'axolotl, à la fois, comme un être qui était là *avant l'homme* et comme un être *qui devrait lui succéder* par la « grâce » d'une métamorphose ?

La réponse à cette énigme réside, comme nous l'avons suggéré précédemment, dans la portée symbolique que détient le mot « larve » définissant l'axolotl. Ce nom « larve », à vrai dire, sous l'influence du vocable latin originel, évoque le spectre ou le fantôme, autrement dit la *phase ultérieure* d'une existence (*après la mort*). Néanmoins ce mot, nul ne l'ignore, qualifie également une forme de vie succédant à l'éclosion de l'œuf, mais présentant avec la forme adulte de son espèce des différences notables, tant sur le plan morphologique que sur ceux du régime alimentaire et du milieu biologique. Or, cette seconde définition correspond, du moins de façon figurée, au *stade antérieur* d'une existence (*avant la naissance à la « vraie » vie*). « Axolotl-larve », par conséquent, se situe aux deux extrémités de l'existence ; plus exactement, il se situe *autour* de l'existence : avant la naissance et après la mort.

L'affirmation du récit prétendant l'impossibilité d'ignorer l'humanité des axolotls incline dès lors le lecteur à penser la chose suivante : l'axolotl et l'humanité pourraient ne représenter et ne former qu'une seule et même chose. La réponse à leur mystère se dévoilerait ainsi dans l'intuition de leur ontologie commune. L'homme et l'axolotl ne font qu'un ; les axolotls incarnant les deux bouts manquants à la vision d'une humanité cyclique, autrement dit immortelle. Telle est la solution de ce problème cortázarien ; les axolotls représentent la

phase antérieure de la vie, l'*axolotl-larve-fœtus*, et la phase ultérieure à la vie, l'*axolotl-larve-fantôme*. Cela signifie en d'autres termes, qu'ils correspondent à « l'anté-humain » et au « post-humain » ; qu'ils forment, juxtaposés à l'homme, une espèce unique et cyclique : l'axolotl (fœtus) devient homme (vie) puis redevient axolotl (fantôme), engendrant à son tour un homme, qui retourne ensuite à l'axolotl, et ainsi de suite. Telle est la circonvolution éternelle reliant l'être axolotl à l'être humain ; une évolution ontologique circulaire, garante d'immortalité, que la pensée cortázarienne, de façon subtile et admirable, a su inscrire dans cette fiction fantastique. Sous cette perspective, le fait que le narrateur devienne un axolotl n'a plus rien d'étrange ; d'ailleurs, il le confesse lui-même :

« Maintenant je sais qu'il n'y a rien eu d'étrange [*nada de extraño*] dans tout cela, que cela devait arriver »¹.

Cette disparition du sentiment d'étrangeté indique que le narrateur a compris la logique du cycle unissant l'axolotl à l'humanité. Il n'y a plus rien d'*unheimliche*, plus rien de fantastique en tout cela. C'est une chose des plus normales que de devenir un axolotl ; cette larve étant l'*étape d'après* et, en même temps, qu'elle est l'*étape d'avant*. Ainsi les axolotls se situent-ils, symboliquement et paradoxalement, hors de la « prison de verre » de l'existence biologique. Ce sont eux, les axolotls, qui sont *libres*, puisqu'ils existent, en dépit des apparences, par-delà les parois de verre de l'aquarium cortázarien, par-delà ces vitres diaphanes cristallisant les limites spatio-temporelles de la vie, par-delà *cette* portion d'histoire qui est la nôtre et que cloisonnent notre naissance et notre mort. Aussi est-il logique que, lorsque l'homme s'approche de cette paroi de verre et la traverse, il rejoigne, à l'instar du narrateur de Cortázar, le corps de l'axolotl. Hors de la prison de verre de son existence, dans l'infini de ce temps et de cet espace où il n'est pas vivant et où s'étend *son propre néant*, avant sa naissance et après sa mort, *l'homme est axolotl*.

Il serait aisé de rejoindre, bien entendu, les croyances liées à la réincarnation, à la métempsycose, notamment celles, relativement répandues, où prévaut l'idée que l'âme du défunt pourrait renaître dans le corps d'un nouveau-né². Il n'est cependant pas dans notre intention de conclure que l'axolotl constitue un « synonyme zoomorphe » de l'âme et qu'il suffit d'intégrer, en ce sens, ce symbole de la larve aux yeux d'or au processus de la réincarnation pour accéder à une juste appréhension de l'ensemble cortázarien. Cela tiendrait,

¹ CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 357

² VARENNE, Jean, « Indo-Européens (les) », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, *op. cit.*, p. 560

de notre opinion, de la sèche transposition automatique entre deux concepts présentant simplement quelques similitudes et cela mettrait à mal la logique même du texte, puisque Cortázar n'évoque, à aucun moment, les questions de l'âme ou de la réincarnation. Force reste d'admettre, quoi qu'il en soit, que l'auteur argentin a inscrit son histoire dans un imaginaire cyclique, décelable au regard des allusions au cycle des saisons¹ ou encore à la régularité des visites du narrateur au Jardin des Plantes. Cette tendance répond parfaitement à la dimension symbolique de l'axolotl, qui incarne les idées d'éternité et de temps cyclique².

Il apparaît clairement que le cycle « axolotl-humanité » ci-dessus dévoilé, pour peu qu'on veuille donner du crédit à cette théorie, se pose comme une vision achevée et ordonnée, bien qu'implicite et subtile, de cette grande *méditation* poétique, métaphysique et mythologique entreprise par Julio Cortázar, quant à l'énigme de l'Homme, à travers sa fiction fantastique.

L'orientation mythologique, à laquelle Cortázar fait une place importante dans « Axolotl », est présentée comme une conséquence pratiquement inévitable³ pour son écriture, dès lors que fut pris le parti de traiter de ces larves mexicaines. À vrai dire, l'auteur argentin paraît, dès le départ, conscient du riche « matériau aztèque » que lui offre ce sujet des axolotls ; nous en voulons pour preuve qu'il ait choisi d'utiliser le mot français « axolotl », plutôt que le terme espagnol « *ajolote* ». Ce dernier apparaît, de façon anecdotique, une seule fois dans le récit⁴ et ne sert, au bout du compte, qu'à signaler ostensiblement la préférence de Cortázar pour l'appellation française. La raison de cette préférence est aisément compréhensible ; le mot français, contrairement au mot espagnol, entretient clairement une étymologie commune avec le nom du dieu aztèque *Xolotl*, si bien que Cortázar, ayant fait le choix d'aborder dans sa fiction cette mythologie précolombienne, ne pouvait se résoudre à perdre une telle connexion étymologique, une passerelle aussi directe entre la larve de batracien et le dieu aztèque.

¹ « Le hasard me conduisit vers eux un *matin de printemps* [...] après le lent hiver [*después de la lenta invernada*]. » (nous soulignons – CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 355)

« Je lus qu'on en avait trouvé des spécimens en Afrique capables de vivre hors de l'eau [*capaces de vivir en tierra*] pendant les périodes de sécheresse et qui reprenaient leur vie normale à la saison de pluies. » (nous soulignons – *Ibid.*)

² « Régent de l'éternité par l'idée de cycle qui lui est attachée à peu près partout, l'insecte possède aussi les secrets de l'avenir qu'on s'efforce de lui faire révéler par maintes pratiques divinatoires, secret qu'il détient à l'état adulte comme dans les divers stades qu'il traverse pour y parvenir. » (SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, *op. cit.*, p. 11)

³ « De là à tomber dans la mythologie, il n'y avait qu'un pas, facile à franchir, presque inévitable [*Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología*]. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 357)

⁴ « On donnait leur nom espagnol [*su nombre español*], *ajolote*,... » (*Ibid.*, p. 355)

Voici, par conséquent, une présentation du mythe de *Xolotl*, qui nous éclairera sûrement sur ce qu'il est censé exprimer au cœur de la nouvelle cortázarienne :

« *Xolotl* refuse de se sacrifier pour la bonne marche du monde et il prend la fuite : pour échapper à ses poursuivants, il se transforme en double épis de maïs, un peu plus loin en double maguey et pour finir, il se dissimule dans la lagune où il se métamorphose en *axolotl*, ce curieux avatar larvaire et néoténique de l'amblystome. *Xolotl* est l'une des très rares figures divines à se rebeller contre les exigences de l'ordre cosmique [...]. La mutation en *axolotl* est particulièrement riche en symboles : car l'*axolotl* est une larve, donc une créature infernale, double aquatique de *xolotl*, le chien souterrain »¹.

Puisant dans ce fond mythique mexicain, l'Argentin Julio Cortázar a donc eu tout loisir de produire une variété d'interférences symboliques entre l'*axolotl* et le dieu *Xolotl*. L'élément catalyseur qu'il aura élu pour mener à bien cette confusion entre la larve et le dieu, se trouve être le visage triangulaire et inexpressif de l'*axolotl*, lequel a pour particularité d'être semblable à un masque ou à la face d'une statue. De là, découlent l'assimilation implicite de celui-ci à une figure d'idole et sa qualification récurrente de « visage aztèque » :

« Qu'ils étaient originaires du Mexique, je le savais déjà, rien qu'à voir leur petit visage aztèque [*sus pequeños rostros aztecas*] et l'inscription au-dessus de l'aquarium »².

«... la tête vaguement triangulaire, aux contours irréguliers, [...] la faisaient ressembler à une statue rongée par le temps. La bouche était dissimulée par le plan triangulaire de la tête et ce n'est que de profil que l'on apercevait qu'elle était très grande. Vue de face c'était une fine rainure, comme une fissure dans l'albâtre [*de frente una hendedura rasgaba apenas la piedra sin vida*] »³.

Tout comme l'a démontré Bernard Terramorsi, il est possible de reconnaître, dans ce masque aztèque et dans cette face triangulaire de statue pourvue d'une bouche très grande (« l'on apercevait qu'elle était très grande »), la figure cynomorphe de *Xolotl*. Car *Xolotl* est aussi connu pour être le dieu-chien psychopompe des Aztèques et correspond, avec le dieu dont il est le jumeau, *Quetzalcoatl*, à la notion de mort et de résurrection⁴. C'est sans doute sous cette apparence canine que cette divinité a le plus marqué les esprits, d'autant que la survivance de cette croyance au dieu cynomorphe est attestée de nos jours encore :

¹ DUVERGER, C., *La fleur létale : économie du sacrifice aztèque*, Paris : Seuil, 1979, pp. 90-91 – cité in TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., p. 89

² CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in op. cit., p. 355

³ *Ibid.*, p. 356

⁴ « De toutes les personnalités divines connues dès la haute Antiquité classique, c'est celle de Quetzalcoatl qui avait subi les plus profondes transformations. Le Serpent à Plumes ne symbolisait plus les forces telluriques et l'abondance de la végétation. Dieu de la planète Vénus qui est à la fois Étoile du Matin et Étoile du Soir, il correspondait avec son jumeau *Xolotl* (dieu-chien) à la notion de mort et de résurrection. » (nous soulignons – SOUSTELLE, Jacques, *Les Aztèques*, Paris : P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1970, p. 83)

« Depuis, quatre siècles de christianisme ne sont pas venus à bout du vieux fond précolombien de croyances sur la mort. On trouve encore des Indiens qui modèlent l'effigie d'un chien et l'enterrent avec le mort pour que celui-ci soit aidé dans la traversée du fleuve souterrain »¹.

La bouche de l'axolotl, telle qu'elle est décrite par Cortázar, de par sa dimension (« très grande ») et sa dissimulation (« ce n'est que de profil que l'on l'apercevait »), tend à ressembler à la gueule d'un prédateur. Il s'avère clairement, en effet, que la bouche de l'axolotl, en dépit de son apparente inoffensivité, parvient à répercuter l'image de la gueule du dieu-chien, *Xolotl*. La gueule de *Xolotl*, prototype du chien infernal, ainsi qu'elle transparait à travers celle de cette petite larve de batracien, introduit nécessairement la figure du monstre bestial comme l'idée de la dévoration dans la fiction, et donc celle de la mort. C'est, du même coup, toute la dimension prédatrice et inquiétante de l'axolotl qui s'en trouve affirmée.

Il est curieux d'ailleurs de constater combien cet amalgame imaginaire « mêlant » la larve de batracien à l'animal carnassier, tel que l'évoque la connexion entre l'axolotl et le dieu-chien *Xolotl*, touche à une harmonie. La pensée mythique aztèque n'a pas manqué, à vrai dire, d'exploiter cette harmonieuse hybridation, de sorte qu'il n'est pas surprenant de constater, à l'époque classique, que l'une des premières représentations du monde terrestre était constituée par un être à moitié félin et à moitié batracien². L'écriture cortázarienne, jouant sur l'intersection du mythe aztèque et de la fiction fantastique, fait en sorte que l'essence de la « bête à crocs » imprègne l'inoffensif axolotl et le transforme en une icône de la dévoration, en un prédateur caché dans l'eau. Une fusion se produit, en fin de compte, entre l'archétype de la gueule dévorante (*Xolotl*) et l'image de la bouche suceuse et avalante (*a-Xolotl*), qui, selon Gilbert Durand, en constitue l'exacte inversion :

« Remarquons bien un caractère essentiel de ce symbolisme [de la gueule, archétype de l'animalité] : il s'agit exclusivement de la gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre, et non de la simple bouche avalante et suceuse qui, elle [...] est l'exacte inversion du présent archétype ».³

¹ M.A.E.F.M (Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique – sous la direction de STRESSER-PÉAN, Guy), « Désordre cosmique - La maladie, la mort, la magie dans les traditions méso-américaines », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p. 294

² « La pensée mythique mésoaméricaine imagine la surface de la terre sous les traits d'un animal, parfois monstrueux, dont la nature et le sexe varient selon les traditions. À l'époque classique, un être mi-félin mi-batracien (figuré, notamment, sur de nombreux jougs), semble constituer l'une des premières représentations du monde terrestre. » (M.A.E.F.M, « Terre [Mésoamérique] », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p. 1096)

³ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 90

Force est de constater que le dieu-chien psychopompe des Aztèques véhicule l'idée de la mort et du monde infernal (pensons, parallèlement, à « cet enfer liquide » qu'endurent les axoltols¹), à l'instar des modèles occidentaux que sont la déesse-chienne Hécate ou Cerbère, le chien à trois têtes gardien des Enfers. Néanmoins, procédant de la correspondance unissant *Quetzalcoatl* à *Xolotl*, s'ajoute également, au mythe du dieu-chien aztèque, la notion de résurrection. Les récits mythiques mésoaméricains parlent, à ce propos, d'un épisode particulièrement révélateur ; la résurrection des hommes par le « Serpent à Plumes », après que celui-ci ait pris la forme du dieu cynomorphe *Xolotl*.

Jacques Soustelle, rappelant que « les Aztèques tenaient pour certain que notre monde avait été précédé de quatre autres univers, les Quatre Soleils »², nous informe des destructions successives que l'humanité a subi, au diapason de celles du Soleil. Le premier Soleil, *nauioceotl* (« Quatre-jaguar »), vit les hommes périr sous les crocs des jaguars ; le second Soleil, *nauieecatl* (« Quatre-vent »), fut l'occasion pour *Quetzalcoatl* de souffler sur le monde une tempête magique qui changea les êtres humains en singes ; le troisième soleil, *nauiquiauitl* (« Quatre-pluie »), permit au monde de sombrer sous une pluie de feu provoquée par le terrible dieu de la foudre, *Tlaloc*. Ce n'est qu'à la fin du quatrième Soleil qu'intervient l'épisode qui nous intéresse :

« ...le quatrième Soleil, *nauiatl*, « Quatre-eau », placé sous le signe de Chalchiuhtlicue, déesse de l'eau, s'acheva en un déluge qui dura 52 ans. Un homme et une femme furent sauvés, à l'abri dans le tronc d'un cyprès. Mais, ayant désobéi aux ordres de Tezcatlipoca, ils furent transformés en chiens. L'humanité actuelle ne descend donc pas de ces rescapés du quatrième cataclysme : elle doit son existence à Quetzalcoatl. C'est en effet le Serpent à Plumes, sous la forme du dieu à tête de chien Xolotl, qui alla dérober aux enfers les ossements desséchés des morts et les arrosa de son propre sang pour leur redonner vie »³.

Xolotl, comme *Quetzalcoatl*, participe donc de la résurrection de la vie ; or, n'est-ce pas l'une des perspectives sous laquelle vient de se découvrir l'axolotl, en l'occurrence à travers l'idée du cycle « axoltol-humanité » ?

La larve cortázarienne, force est de le constater, rassemble un éventail symbolique des plus remarquables. Certes elle ne correspond pas à la figure du ver qui ronge inlassablement le corps physique pour le délabrer et l'anéantir, à la manière du Temps lui-même. Mais elle transparait toutefois, dans la pensée et l'écriture de Cortázar, comme une entité prédatrice capable d'*absorber* un être humain. La densité d'images et de symboles gravitant autour de la

¹ « Une expression aussi terrible qui arrivait à vaincre l'impassibilité forcée de ces visages de pierre contenait sûrement un message de douleur, la preuve de cette condamnation éternelle, de cet enfer liquide qu'ils enduraient [*de ese infierno líquido que padecían*]. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 358)

² SOUSTELLE, Jacques, *Les Aztèques*, *op. cit.*, p. 86

³ *Ibid.*, p. 87

figure de l'axolotl cortázarien contribue à en faire naturellement un modèle exemplaire de la larve en littérature fantastique.

Ainsi qu'il est question, dans le bestiaire fantastique, d'araignées géantes ou d'insectes géants, il s'avère que l'on y retrouve également quelques créations exprimant le thème du gigantisme vermiforme. Le ver colossal existe, pas simplement à travers le prisme de la pieuvre géante et de ses tentacules démesurés. L'occasion nous sera donnée dans une partie prochaine de parler des vers géants, notamment à travers l'étude du ver millénaire et monstrueux imaginé par Stephen King, dans son récit d'influence lovecraftienne intitulé « Celui qui garde le ver ».

Il est temps désormais de passer à l'observation de ces autres petites bêtes connues pour susciter ostensiblement la phobie et la répugnance humaines ; des bestioles victimes, pour cette raison sans doute, d'une exploitation pour le moins angoissante en littérature fantastique ; nous voulons parler des souris et des rats.

3. Les Rongeurs

Réduire cette catégorie des rongeurs, que nous envisageons d'investir, aux seuls rats et souris n'est pas notre projet ; le fait est, d'ailleurs, que nous aurons également à parler du lapin dans le présent volet. Néanmoins, il ne nous a permis d'occulter cette primauté absolue que possèdent, au sein de la création fantastique, les souris et les rats sur le reste des rongeurs. Ces deux espèces, surtout celle du rat, comptent parmi les petites bêtes les plus aptes à générer l'angoisse et la peur dans une fiction fantastique.

Le rat fait peur, c'est un fait. Objet de phobie universel, il véhicule une image de la bête répugnante, à l'alimentation immonde et, de surcroît, porteuse de maladies. On a même pu parler de véritable névrose phobique dans le cas du célèbre « Homme aux rats » de Sigmund Freud. Ce cas correspond, en vérité, à l'histoire d'un patient traumatisé par une anecdote entendue, au cours de ses années militaires, au sujet d'un supplice oriental des plus odieux :

« En juillet [1907], au cours d'un exercice militaire en Galicie, il [Ernst Lanzer] écouta le cruel capitaine Nemecek, adepte des punitions corporelles, lui raconter l'histoire d'un supplice oriental consistant à obliger un prisonnier à se déshabiller puis à mettre genoux à terre, le dos courbé. Sur les fesses de l'homme était alors fixé au moyen d'une courroie un grand pot percé dans lequel s'agitait un rat. Privé de nourriture et excité par une tige rougie au feu introduite dans un trou du pot, l'animal cherchait à fuir la brûlure et pénétrait dans le rectum du supplicié en lui infligeant de sanglantes blessures. Au bout d'une demi-heure, il mourait étouffé en même temps que lui »¹.

Freud, pour expliquer la névrose de Lanzer, laisse entendre que le récit de ce châtiment par les rats avait su réveiller « l'érotisme anal » de son patient, causant chez lui divers troubles obsessionnels². Pourtant, sans aller jusqu'à cet extrême psychanalytique, il est courant d'observer la sentimentalité phobique des êtres humains pour les petites bêtes évoquées présentement. Saki, dans sa nouvelle « La souris », exprime, par le biais de son narrateur, non pas une peur réelle, mais une aversion absolue pour l'animal éponyme :

« Sans avoir à proprement parler peur des souris, Théodoric les rangeait au nombre des aspects grossiers de la vie... »³.

¹ ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, « LANZER, Ernst (1878-1914), cas "l'Homme aux rats" », in *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 616

² « Et Freud de résoudre l'énigme : c'est le récit du châtiment par les rats, dit-il en substance, qui a réveillé l'érotisme anal de Lanzer et lui a rappelé la scène ancienne de la morsure racontée par sa mère. » (*Ibid.*, p. 618)

³ SAKI, « La souris », in *La fenêtre ouverte, op. cit.*, p. 48

La malchance voudra qu'une souris se retrouve un jour dans les vêtements de ce personnage et lui procure la plus désagréable sensation de son existence (non exempte pour autant d'un certain érotisme), à savoir celle d'une présence tiède et rampante sur sa corps :

« ...il n'était même pas seul dans ses vêtements. Une présence tiède et rampante sur sa chair trahissait la présence inopportune et hautement désagréable, invisible mais poignante, d'une souris égarée, qui avait dû chercher refuge là... »¹.

La présence de la petite bête *sous* les vêtements de l'homme, présence *tiède et rampante* de surcroît, installe inévitablement un trouble d'ordre charnel dans le récit, à travers lequel s'expriment à la fois le rejet et le désir d'un contact avec un animal d'essence féminine *jusqu'alors* tenu en aversion par le protagoniste. Julio Cortázar dévoile, lui aussi, dans « Circé », une image troublante de la souris ; il s'agit, plus exactement, de celle d'un bonbon assimilé métaphoriquement à une petite souris :

« Le bonbon était comme une minuscule souris entre les doigts de Delia, une toute petite chose que l'aiguille lacérait »².

Cette petite bête réifiée (« petite chose ») que les doigts de Delia lacère avec une aiguille, se révèle être, là aussi, une vision proche du fantasme. Elle confère, en tout cas, à l'ensemble de la scène, une charge érothanatique indiscutable, en faisant que le plaisir du sucre (bonbon) se conjugue et se fusionne avec l'image d'une souris morte que l'on torture.

Le rat, en réalité, détient une aura beaucoup plus négative que la souris et suscite, en conséquence, une répulsion et une angoisse manifestement supérieures à celle-ci. La raison pourrait en être sa nature carnassière ainsi que sa relation imaginaire à l'ordure, à l'immondice, au monde des bas-fonds et des égouts, aux profondeurs chthoniennes sinon infernales. Ces dimensions, quoi que l'on en dise, sont nettement plus affirmées chez le rat que chez la souris. Pourquoi ne pas illustrer, dès maintenant, cette idée de la connivence du rat avec l'Enfer ? L'exemple de Brown Jenkin, rongeur démoniaque et suceur de sang humain que décrit Lovecraft au cœur de sa fiction intitulée « Les rêves dans la maison de la sorcière », pourrait se justifier, à ce titre, d'une certaine pertinence. Cette figure de rongeur diabolique attachée à une sorcière réfère directement à des croyances médiévales bien connues ; à savoir celle des « bêtes du Diable », surnommées aussi les « familiers ». Ces animaux sataniques étaient réputés pour se mettre au service d'une sorcière, en échange du sang que cette dernière

¹ *Ibid.*, p. 48

² CORTÁZAR, Julio, « Circé », in *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, p. 139

leur donnait à sucer par le biais d'une mamelle secrète appelée « mamelle du Démon ». Robert Bloch, « disciple » de Lovecraft par ailleurs, s'est plu à mettre en scène cet imaginaire superstitieux, dans « La Créature de l'horreur » :

« Il [Maglore] s'intéressait tout particulièrement à l'ancienne croyance concernant les "familiers" – ces minuscules créatures que l'on disait être les émissaires du Diable, censées servir la sorcière ou le magicien sous la forme d'un petit animal – rat, chat, taupe ou merle. Parfois, on les représentait vivant sur le corps du magicien lui-même, ou bien tirant de lui sa nourriture. L'idée d'une "mamelle du Démon" sur le corps des sorcières – permettant à leur familier de se nourrir en sang – était pleinement mise en lumière par les découvertes de Maglore »¹.

Il convient de souligner, toutefois, qu'il demeure difficile de parler de « rat vampire », dans le cas du texte de Lovecraft, étant donné que ce rongeur surnaturel, Brown Jenkin, se présente, non pas comme un rat à proprement parler, mais comme une créature hybride : un rat à visage humain².

Plus gros, plus sombre de pelage, plus sale, mieux disposé à la vie nocturne et en communauté secrète, mieux denté et plus vorace, le rat incarne naturellement l'apothéose zoologique des attributs négatifs et menaçants de la souris. Qu'importe leur nombre, ces rongeurs savent inspirer la peur à quiconque les regarde. Le rat unique incarne le spectre de la morsure infectieuse ou de la contamination pestilentielle, tandis que la multitude des rats dévoilent, plus radicalement, l'horreur de la dévoration carnassière.

La scène d'un personnage mourant englouti sous une masse de rats se présente ainsi comme un épisode récurrent de la littérature fantastique, dès lors qu'il se trouve être question de ce type de rongeurs. La dévoration par les rats, c'est l'évidence même, constitue l'équivalent de ces engoulements d'êtres humains sous la multitude grouillante ou fourmillante des petites bêtes, tels que nous avons pu en observer jusqu'à présent, que ce soit avec fourmis (« la miel silvestre » d'Horacio Quiroga), les araignées (« La plaine des araignées » de Herbert George Wells) ou les cafards (« Les cafards » de Thomas Disch).

¹ BLOCH, Robert, « La Créature de l'horreur », in *op. cit.*, p. 41

² « Le rat est un animal répugnant que l'on rencontre souvent dans les récits d'horreur. Pourtant, à notre connaissance, il n'y a pas à proprement parler des rats vampires, dans la littérature du XXe siècle mais plutôt des créatures démoniaques ou monstrueuses qui s'apparentent à ces rongeurs, comme le démon Brown Jenkin, sorte de rat à visage humain qui suce le sang dans "The Dreams in the Witch-House" de H.P. Lovecraft (1932), ou le démon familier, mi-rongeur mi-humain, auquel on offre le sang d'une victime dans "Les Nécromanciens de Naat" de Clark Ashton Smith. » (MARIGNY, Jean, *Le vampire dans la littérature du XXe siècle, op. cit.*, p. 176)

« L'enterrement des rats » de Bram Stoker nous conte, par exemple, la mésaventure d'un héros aristocrate, égaré au milieu des faubourgs miséreux et hostiles de Paris, qui se trouve soudain pourchassé par une horde de pauvres mais aussi par des rats affamés – collision métaphorique pour le moins significative dont nous avons déjà eu à parler. Le caractère prédateur des rats devient repérable aussitôt qu'intervient la vision de leurs *yeux brillants* de bête carnassière (ce *topos* des « yeux brillants » sera minutieusement analysé dans un chapitre futur consacré aux « bêtes à crocs ») :

« Comme je jetais un coup d'œil circulaire dans la pièce, j'aperçus les yeux des rats dans les tas d'os. [...]. Je connais mieux les égouts depuis cette époque, et mieux les rats aussi ! Mais je n'oublierai jamais l'horreur de cet endroit, grouillant d'yeux brillants, un mur d'yeux devant la lumière de nos torches ! »¹.

Ce tableau des yeux scintillants d'avidité alimentaire, relatif ici aux rats, se retrouve un peu plus tard dans le récit. On découvre, en effet, de nouveaux yeux ardents et pleins de convoitise carnassière ; mais ceux-ci n'appartiennent plus à des rats : ce sont les yeux de quelques êtres humains affamés. Nous faisons référence, ici, à la scène où l'on voit la horde des miséreux piéger le héros à l'intérieur d'une vieille cabane, puis se mettre à le regarder à travers les interstices des planches de bois :

« La cabane était un piège à tuer en règle, et était gardée de tous côtés. Un homme, un garrot à la main, était allongé sur le toit, prêt à me prendre dans son nœud coulant si j'arrivais à échapper au couteau de la vieille sorcière. Devant moi, le chemin était gardé par je ne savais combien de sentinelles. Et derrière la cabane attendaient une rangée d'hommes désespérés. *J'avais de nouveau vu leurs yeux à travers l'interstice des planches au niveau du sol...* » (nous soulignons)².

Stephen King, dans « Poste de nuit », insiste pareillement sur le regard terrifiant que présentent une colonie de rats affamés :

« Les empilements de sacs formaient de longues rangées qui évoquaient des chapelets de saucisses. C'était un repaire idéal pour les rats, d'énormes créatures ventrues aux yeux méchants qui faisaient bon ménage avec la vermine et les puces. [...]. Bientôt, les rats réapparurent, s'installant sur les sacs au fond de la grande salle, l'observant de leurs yeux noirs et fixes. On aurait dit des jurés »³.

Il s'agit, en la circonstance, d'un regard menaçant, avide et supérieur – la métaphore présentant les rats comme des « jurés » est suffisamment explicite sur ce point. Aussi, le

¹ STOKER, Bram, « L'enterrement des rats », in *op. cit.*, p. 15

² *Ibid.*, p. 20

³ KING, Stephen, « Poste de nuit », in *Celui qui garde le ver et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Libro », 2002, pp. 60-61

constat se doit d'être lucide face à de pareils yeux et faire prendre conscience à l'individu observé du péril le concernant : celui d'être dévoré par la bête. Ces yeux fixes sont l'apanage du prédateur, du *mangeur* ; ce sont les yeux qui se posent sur la proie ; des yeux méduséens vis-à-vis desquels l'être humain peut se retrouver soudain en situation de *débilité*, c'est-à-dire de faiblesse, de paralysie et d'impuissance.

De même, dans une nouvelle de Jean Ray, « Le Fantôme dans la cale », il est fait allusion aux yeux rouges d'une innombrable cohorte de démons que vient à observer un narrateur passablement éméché – des démons qui s'avèreront, à la fin de l'histoire, être des rats :

« J'ai vu les démons ! C'étaient de rapides et longues flammes vertes, piquées de deux yeux rouges, qui passaient, repassaient et se jetaient avec une rage abominable sur le damné. Celui-ci se tordait alors dans d'affreuses douleurs... »¹.

Les yeux du rat se posent, de la sorte, comme la première marque de son agressivité et de sa pulsion alimentaire. Là où se rejoignent encore ces récits de Bram Stoker, de Stephen King et de Jean Ray, c'est dans la description de la voracité effrayante du rat. L'enterrement des rats dont parle l'écrivain irlandais se dévoile, en ce sens, pour le moins significatif. Le titre du récit lui-même se voulait d'emblée une allusion aux facultés de dévoration extrêmement rapide caractérisant ces rongeurs :

« Il est rapide l'enterrement des rats ! [...]. Les rats travaillent vite, et ils sont en grands nombre. Les os sont encore tièdes ! »².

Cette voracité des rats, bien entendu, n'est jamais aussi horrible que lorsqu'elle s'applique à l'homme. Au départ du texte de Bram Stoker, on évoque clairement d'ailleurs l'histoire d'un individu qui, égaré dans les égouts, se fit attaqué, puis dévoré par des rats :

« Nous ne sommes pas allés bien loin avant de tomber sur quelque chose. Il y avait peu d'eau, et le fond de l'égout était surélevé avec des briques, des ordures et d'autres choses de ce genre. Il s'était battu, même quand sa torche s'était éteinte. Mais il était trop nombreux sur lui ! Il ne leur avait pas fallu beaucoup de temps ! Les os étaient encore tièdes, mais nettoyés ! Ils avaient même mangé leurs propres morts, et il y avait des os de rats aussi bien que des os de l'homme »³.

Ainsi la voracité carnassière des rats, dont l'impact se trouve naturellement aggravé par cette célérité avec laquelle ils peuvent nettoyer un corps humain de ses chairs, se double-t-

¹ RAY, Jean, « Le Fantôme dans la cale », in *Le Grand Nocturne – Les cercles de l'épouvante*, Bruxelles : Labor, 1984, p. 82

² STOKER, Bram, « L'enterrement des rats », in *op. cit.*, p. 34

³ *Ibid.*, p. 16

elle de l'image abjecte du cannibalisme (« Ils avaient même mangé leurs propres morts »). Les rats dévorent donc leurs morts, en même temps qu'ils mangent leur proie humaine. Cette réalité, annoncée d'entrée, contribue évidemment à renforcer la dimension négative de ces rongeurs et l'idée de leur monstruosité, dans la suite du récit.

Dans « Poste de nuit » de Stephen King, il est également question de la dévoration d'êtres humains par des rats, à l'exception près que ce sont des rats mutants, variant d'une taille simplement anormale, pour les spécimens les plus proches de la surface¹, à une complexion réellement gigantesque et difforme, en ce qui concerne les rats des profondeurs. Ces derniers, qui apparaissent vers la fin du récit, ne sont plus seulement des rats géants, mais de véritables monstres mêlant à leur nature zoologique celle de la taupe, voire de l'insecte :

« Quelque chose était arrivé à ces rats-là, quelque horrible mutation qui n'aurait jamais pu se produire sous la lumière du soleil ; la nature ne l'aurait pas permis. Mais, ici, en bas, la nature s'était parée d'un masque d'épouvante. Ces rats étaient gigantesques, certains mesuraient près d'un mètre. Mais leurs pattes arrière avaient disparu et ils étaient aussi aveugles que des taupes [...]. Ils se traînaient en avant avec une effroyable avidité »².

Ces rats, qui vivent dans les ténèbres du sous-sol d'un vieux bâtiment, se présentent, en outre, comme une communauté indénombrable reflétant la « civilisation » des fourmis. Leur univers social gravite ainsi autour d'un individu central, porteur de la fonction suprême de la reproduction de l'espèce : une *reine des rats*. La vision de cette bête monstrueuse et d'essence féminine, digne de figurer aux côtés de la reine des « Aliens », correspond au moment le plus spectaculaire du texte :

« Au fond de cette sinistre tombe, un unique rat emplissait tout le boyau. C'était une bête énorme, une masse grise et frémissante qui ne possédait pas plus d'yeux que de pattes. [...]. C'était donc leur reine, la *magna mater*. Une chose monstrueuse, innommable, dont la progéniture, peut-être, serait un jour pourvu d'ailes »³.

Par cette allusion à une future engance de rats ailés – dont on observe d'ailleurs quelques ébauches dans ce récit, où l'on parle notamment d'une « chauve-souris mutante »⁴ –, l'auteur vient ajouter, au portrait de cette effroyable reine procréatrice, au tableau de cette

¹ « Jamais Hall n'en avait vu de si gros. La fuite de ces monstres aux yeux immenses, au corps luisant et obèse, fut accompagnée de cris d'horreur et de dégoût. Hall en aperçut un qui paraissait de la taille d'un chiot de six semaines bien nourri. » (KING, Stephen, « Poste de nuit », in *op. cit.*, p. 67)

² KING, Stephen, « Poste de nuit », in *op. cit.*, p. 75

³ *Ibid.*, p. 77

⁴ « La chauve-souris mutante n'avait pas encore perdu sa queue. L'appendice cingla le cou de Hall dans un tumulte répugnant. Puis la bête s'agrippa à sa gorge, cherchant à atteindre de ses dents le point vital. Elle se trémoussait en battant de ses ailes membraneuses, arrachant par lambeaux sa chemise. » (*Ibid.*)

magna mater des rats, le dessein menaçant d'une invasion du monde humain. Cette conquête du monde par les rats, implicitement suggérée ici, se produirait dès lors, non seulement de manière souterraine et terrestre, mais également par la voie des airs. *L'invasion des rats* ne saurait toutefois être considérée comme un thème insolite ou exceptionnelle, tant elle participe d'un imaginaire ancien (les rats de la peste) et tant elle présente d'exemples en littérature¹.

Quoi qu'il en soit, le héros de cette nouvelle de Stephen King, un dénommé Hall, se pose, dès le début de l'intrigue, comme un être sujet à la peur phobique des rats ; « La seule chose qu'il ne supportait pas, c'étaient les rats »², nous dit-on. Ces rongeurs l'obsèdent jusque dans ses rêves : « Son sommeil fut agité : il rêva de rats »³. Le fait, dès lors, que cet homme soit conduit, avec quelques collègues, au-devant d'une telle multitude de rats monstrueux, participe pour lui, nous le comprenons bien, d'un trajet vers le *comble* de l'horreur.

Les bestioles aberrantes qu'il découvre, de surcroît, semblent n'éprouver aucune crainte de l'espèce humaine, du fait de leur isolement extrême. « Les rats paraiss[ent] avoir tout oublié de l'homme au cours de leur long séjour sous l'usine [si bien qu'] ils [en deviennent] narquois et téméraires »⁴. De la sorte, comme le laissent les événements du récit, l'issue de cette confrontation va s'avérer funeste ; la multitude grouillante et couinante des rats mutants auront finalement raison des malheureux hommes venus les déranger. D'abord encerclés par des milliers de spécimens, ces personnages humains finissent ensuite, l'un après l'autre, submergés par la masse des voraces rongeurs :

« C'était un bruit très léger, le trottement furtif et précipité de milliers de pattes, des couinements de rats. [...] Les rats avaient fait un cercle autour d'eux, silencieux comme la mort. Massés en rangs serrés. Des milliers d'yeux l'observaient avec avidité. Certains lui arrivaient largement à mi-mollet »⁵.

Cette mort abominable est également le sort réservé au héros de l'histoire. Tout s'achève donc sur ce spectacle horrible de la dévoration et de l'anéantissement de l'homme par le rats :

« Il [Hall] sentit son corps s'engourdir. Ses oreilles s'emplirent des cris lancinant et plaintifs poussés par des rats sans nombre. Il fit un dernier effort, trébucha sur les monstres déchaînés, et tomba sur les genoux. Il partit d'un rire énorme qui se mua en un hurlement »⁶.

¹ cf. *Les Rats* de James HERBERT, par exemple.

² *Ibid.*, p. 59

³ *Ibid.*, p. 66

⁴ *Ibid.*, p. 63

⁵ *Ibid.*, pp. 73-74

⁶ *Ibid.*, p. 78

Cette mort si particulière et si terrifiante, d'un être humain englouti par une horde de rongeurs, pourrait même apparaître comme une scène incontournable des récits de rats fantastiques, si l'on devait se référer encore à ce récit de Jean Ray intitulé « Le Fantôme dans la cale ». Cette fiction fantastique n'échappe pas à la règle, loin de là, puisque l'histoire se termine sur l'élucidation de l'énigme posée par la découverte mystérieuse du *squelette* d'un ivrogne au fond de la cale d'un bateau, alors qu'un témoin, le narrateur lui-même, l'avait vu *vivant* quelques heures auparavant :

« J'ai frémi une dernière fois d'horreur quand on m'a mis en présence du squelette de mon camarade allemand, consciencieusement rongé par les rats de la cale. Tué par la chute d'une caisse mal arrimée, son corps était devenu la juste proie des nombreux rongeurs du vieux rafiôt. Et j'avais assisté, en spectateur horrifié, à l'épouvantable repas des petits monstres. J'avais failli leur fournir pitance moi-même, car leur goût pour la chair humaine s'était éveillé, quand mes cris avaient attiré l'attention du second... »¹.

Là encore, le rat sert à figurer une monstruosité d'ordre alimentaire. On note un effort réel de l'écriture pour représenter le rat comme l'instrument d'une aberration dans la hiérarchie de chaîne alimentaire. Le plus grand et le plus fort ne mange pas le petit ; c'est l'inverse qui se produit. Le cas présent démontrent, en effet, que des petites bêtes peuvent *manger* l'homme ; l'angoisse tient en cela. L'union et la solidarité des petits rongeurs anéantit la puissance et l'orgueil, en même que les chairs, de l'homme. Ce n'est pas sans raison que le spectre de la foule révolutionnaire, celle qui abat les puissants, les aristocrates, et les dévore, traverse un texte comme « L'enterrement des rats ». Les rongeurs s'y trouvant ostensiblement rapprochés, par Bram Stoker, de la populace misérable et affamée des faubourgs parisiens.

Si le fait d'*être mangé par des rats* peut apparaître comme une image terrifiante, le fait inverse, celui de *manger des rats* l'est tout autant. S'alimenter de la chair des rats est un acte de consommation à la fois répugnant – car le rat est associé à l'ordure et à la peste – et symbolique d'un état de grande misère. Le Moyen Âge et ses multiples périodes de famine ont fait la preuve que les rats, bien que vecteurs de cet autre fléau suprême qu'était la peste à l'époque, pouvaient trouver un fonction alimentaire. Il en allait de même, sur les navires en perdition, dès lors que la nourriture venait à manquer ; les rongeurs devenant la dernière étape alimentaire avant que ne survienne l'extrémité déshumanisante du cannibalisme.

Tous les affres physiques et les conséquences psychologiques en lesquels la faim extrême sait plonger l'être humain se trouvent admirablement traduits à travers une nouvelle de William Austin [États-Unis – 1778-1841] nommée « Récit des souffrances d'un maître

¹ RAY, Jean, « Le Fantôme dans la cale », in *op. cit.*, p. 84

d'école de campagne ». L'écrivain étasunien y raconte l'histoire dramatique d'un jeune instituteur qui se laisse attirer par l'offre d'emploi d'un village très isolé, où les gens se proposent de lui offrir un toit et de subvenir à ses besoins alimentaires en échange de cours pour leurs enfants. Le problème est que ces villageois font preuve d'une avarice grandissante concernant la nourriture réservée au maître d'école ; leurs calculs serrés et leur spéculation quant à la quantité nécessaire à la survie d'un homme font que les aliments se réduisent jour après jour dans l'assiette du malheureux héros :

« Les affres de la faim commencèrent à me poursuivre. Le froid croissant et l'exercice quotidien – quatre milles aller et retour de l'école à ma résidence – me donnèrent un appétit féroce, mais dès que les bonnes gens qui m'avaient accueilli se mirent à spéculer sur mon compte, je fus à la merci de calculs serrés. Trois fois par jour, mon hôte mesurait la quantité de nourriture qui suffisait à un homme, et comme il omettait toujours de me consulter, il ne tint aucun compte de mes besoins. [...]. En quelques jours, toutes les richesses entreposées dans la maison à mon arrivée furent épuisées. Le fromage, le beurre, la farine disparurent. De viande fraîche, il n'y avait point : on n'avait jamais vu la charrette du boucher dans la région »¹.

Traversé par l'angoisse née à la suite d'une prédiction de la sorcière Mrs Pitcher, selon laquelle il mourrait de faim un jour, le narrateur, au paroxysme de son inanition, éprouve le désir cannibalesque de dévorer l'un de ses petits élèves grassouillet², puis de tailler en pièces une vache vivante³. La faim le conduit finalement à mâcher une chandelle de suif⁴, jusqu'à ce que germe en son esprit l'idée du piège suivant :

« Je feignis un profond sommeil, restant immobile, et préparai mon piège. Car un homme affamé – j'en appelle aux Français – ne saurait distinguer un rat d'un écureuil. J'ouvris singulièrement grand la bouche, presque d'une oreille à l'autre. Le rat affamé, attiré par l'odeur du suif dont le parfum ne s'était pas dissipé sur mes lèvres, s'approcha doucement de ma bouche et se mit à lécher ce qui pouvait bien y rester de suif. Je suis persuadé que le rat avait tout aussi faim que moi, et je me convainquis que ses gestes tranquilles prouvaient qu'il ne me voulait aucun mal. [...]. Quand le rat eut tendrement léché ma lèvre supérieure, il entama ma lèvre inférieure, et, alors qu'il était presque à mi-chemin, juste sous mon nez, je saisis d'un coup toute sa tête dans ma bouche et l'étranglai entre mes dents »⁵.

Ainsi l'acte de manger un rat vivant, cet acte d'omophagie d'autant plus répugnant qu'il prend pour objet alimentaire une petite bête perçue comme sale et abjecte, œuvre-t-il à

¹ AUSTIN, William, « Récit des souffrances d'un maître d'école de campagne », in *Histoires étranges de Nouvelle-Angleterre*, Manneville la Goupil (France) : Lithurgie Éditions, 1999, pp. 67-68

² « ...il me faut observer qu'un homme rongé par la faim perd peu à peu tout principe moral. Il y avait à l'école un petit gars bien gras, au visage rond et potelé qui devait peser au moins quarante livres, et sur lequel je posais mes yeux avides : car en de telles extrémités, la faim rend le civilisé et le sauvage tout aussi cannibales. » (*Ibid.*, p. 70)

³ « En m'approchant de la créature, je m'aperçus que c'était une vache. Immédiatement je décidai d'en tirer un bifteck. » (*Ibid.*, p. 74)

⁴ « Je coupai la chandelle en quatre morceaux, mangeai le suif et gardai les mèches au cas où j'en serais réduit à la dernière extrémité. » (*Ibid.*, p. 77)

⁵ *Ibid.*, p. 76

signifier l'état d'inanition extrême d'un être humain. S'il est possible de voir en ce récit, à l'instar d'Alain Geoffroy, un écho parodique à « La légende du Val dormant » de Washington Irving¹, il ne faut pourtant pas perdre de vue toute la portée symbolique de cette mise en péril d'un intellectuel par une peuplade villageoise américaine. William Austin critique vertement, à la façon d'Alphonse Daudet [France – 1840-1897], dans « L'homme à la cervelle d'or », le peu de considération que la société démontre généralement à l'égard des gens d'esprit :

« Puis, tandis que je me désolais et que je pleurais toutes mes larmes, je vins à songer à tant de malheureux qui vivent de leur cervelle comme moi j'en avais vécu, à ces artistes, à ces gens de lettres sans fortune, obligés de faire du pain de leur intelligence, et je me dis que je ne devais pas être seul ici-bas à connaître les souffrances de l'homme à la cervelle d'or »².

La misère de l'homme vivant de son travail intellectuel semble, en effet, dans ces textes voisins de par leur discours, devoir s'accroître inexorablement au contact des individus dont le seul destin se résume au travail agricole ou industriel. Ne faudrait-il pas y discerner, par conséquent, avant tout élan parodique, une réelle et violente stigmatisation, par William Austin et Alphonse Daudet, de leur monde outrageusement guidé par le productivisme, en même temps qu'une évocation de leur propre difficulté à y survivre en tant qu'écrivain ou artiste ? Cette hypothèse pourrait, en tout cas, aisément se défendre.

Bernard Werber, dans sa nouvelle « Apprenons à les aimer », imagine l'humanité ravalée, pour le plaisir ludique d'une race d'extraterrestres, au rang de petite bête de compagnie, à la manière des rongeurs que l'on enferme dans des cages étroites (hamster, souris ou rats de compagnie) :

« Enfants, nous avons tous eu des humains d'appartement que nous faisons jouer dans des cages, qui tournaient sans fin dans des roues [...]. Pourtant, en dehors de ces humains de compagnie, il en existe qui ne sont pas apprivoisés. Rien à voir avec ceux des égouts ou ceux des greniers qui prolifèrent et nous obligent à utiliser l'humanicide. Depuis quelque temps on sait en effet qu'il existe une planète où vivent des humains à l'état sauvage, et qui ne se doutent pas de notre présence »³.

Cette fiction confère, au genre humain, selon un processus bien connu depuis Pierre Boulle et son roman *La planète des singes*, la place normalement dévolue aux bêtes. Bernard Werber présente les hommes, sur une planète lointaine, comme des créatures ayant été

¹ « Dans cette nouvelle, écho parodique de "La légende du Val dormant" de Washington Irving, un jeune instituteur, employé par une bourgade retirée, se voit affamé par ses hôtes au point d'en perdre son humanité et d'en venir à se comporter comme un animal. » (GEOFFROY, Alain, « Préface », in AUSTIN, William, *Histoires étranges de Nouvelle-Angleterre*, op. cit., p. 8)

² DAUDET, Alphonse, « L'homme à la cervelle d'or », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, op. cit., p. 86

³ WERBER, Bernard, « Apprenons à les aimer », in *L'Arbre des possibles et autres histoires*, op. cit., p. 13

domestiquées par une espèce supérieure. On les tient prisonniers dans des cages, où ils passent leur temps à faire tourner des roues. Mais il en existe aussi dans les greniers et les égouts, lieux où ils sont parfois susceptibles de proliférer jusqu'au point de motiver l'usage d'humicides ; autant dire que ces dernières précisions provoquent clairement l'assimilation entre les humains de cette planète lointaine et les rats de la Terre. Si l'écrivain tend à mettre l'espèce humaine à la place que l'on réserve à ces rongeurs dans notre monde, c'est pour donner, par-delà le plaisir de la lecture, une certaine leçon d'humilité aux hommes. Le message de l'auteur des *Fourmis* est suffisamment simple pour être clair, en effet : l'être humain ne doit pas faire à autrui, en l'occurrence aux petites bêtes, ce qu'il n'aimerait pas que l'on lui fasse.

Certains rongeurs échappent clairement à l'impopolarité et à la négativité du rat ou de la souris ; le lapin en est un exemple, quand bien même une tradition superstitieuse a pu ériger cet animal, dans l'imaginaire des marins, comme un tabou alimentaire et un mot à la prononciation interdite. Le fantastique, du fait sans doute de ce manque d'aspérités angoissantes du lapin, offre relativement peu d'exemples littéraires concernant ce type de rongeurs. Julio Cortázar, toutefois, dans « Lettre à une amie en voyage », met en scène un narrateur qui se met brusquement à vomir des petits lapins :

« C'est juste entre le premier et le deuxième étage que j'ai senti que j'allais vomir un petit lapin »¹.

Après avoir régurgité un onzième lapin, ce personnage décide de prendre soin de son « cheptel » de rongeurs, en les plaçant dans une petite armoire de pharmacie :

« Dans leur sereine nuit cubique dorment à présent onze petits lapins... »².

Il n'est pas interdit de considérer cette armoire à pharmacie, *vitrée* en l'occurrence, et offrant la sérénité d'une « nuit cubique » à ces occupants, comme un ersatz du récurrent motif de l'aquarium cortázarien, pareil à celui qui emprisonne les neuf larves aux yeux d'or du Jardin des plantes dans « Axolotl ». Le texte, cela dit, laisse largement soupçonner l'état de folie du héros. Cette incitation du texte est d'autant plus forte que les lapins, lorsqu'ils sont représentés en grand nombre, se trouvent perçus dans l'imaginaire mythologique aztèque – auquel Cortázar prête toujours une oreille attentive, nous le savons – comme les dieux de l'ivresse :

¹ CORTÁZAR, Julio, « Lettres à une amie en voyage », in *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, p. 99

² *Ibid.*, p. 103

« ...les lapins étaient devenus les dieux de l'*octli* et de l'ivresse. On les disait "innombrables" (ce que signifie le chiffre 400), parce qu'il y a d'innombrables formes d'ivresse : "à chacun son lapin", c'est-à-dire "à chacun sa façon de s'enivrer", affirmait un proverbe populaire »¹.

Pourtant, si ce type de rongeurs a pu être divinisé par le passé et apparaître à travers diverses figures religieuses (pensons à *Meiden*, le dieu-lièvre des Baltes²), il s'avère que, dans le texte cortázarien, c'est à l'homme que les petits lapins semblent devoir rendre un culte. On voit ainsi ces rongeurs se mettre en cercle autour du héros afin de l'adorer :

« ...et ils ont crié, assis en rond sous la lumière de la lampe, tous en rond comme s'ils m'adoraient et criant comme je ne savais pas que les lapins pussent crier »³.

Sous bien des angles, cette fiction de Julio Cortázar, en laquelle on observe des petites bêtes qui se mettent à envahir l'espace domestique d'un héros humain avant de venir se placer sous son autorité « divine », pourrait se rapprocher de cette nouvelle de Thomas Disch que nous avons analysée, en l'occurrence « Les cafards ». Il semble s'agir, en effet, de l'histoire d'un personnage tout aussi névrosé ; d'un homme plongé dans une misère affective se rapprochant de celle marquant l'existence de l'héroïne de Disch. Aussi pourrait-il y avoir, à la réflexion, relativement peu de différences entre Marcia, la « femme aux cafards », et cet « homme aux lapins » que dépeint Cortázar. Ces deux récits fantastiques s'offriraient sans doute, de manière similaire, à une critique freudienne centrée sur l'idée de la projection zoomorphe du mal-être intime d'un individu.

La classe des « petites bêtes » ne peut se limiter aux seuls spécimens fantastiques étudiés jusqu'à présent. S'il a été question effectivement des figures majeures de cette catégorie à travers la découverte des insectes, larves et rongeurs, d'autres sortes d'animaux, présentant le point commun de la petite taille, se retrouvent dans les textes fantastiques. De la sorte, l'occasion va nous être donnée d'observer, dans les prochaines pages, des escargots, lézards, scorpions et autres crapauds fantastiques. Loin de nous toutefois l'ambition de dresser un inventaire exhaustif de ce bestiaire périphérique. Il nous semble plus utile et pertinent d'en sélectionner quelques exemples significatifs, afin de conclure par une vision d'ensemble ce chapitre consacré aux « petites bêtes ».

¹ SOUSTELLE, Jacques, *Les Aztèques*, op. cit., p. 84

² «... les Baltes, les lituaniens notamment, connaissaient un étrange dieu-lièvre hantant les forêts, Meiden, qui pourrait bien être slave... » (BOYER, Régis, « Baltes. Mythe et catégories religieuses », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, op. cit., p. 122)

³ CORTÁZAR, Julio, « Lettres à une amie en voyage », in *Nouvelles intégrales 1945-1982*, op. cit., p. 103

4. Autres « petites bêtes »

L'escargot se retrouve au centre du récit fantastique de Patricia Highsmith intitulé « L'Amateur d'escargots ». Nous avons déjà eu à évoquer ce texte qui conte l'histoire d'un certain Peter Knoppert devenu collectionneur de gastéropodes. Ce personnage, il est vrai, pris d'une soudaine passion à l'endroit desdites bestioles, s'est mis à en élever à l'intérieur même de son appartement. Il le fait d'ailleurs avec un tel talent qu'il provoque rapidement une véritable prolifération d'escargots entre les murs de son habitation :

« Quand M. Peter Knoppert, en guise de marotte, s'était mis à observer les escargots, il ne se doutait nullement que ses quelques spécimens deviendraient en un rien de temps des centaines. À peine deux mois après l'installation des premiers escargots dans le bureau de Knoppert à l'étage, une trentaine d'aquariums et de bols, tout grouillants d'escargots, longeaient les murs, reposaient sur le bureau et les rebords des fenêtres, et commençaient même à couvrir le sol »¹.

Comme dans « Les cafards » de Thomas Disch, on retrouve le thème de l'envahissement d'un espace domestique, pour ne pas dire intime, par une multitude de petites bêtes et, comme dans cette nouvelle encore, il est également question des pulsions d'une libido sous-jacente mêlant, dans une relation perverse, le personnage central à la masse grouillante de ces bestioles. Peter Knoppert, effectivement, confesse, ainsi qu'il nous a été permis de le voir dans une partie précédente², que sa passion pour les escargots remonte au jour où il a eu l'occasion d'assister à l'accouplement étrange (puisque hermaphrodite) de deux gastéropodes à l'intérieur d'un bol de porcelaine. L'hermaphrodisme de l'escargot concourt, évidemment, à créer un trouble d'ordre sexuel dans cette nouvelle fantastique de Patricia Highsmith. Le héros, illustrant parfaitement cette charge libidineuse « contre-nature » véhiculée par l'écriture, éprouve, nous dit-on, une satisfaction non dissimulée à laisser un escargot grimper sur son index. Il s'imagine même donner, à ces petites bêtes, par un pareil contact charnel, autant de plaisir qu'il en retire, lui, personnellement :

« M. Knoppert laissait souvent un escargot grimper sur son index – il s'imaginait que ses escargots prenaient plaisir à ce contact humain – et lui donnait à manger de sa propre main un morceau de laitue... »³.

Cette image d'un escargot « chevauchant » un doigt engage une interprétation symbolique relativement claire ; celle d'un « coït » où l'élément féminin se trouve constitué

¹ HIGHSMITH, Patricia, « L'Amateur d'escargots », *op. cit.*, p. 473

² Voir citation in Partie I, Chap. 2-A

³ HIGHSMITH, Patricia, « L'Amateur d'escargots », *op. cit.*, p. 478

par un gastéropode, bestiole naturellement encline à offrir des métaphores utérines (sensibilité charnelle, sécrétions, coquille, etc.), tandis que l'élément phallique est représenté par l'index du héros humain. Ce « corps à corps » entre un escargot et un homme, loin de coïncider avec une quelconque répulsion phobique, se pose plutôt comme la vision fantasmagorique d'une relation charnelle « contre-nature », d'un « coït fantastique ». Aussi n'est-il pas étonnant de voir le héros rétribuer ledit escargot, après ses efforts, non pas avec un billet vert, mais avec une feuille de laitue. Nous voilà donc, dans ce récit, non pas face à un personnage simplement fasciné par les escargots, mais plutôt face à un individu tombé littéralement « amoureux » de ces bestioles. Le spectre sous-jacent, subliminal, de la zoophilie permet d'organiser la fiction dans un schéma répressif : une faute, une perversité, une transgression, a été commise qui doit entraîner un châtement pour le fautif. Et, ici, ce châtement va être la mort du héros.

Aveuglé par le désir d'avoir le plus possible d'escargots à sa disposition, autrement dit par l'envie de démultiplier son « harem d'hermaphrodites », le héros demeure sourd aux recommandations de sa conjointe, laquelle craint un envahissement total de leur maison :

« - Mais où cela va-t-il s'arrêter, Peter ? S'ils continuent de se reproduire à ce rythme, ils vont envahir toute la maison ! lui dit sa femme, après l'éclosion des œufs de quinze ou vingt trous. - On n'arrête pas la nature ! répliqua-t-il, plein de bonne humeur. Ils n'ont envahi que le bureau. Il y a plein de place là-haut »¹.

Refusant d'écouter sa femme, l'homme laisse son lieu de vie, son espace intime et érotique, à la libre conquête des petites bêtes. Ces escargots s'installent dès lors dans une position de rivalité avec l'épouse. Mieux encore, Peter Knoppert parvient si bien à évacuer toute idée de danger relativement à cette prolifération animale, qu'il en vient à s'imaginer, de manière absurde, que son compte en banque pourrait grossir aussi vite que croît le nombre de ses escargots :

« L'an prochain à la même époque, pensa-t-il, il serait trois ou quatre fois plus riche que maintenant. Il voyait son compte en banque se multiplier aussi vite et aussi aisément que ses escargots »².

Cette projection fantasmagorique mettant en équivalence l'argent et les escargots explique encore le sentiment d'extase avec lequel le héros considère l'accroissement de ces gastéropodes ; le désir cupide rejoint ici le désir érotique. Cette cupidité financière se trouve associée, de la sorte, à l'augmentation des têtes de son cheptel, à la fécondité de son élevage, et l'entraîne à faire, à l'instar d'un éleveur de bétail, des spéculations sur la natalité de ses

¹ *Ibid.*, p. 477

² *Ibid.*, p. 479

animaux. Cette pulsion capitaliste comme cet érotisme déviant vont toutefois trouver, au bout de l'intrigue, leur châtement.

L'auteur, au terme du récit, fait en sorte de décrire cette scène – que nous savons récurrente en fantastique – de l'engloutissement d'un homme par une multitude de petites bêtes, signant l'apothéose du triomphe de l'escargot sur l'humanité. C'est ainsi que se présente l'épisode final de cette fiction :

« Un escargot entra en rampant dans sa bouche. Il le recracha avec dégoût. M. Knoppert essaya, du revers de la main, de faire tomber les escargots de ses bras. Mais pour chaque centaine qu'il délogeait, quatre cents autres semblaient glisser sur lui et s'accrocher de nouveau à lui ; à croire qu'ils le recherchaient délibérément, comme étant la seule surface de la pièce relativement dépourvue d'escargots. Il y avait des escargots qui lui rampaient sur les yeux. Puis, juste au moment où il se remettait debout en chancelant, quelque chose d'autre le frappa [...]. Il s'évanouissait ! En tout cas, il était étalé à terre. Ses bras lui firent l'impression d'être de plomb quand il essaya d'atteindre ses narines et ses yeux pour les libérer des corps d'escargots qui les obstruaient de manière meurtrière. "Au secours !" Il avala un escargot. Suffoquant, il ouvrit la bouche toute grande pour aspirer un peu d'air, et sentit un escargot ramper sur ses lèvres et descendre sur sa langue. C'était l'enfer ! Il avait conscience qu'ils glissaient sur ses jambes, pareils à une rivière gluante qui lui clouait les membres au sol. "Aah !" La respiration de M. Knoppert se fit haletante et de plus en plus faible. Sa vision devint noire, d'un noir horrible et ondulant »¹.

Il est frappant, en vérité, que Knoppert périsse finalement par le contact avec l'escargot, contact à travers lequel pourtant ce héros puisait auparavant un plaisir quasi érotique ; *Eros* rejoint donc une nouvelle fois *Thanatos*. Submergée sous la « rivière gluante » de milliers d'escargots en mal d'espace, la supériorité naturelle de l'homme s'évanouit. La mort de ce personnage symbolise, quelque part aussi, la disparition brutale d'un individu ayant cherché à avoir trop d'êtres vivants sous sa coupe et en son pouvoir. C'est également cette boulimie du vivant, cette mégalomanie humaine qui paraît avoir été châtiée à travers l'ensevelissement du héros sous la masse des gastéropodes. Force serait de se rendre compte, une fois encore, combien la petite bête, qu'elle soit cafard, fourmi, araignée, ver, rat ou escargot, tend à reproduire, dans ces circonstances de la mise à mort d'un être humain, l'image allégorique d'une victoire radicale des petits sur les puissants. Le mirage révolutionnaire se cristallise inévitablement lorsque l'on voit des créatures comptant parmi les plus faibles et les plus déconsidérées parvenir, grâce à leur nombre et à leur intelligence collective, à ébranler et à abattre l'être se disant supérieur *par nature*, l'homme en l'occurrence. Bien des indices laissent à penser que ce thème du triomphe physique des foules de bestioles, sur la vanité et les forces de l'humanité, pourrait se révéler porteur de messages subliminaux en rapport avec les grandes rivalités internes du monde humain (lutte des

¹ *Ibid.*, pp. 481-482

classes, lutte des sexes, lutte des âges, lutte des peuples, lutte des cultures, etc.). Ces petites bêtes que l'on voit triompher de l'homme, en littérature fantastique, endossent invariablement le rôle du faible renversant le puissant ; ils ont la même fonction héroïque et la même portée symbolique que celles de David face Goliath ou d'Ulysse face Cyclope.

Les petites bêtes, il est vrai, ont ceci de remarquable pour l'homme ; elles lui permettent, exception faite des espèces venimeuses et des cas de phobie humaine, de pouvoir se sentir *éminemment* supérieur et invulnérable au-devant d'autres êtres vivants. Ce sentiment de toute-puissance se forge en l'être humain, au point de l'entraîner régulièrement vers un usage sadique de cette immense supériorité physique et intellectuelle. Qui n'a jamais écrasé un insecte, une fourmi ou un escargot ? Cependant l'homme, bien que dans cette situation de domination absolue, n'en éprouve pas moins une sorte de culpabilité, voire même une certaine crainte de voir se rebeller ces petites bêtes martyres. Dans « L'Escargot » de Boba Blagojevic [Serbie - 1947], une jardinière décide d'écraser un faible gastéropode avec une pierre, pour la simple raison qu'elle a aperçu quelque chose d'hostile dans son regard :

« Tandis que je déshermais, je sentis tout à coup que quelqu'un me regardait. Je me retournai : il n'était pas à la fenêtre. Je continuai mon travail avec cette impression gênante que quelqu'un me regardait en cachette, mais je ne savais pas qui me regardait ni d'où venait ce regard. Et alors après avoir écarté deux feuilles, je vis un escargot qui me regardait. [...]. En tout cas, il y avait quelque chose d'hostile dans son regard. Quand il vit que je m'étais arrêtée et que je le regardais, vite il entra ses espèces de cornes visqueuses. [...]. J'écrasai l'escargot avec une pierre, il n'avait plus d'importance... »¹.

Cet acte, de par son absurdité et le sentiment d'injustice qu'il provoque, conduit à l'appréhension de ce qu'il y a de pire en l'être humain : la cruauté. Ce pouvoir de vie et de mort que l'humanité démontre sur les petites bêtes contribue à mettre nettement en évidence, chez un individu, le manichéisme de sa personnalité et où ce dernier se situe entre propension à la bonté et tendance à la cruauté, au sadisme. Il semble à peu près clair que la manière dont l'on traite ces êtres vivants sans défense permet de déterminer le degré de méchanceté, de noirceur d'âme d'un personnage humain. Le texte de Thomas Owen [Belgique – 1910-2002] intitulé « La cave aux crapauds », qui va être étudié à présent, s'avère particulièrement révélateur à ce sujet.

¹ BLAGOJEVIC, Boba, « L'Escargot », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin, op. cit.*, pp. 560-561

Le crapaud véhicule une négativité que se sont chargés de consolider son aspect physique peu avenant comme son rapport symbolique à la sorcellerie, au maléfique et au démoniaque. Maldoror, entité suprême du mal dans l'œuvre de Lautréamont, ne converse-t-il d'égal à égal avec un crapaud doué d'intelligence¹ ? Ne signale-t-on pas souvent la laideur d'une personne en l'assimilant métaphoriquement à pareil batracien² ?

Dans ce récit de Thomas Owen, il est question d'un certain abbé Erpénus qui écrase, un jour, malencontreusement, un crapaud sur sa route :

« Il venait d'avoir la désagréable impression de percevoir sous sa semelle le tressaillement d'une vie. Il se baissa et constata qu'il venait de marcher sur une bête. Un crapaud tout poussiéreux, humblement tapi, difforme, obscur, se soulevant avec peine sur ses pattes torses, fort de son inertie, buté, tragique, douloureux, ignoble »³.

L'image de la petite bête *écrasée sous le pied* de l'être humain se révèle l'expression, sur un plan symbolique, de cette distance hiérarchique et de cet écart de puissance physique que nous venons d'évoquer entre l'homme et la bestiole. Toutefois, loin de conduire le héros d'Owen à une certaine compassion naturelle en la circonstance, d'autant plus normale au vu de sa fonction d'ecclésiastique, cet accident va réveiller, chez ce prêtre, un sadisme extraordinaire. L'abbé Erpénus, pris d'une pulsion meurtrière, attrape une baguette et se met à torturer le crapaud agonisant :

« L'abbé Erpénus se sentit immédiatement hostile et, prenant sur le talus une baguette perdue, il en appuya la pointe au dos grumeleux de l'animal. Celui-ci ploya sous l'effort, son ventre enflé et blanchâtre toucha le sol. Il était comme ramassé, sa grosse tête rentrée méchamment, ses paupières gonflées découvrant de gros yeux saillants, tristes et colériques à la fois. [...]. Du corps monstrueux, pustuleux, couvert de verrues, parut suinter une humeur laiteuse, une transpiration vénéneuse, infecte, impossible à toucher du doigt. Dégoûtant spectacle où le prêtre, obéissant malgré lui à un secret besoin de torturer, eut conscience un instant de s'attaquer au Mal lui-même »⁴.

Il est intéressant de voir combien ce portrait caricatural de la monstruosité extérieure que provoque le crapaud (ventre enflé, verrues et pustules, yeux saillants, liquides organiques infects et vénéneux, etc.) fait rapidement place, dans le texte, à celui de la monstruosité intérieure d'un individu humain, en l'occurrence celle du jeune abbé. La versatilité des

¹ « Maldoror, écoute-moi. Remarque ma figure, calme comme un miroir, et je crois avoir une intelligence égale à la tienne. » (paroles du crapaud – LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, op. cit., p. 76)

² « Sais-tu, me dit-il d'un air découragé, qu'il n'existe même pas un seul portrait de l'oncle Léandre ? Les anciens des environs d'Harmon m'ont toutefois dit, il y a des années, que c'était un homme tout à fait simple et que, pour eux, il avait quelque chose d'une grenouille. » (DERLETH, August, « Au-delà du seuil », in LOVECRAFT, H. P., *Les mythes de CTHULHU*, op. cit., p. 763)

³ OWEN, Thomas, « La cave aux crapauds », in *La cave aux crapauds et autres contes étranges*, Bruxelles : Lefrancq, « Littérature », 1997, pp. 8-9

⁴ *Ibid.*, p. 9

notions de Bien et de Mal, en cette occasion, trouve une mise en scène exemplaire. À travers la fiction fantastique de Thomas Owen, on nous livre une véritable « pédagogie du monstre », qui finit par faire entendre au lecteur que la véritable monstruosité est davantage celle du dedans que celle du dehors. Si le crapaud, dans ces descriptions initiales, se voit affublé du rôle d'incarner le Mal, à cause de son aspect physique monstrueux ; la suite du récit ne laisse aucune équivoque quant à la désignation de l'incarnation diabolique ; c'est bien l'abbé Erpénus, le véritable monstre de l'histoire.

Le dernier regard que lance le crapaud, avant de succomber aux tortures infligées par le prêtre, inscrit aussitôt leur funeste confrontation dans le cadre d'un combat mental entre l'humain et la petite bête. La lutte ne pouvant être physique, du fait de la faiblesse du crapaud ; elle devient celle de deux esprits. Ce regard de haine du crapaud envers l'homme finit ainsi par engager l'idée d'une malédiction. La victime impuissante et agonisante, le malheureux batracien, s'emploie à envoûter, par un ultime regard, son cruel et impitoyable bourreau humain :

« Le crapaud ouvrit ses paupières et regarda fixement son adversaire de ses gros yeux jaunes et noirs. L'abbé Erpénus y vit tant de haine, de volonté mauvaise, de malédiction, qu'il soutint immédiatement ce regard avec une audace qui lui parut nécessaire, bienfaisante, salutaire, apostolique ; avec la certitude de pouvoir faire baisser les yeux à cet être inférieur assez téméraire pour vouloir lire en son âme et le juger. Ainsi s'affrontèrent-ils quelques instants, tous deux tendus, appelant chacun les forces obscures capables de terrasser l'autre par la seule puissance du regard. Ce fut le crapaud qui céda ».¹

Force est de retrouver, à travers ces quelques lignes, les indices d'un affrontement psychique entre l'homme et le crapaud, qui se traduit essentiellement par un intense échange de regard. Le prêtre, se posant en acteur de Dieu et du Bien (« avec une audace qui lui parut nécessaire, bienfaisante, salutaire, apostolique »), livre symboliquement bataille contre une créature inférieure, monstrueuse et maléfique : le crapaud. Il serait sans doute possible de retrouver, en filigrane de cette lutte fantastique, l'image de l'archange Saint Michel terrassant le dragon diabolique de sa lance divine. Ici, en effet, l'abbé Erpénus *terrasse* le crapaud de sa baguette de bois, tout en soutenant le regard plein de haine et de malédiction que lui jette la bête. L'ecclésiastique use ainsi de la puissance « méduséenne » de son regard pour tuer son adversaire animal (« Ce fut le crapaud qui céda »). Que l'écriture entende faire penser, en cet instant précis, que c'est le pouvoir du regard de l'abbé, et non son bâton pointu, qui a infligé la mort au crapaud ; voilà qui nous semble dénoter des pinceaux de la dérision et de l'ironie

¹ *Ibid.*, p. 10

avec lesquelles Owen souhaite désormais travailler l'abominable portrait de son héros religieux.

L'idée de malédiction, clairement inscrite dans ce passage (« L'abbé Erpénus y vit tant de haine, de volonté mauvaise, de malédiction »), est appelée à orienter le reste de l'intrigue. Cet événement du meurtre du crapaud fait ainsi basculer l'existence de l'abbé Erpénus dans le Mal et dans l'horreur. Livré à de terribles pulsions sadiques, le prêtre se prend à dispenser régulièrement la mort aux espèces inférieures, se persuadant orgueilleusement qu'il possède, pour l'accomplissement de tels actes, un pouvoir particulier, un charme ou un don spécial¹. On comprend alors que celui-ci donne un crédit aussi considérable que ridicule à son regard « méduséen » ; l'abbé semble convaincu de pouvoir foudroyer et tuer, avec ses seuls yeux, les crapauds. Il se prend même à croire que cette puissance mortifère de son regard pourrait être mesure de s'appliquer à d'autres êtres :

« L'abbé Erpénus recommença donc. Il foudroya deux crapauds encore. L'un dans l'eau fétide qui suintait d'un fumier derrière la maison ; l'autre, dans la cave de la sacristie »².

« Ce pouvoir qu'il avait expérimenté tant de fois avec succès sur des crapauds, il lui semblait à présent qu'il pourrait en user également sur des êtres moins inférieurs. Son regard, il en était sûr, agirait aussi sur des animaux évolués, sur l'homme même »³.

L'éventualité de tuer des hommes surgit brusquement, nous le voyons, dans cette peinture de l'évolution mentale du sadique ecclésiastique. Cette idée va rapidement faire son chemin. Toutefois, emporté dans sa mégalomanie meurtrière, l'abbé apparaît, dans un premier temps, comme un simple tueur de crapauds. Il tue des batraciens au hasard de ses rencontres et de ses pulsions. Il se met, en outre, à en élever dans sa cave « pour la seule joie de les faire mourir »⁴. Cette délectation dans l'assassinat, cette avidité de faire mourir des petites bêtes, cette folie de tueur sadique, fait bientôt rejaillir, autour du personnage de l'abbé, l'aura aussi angoissante que fascinante du *serial-killer*. Le texte ne s'en cache pas :

« Pareil à un assassin, éprouvant les mêmes voluptés secrètes, retournant à son charnier avec une avidité voisine de la folie, il extrayait des caisses puantes et des cuves glacées les sujets qu'il avait choisis. [...] Il tuait d'un seul coup ou à petites doses... »⁵.

¹ « peu à peu, trouvant en cela même un motif d'orgueil assez pernicieux, il se persuada de l'existence possible en lui d'un charme assez efficace pour lui permettre de dispenser à son gré la mort aux espèces inférieures. Il lutta à plusieurs reprises contre la tentation de renouveler l'expérience, [...], et finalement retomba dans sa faute. » (*Ibid.*, pp. 10-11)

² *Ibid.*, p. 11

³ *Ibid.*, p. 16

⁴ « Il passait de longues heures dans la cave humide de sa demeure où il s'éclairait de flambeaux de résine. Là, dans les ténèbres froides, il se livrait à de mystérieuses et damnables pratiques. Il élevait des crapauds pour la seule joie de les faire mourir... » (*Ibid.*, p. 12)

⁵ *Ibid.*, p. 12

Devenant une sorte de « Jack l'Éventreur » pour crapauds, l'abbé Erpénus se voit décrit ici sous les facettes les plus éprouvantes de sa passion nécrophile (« voluptés secrètes » ; « retournant à son charnier avec une avidité voisine de la folie »). L'homme se trouve même observé, à un moment donné, du point de vue des crapauds maintenus prisonniers dans la cave ; ceux-ci le perçoivent logiquement comme un prédateur vorace. Sa seule apparition sème l'épouvante parmi ces petites bêtes captives :

« Quand il pénétrait dans l'immonde cave, un frisson animal agitait tous les pensionnaires affolés. Un fluide le précédait qui provoquait l'épouvante, la colère impuissante, le désespoir »¹.

La peur de la proie (« frisson animale ») vient, par conséquent, stimuler naturellement ces animaux largement stigmatisés au travers de leur faiblesse et de leur vulnérabilité (« colère impuissante » ; « désespoir »). L'anthropomorphisation subtile des réactions intimes présentées par ces petites bêtes, face à leur bourreau, semble devoir anticiper les meurtres humains qui s'annoncent. En effet, parler de « colère » et de « désespoir », relativement à de simples crapauds, revient déjà, pour l'écrivain, à jeter une « passerelle » vers l'imaginaire des homicides qui dévoilent les desseins sanguinaires du héros. Pour ne rien arranger au sort de ces crapauds, ni au portrait de l'abbé Erpénus, le fait est que ce dernier se met à pratiquer la sorcellerie. En ce sens, il use et abuse des recettes maléfiques à base de crapauds :

« De naturaliste, le malheureux prêtre se fit bientôt magicien. Il ne quittait sa cave infernale que pour son bureau encombré de vieux ouvrages et de grimoires. Il y apprit l'art de préparer les poudres de crapauds, les onguents d'yeux, de fiel, de cœur, le tannage des peaux dont on relie les livres maudits... »².

Cependant, si la sorcellerie achève de pervertir la sacralité de sa fonction cléricale, rien ne va autant stigmatiser la dérive vers le Mal de ce personnage que ce nouveau désir, cette nouvelle lubie, qui surgit en lui à la suite d'un rêve³ : *faire avec un enfant ce qu'il fait aux crapauds*. Obsédé bientôt par cette pulsion terrible, à laquelle il est incapable de résister⁴, l'abbé Erpénus se met en chasse d'un enfant. Sur son chemin habituel, il découvre alors un petit garçon quelque peu attardé par rapport à son groupe de camarades. Le prêtre, tel un prédateur, tapi derrière des buissons, se met aussitôt à suivre cet enfant du regard :

¹ *Ibid.*, p. 14

² *Ibid.*, p. 14

³ « Il n'avait pas rendu son sourire au petit importun. Il s'était redressé dur et hautain, il avait toisé l'enfant terrifié soudain... Alors... Alors il préférerait ne pas se souvenir. Il ne se souvenait pas. Il s'était réveillé épouvanté. » (*Ibid.*, p. 17)

⁴ « Une idée terrible, monstrueuse, grisante avait grandi en lui depuis son rêve récent. Il ne pouvait se défendre contre elle. » (*Ibid.*, p. 16)

« Il s'appuya sur les mains pour se lever et se tapit à nouveau. À quelques pas de lui, seul, délaissé par ses camarades, un petit enfant au coin d'un buisson enlevait une pierre de son soulier. "C'est la Providence qui me l'envoie", pensa l'abbé Erpénus en nouant ses doigts d'énervement »¹.

Ce comportement de fauve vis-à-vis d'un enfant – l'homme est d'ailleurs à *quatre pattes*, puisque l'on nous dit qu'il s'appuie « sur les mains pour se lever » – contribue à changer définitivement la figure de l'abbé en celle d'un monstre, d'un pervers, d'un démon à visage humain. Or, c'est précisément à ce moment-là que le petit crapaud du début refait irruption dans le texte. En effet, lorsque le prêtre se jette à la poursuite de l'enfant sur le chemin, il s'arrête brusquement en découvrant au sol, dans la poussière, la dépouille du premier crapaud :

« Et voilà que l'abbé Erpénus s'arrête soudain. Dans la poussière, à ses pieds, il a aperçu quelque chose. Une humble, une misérable bête qui capte son regard et le fait tressaillir. Un sale petit crapaud banal entre tous, qui est là sur la route comme pour le narguer. [...]. Le terrible regard [de l'abbé] se jette sur cette boule poussiéreuse et haletante, comme une décharge électrique... Chose effarante, le crapaud soutint ce regard... Et ce fût pour l'abbé comme une barre de fer qui l'aurait frappé en plein front. [...]. Il titubait. Il avait quelque chose de cassé dans la tête. Ses doigts comprimaient son front douloureux, la naissance de son nez, ses tempes. Il ne saignait pas. [...]. Et brusquement ce fut la chute en avant, dans l'inconscient. Grand corps noir étendu dans la poussière grise du chemin »².

Revenant à la vie comme par un sortilège, le crapaud reprend aussitôt le combat contre l'homme qui fut son bourreau. La lutte des regards, la bataille mentale, recommence. On voit s'exprimer alors toute l'ironie de Thomas Owen lorsque ce dernier explique comment le « terrible regard » de l'abbé, malgré sa « décharge électrique », se trouve immédiatement vaincu par les yeux du défunt crapaud. La puissance psychique de la petite bête parvient à infliger un coup de « barre de fer » à Erpénus et à lui faire mordre la poussière. Le tueur de crapauds, abattu par cette douleur spirituelle (« Ses doigts comprimaient son front douloureux ») et non pas hémorragique (« Il ne saignait pas »), s'effondre sans connaissance sur le sol, si bien qu'il ne commet finalement pas l'irréparable sur la personne du petit garçon. Le châtiment de cet abbé aurait pu être la mort. Le fait est, cependant, que le héros finit par se réveiller de sa léthargie étrange. On découvre, de la sorte, que, sur son visage, se sont inscrits les stigmates de sa malédiction. Erpénus, à son réveil, se trouve affligé, effectivement, d'une tare physique qui contribue à rendre la fin de l'histoire plus comique que fantastique :

¹ *Ibid.*, p. 17

² *Ibid.*, pp. 18-19

« Après plusieurs jours de torpeur, entrecoupée d'accès de délire véritablement démentiels, l'abbé Erpénus reprit tout doucement connaissance. [...]. Dans le miroir qu'on lui présenta, il constata avec stupeur l'altération inattendue de son regard, l'orientation de ses prunelles. L'abbé Erpénus louchait ! »¹.

L'orgueil destructeur symbolisé par ce regard meurtrier, méduséen, dont il s'affublait, ne pouvait trouver plus grand camouflet qu'à travers cette vision finale d'un homme atteint de strabisme. La victoire du crapaud mort résonne, à ce titre, comme la concrétisation de la malédiction initiale ; elle contribue, de surcroît, à sauver un autre *petit* (l'enfant) d'entre les griffes du *grand méchant homme*. Le caractère prédateur de l'abbé Erpénus, manifesté par ses massacres de crapauds, est ouvertement tourné en dérision, au terme de l'histoire. Ce tueur fantastique, qui semait l'épouvante parmi les petites bêtes, est devenu quelqu'un dont l'on peut se moquer.

La phobie, cela a déjà été dit, s'attache à certaines petites bêtes et peut, de fait, se trouver exploitée à travers les oeuvres fantastiques. Les petits lézards de Tommaso Landolfi offrent, sur ce point, un exemple relativement insolite, tant les cafards, araignées, crapauds et autres souris ont tendance à monopoliser ce créneau thématique de la phobie. Dans *Les labrènes*, Landolfi décrit un homme qui souffre d'une aversion viscérale pour les petits lézards des murs, si bien que la pire chose que ce dernier puisse imaginer serait d'entrer en contact physiquement avec de telles bestioles :

« ...je passais, depuis mon enfance, de longs moments à imaginer ce qui m'arriverait si un malencontreux hasard m'imposait de plus étroites relations avec ces bêtes, en d'autres termes si j'étais contraint de toucher l'une d'elles ou de subir son contact... »².

Cette « sainte horreur » du contact avec l'objet de la phobie est largement compréhensible. Un tel événement engage, pour le phobique, nous le savons, non seulement l'angoisse d'un toucher répugnant, mais surtout le retour à la surface des traumatismes de l'enfance ayant inscrit ladite phobie dans la psyché. La véritable phobie n'est jamais liée à un fait anecdotique ; elle trouve plutôt sa source dans un épisode originel traumatisant, à partir duquel elle s'est développée et a pu se charger de puissance émotionnelle. Les lézards de Landolfi cristallisent, à vrai dire, une angoisse et un rejet qui dépassent le seul cadre de leur aspect physique repoussant. Ces bestioles symbolisent un mal-être profond et intime du héros. Elles sont le signe zoomorphe d'une aversion et d'une angoisse du héros qui s'orientent, en réalité, contre lui-même. Les lézards ne constituent, à la réflexion, qu'une transfiguration

¹ *Ibid.*, p. 19

² LANDOLFI, Tommaso, *Les labrènes*, *op. cit.*, p. 20

imaginaire des maux inconscients de l'individu. La fiction fantastique de Landolfi permet ainsi d'assister à la scène terrible de la projection malencontreuse d'une labrène sur le visage du protagoniste atteint de phobie. La déflagration psychologique et physiologique de cet événement tant redouté ne se fait pas attendre ; un sentiment d'horreur indicible et de panique, chez le héros, précède une brutale perte de connaissance :

« La pointe aiguë, flexible de ma perche s'insinua de quelques centimètres sous l'affreux petit corps de la labrène, [...], elle se bloqua et s'infléchit légèrement dans un creux ou sur un relief du crépi, ce qui déclencha une brusque détente de la pointe, laquelle transperça la labrène et... la projeta violemment... contre mon propre visage. J'eus à peine le temps d'éprouver sur cette zone la plus précieuse de ma peau ce qui m'avais épouvané depuis que j'existais : le contact de cette ignoble bête. Et je perdis connaissance »¹.

Cette réaction extrême (perte de connaissance) ne fait que mettre en exergue l'impact émotionnel détenu par ce contact physique dans la psyché du héros. C'est ce que celui-ci imaginait *de pire* : une labrène sur son visage. Cet événement finira d'ailleurs par provoquer un délitement total de la personnalité et de la raison du narrateur de Landolfi. Preuve que les labrènes signifiaient autre chose que la simple peur d'une espèce zoologique. On retrouve ainsi le héros, à la fin de l'histoire, interné dans un asile et placé sous camisole. Il paraît devoir y finir son existence, hanté par la vision persécutrice et obsessionnelle d'une labrène diabolique courant autour de lui, sur les murs, et prête à lui *sauter* dessus :

« Et par-dessus le marché, dominant tout, manoeuvrant tout, cette labrène [...]. Elle me regarde, la sale bête, de ses yeux ronds, saillants, luisants, elle guette le moment où elle pourra venir sur ma poitrine, sous mon nez... elle, elle connaît son grand, son immense pouvoir... C'est en elle que se cache tout le mal, toute la douleur du monde... Mon Dieu, sauve moi ! »².

Ainsi la phobie fait-elle place à la folie, tandis qu'un simple animal repoussant, un lézard des murs, une labrène, parvient à se parer d'une aura diabolique (« en elle que se cache tout le mal ») et à justifier les caractères de créature maudite et maléfique que lui réserve souvent l'imaginaire artistique :

« L'ambiance recherché nous est immédiatement fournie par la présence du gros lézard, de cette "labrène" qui donne son nom au récit. Apparemment inoffensive, elle n'en sort pas moins, avec les araignées, les blattes et les crapauds, de ce "bestiaire maudit" qui donne à certains récits l'apparence malsaine, inquiétante, cauchemardesque des visions de Jérôme Bosch »³.

¹ *Ibid.*, p. 24

² *Ibid.*, p. 77

³ BACCELLI, Monique, « Préface », in LANDOLFI, Tommaso, *Les labrènes*, *op. cit.*, p. 9

L'effroi que ressent le héros, dans les dernières phrases du récit, rapproche considérablement cette situation du phobique d'une scène archétypale de prédation : un être vivant se trouve devenue la proie paralysée d'un prédateur carnassier, lequel l'hypnotise avec ses yeux « saillants » et « luisants » de lézard. L'homme observe ainsi s'approcher lentement un être vorace qu'il imagine sur le point de le gober. Le petit lézard des murs semble devenu *crocodile*. Il convient toutefois de préciser que cette vision du crocodile en filigrane de la labrène traverse l'ensemble du récit. C'est à travers cette image du lézard prédateur et redoutable, cette figure subliminale du crocodile, que Tommaso Landolfi n'aura eu de cesse de magnifier sa labrène, et ce dès le départ de l'intrigue¹.

La peur phobique, susceptible d'être éprouvée vis-à-vis des petites bêtes, transparaît ostensiblement dans bien des textes littéraires. Mais elle n'empêche pas pour autant qu'un sentiment de fascination à l'endroit de ces mêmes animaux puisse s'exprimer régulièrement. Dans un texte comme « Scorpio » de Julio Ramón Ribeyro [Pérou – 1929-1994], par exemple, les sentiments de peur, de fascination et de cruauté de quelques enfants se succèdent concernant un magnifique spécimen de scorpion que ces derniers sont parvenus à capturer et à emprisonner sous une cloche de verre.

La peur d'abord :

« ...pero Luisa había huido porque tenía miedo de los escorpiones [*Mais Luisa avait fui parce qu'elle avait peur des scorpions*] y debía estar en ese momento refugiada en el seno de la mamá »².

La fascination ensuite :

« ¡Qué bestia, qué bestia ! [*Quelle bête, quelle bête !*], murmuró Ramón y sus ojos se humedecieron de rabia »³.

La cruauté enfin :

« La lamparilla encendida iluminaba la campana de vidrio, bajo la cual el escorpión se paseaba desesperadamente, golpeando el cristal con sus tenazas. La boca de Tobías se distendía en una sonrisa, en la que había algo de crueldad [*La bouche de Tobias s'étira dans un sourire, où se voyait un peu de cruauté*] »⁴.

Cette torture par le feu du scorpion fabuleux qu'ont capturé les jeunes héros de Ribeyro, dénote de cette propension à la cruauté que tendent à manifester les enfants à

¹ LANDOLFI, Tommaso, *Les labrènes*, op. cit., p. 19

² RÁMON RIBEYRO, Julio, « Scorpio » in *Cuentos completos*, Madrid : Alfaguara, 1998, p. 122

³ *Ibid.*, p. 123

⁴ *Ibid.*

l'encontre des petites bêtes. L'acte de faire souffrir, sinon de tuer, l'être vivant que l'on trouve beau, mais qui nous fait peur, relève, dans le cadre de ce texte, d'une expérience quasi mystique ou initiatique. L'enfant tue le scorpion pour grandir lui-même, tout comme dans les sociétés de chasseurs, l'acte de tuer le fauve, l'ours ou le loup, s'apparente à un rite de passage du novice à l'âge adulte et au statut de chasseur. Néanmoins, le jeune Tobias semble s'inscrire, non seulement dans cette sphère des rites cynégétiques, mais aussi, de par la délectation qu'il prend à torturer sa « proie », tel l'abbé Erpénius de Thomas Owen, dans une véritable démonstration de sadisme puéril.

Il n'est pas incongru d'évoquer, au terme de ce chapitre, cette nouvelle de Maupassant intitulée « La main », où il est question d'une main tranchée qui s'anime et se déplace en marchant sur ses doigts, donnant l'illusion dès lors d'un scorpion ou d'une araignée courant sur ses pattes nerveuses :

« Il me sembla que je voyais la main, l'horrible main, *courir comme un scorpion ou comme une araignée* le long de mes rideaux et de mes murs. Trois fois, je me réveillai, trois fois, je me rendormis, trois fois, je revis le hideux débris galoper autour de ma chambre en remuant les doigts comme des pattes » (nous soulignons)¹.

Cette main, nous explique le récit, fut tranchée à un colosse noir et conservée comme trophée de « chasse » par un aventurier anglais². Ce motif de la main coupée ou ensorcelée est relativement présent dans l'œuvre de Maupassant, si l'on considère deux autres de ses textes : « La main d'écorché » et « Un fou ? ». Toutefois, gardons-nous de croire qu'il s'agisse là d'un thème spécifique à Maupassant ; le fait est que l'on trouve des histoires de mains fantastiques (tranchées ou non) chez de nombreux écrivains. Citons quelques-uns d'entre eux : Sheridan Le Fanu (« Le siège de la maison rouge »), William Fryer Harvey (« La bête à cinq doigts »), Thomas Owen (« Le destin des mains »), George Sand (« L'orgue du Titan »), Donald Wandrei (« L'œil et le doigt ») et Julio Cortázar (« Les mains qui grandissent »), entre autres. La fascination de Maupassant pour les mains sectionnées s'explique par le fait qu'il avait réellement en sa possession un pareil vestige : l'auteur du « Horla » avait racheté la main d'écorché qui figurait dans une collection d'objets insolites appartenant à l'un de ses amis

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « La main », in *Contes fantastiques, op. cit.*, p. 183

² « Mais, au milieu du plus large panneau, une chose étrange me tira l'œil. Sur un carré de velours rouge, un objet noir, se détachait. Je m'approchai : c'était une main, une main d'homme. Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec des ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache, vers le milieu de l'avant-bras. [...] Je touchai ce débris humain qui avait dû appartenir à un colosse. Les doigts démesurément longs, étaient attachés par des tendons énormes que retenaient des lanières de peau par places. » (*Ibid.*, p. 181)

anglais et il l'avait accrochée fièrement dans son appartement, rue de Moncey. Le cinéma s'est également fait l'écho de ce thème des mains tranchées et autonomes, ainsi que l'on peut l'observer dans *La Famille Adams* (Barry Sonnenfeld, 1992) et, dans une moindre mesure, dans *Alien* (Ridley Scott, 1979) – à condition de discerner la forme d'une main à travers la célèbre créature à pattes de crabe que ce film met en scène, bête dont le principal souci est de s'agripper au visage des personnages humains.

La relation imaginaire entre la main coupée et ce genre de petites bêtes (scorpion, crabe ou araignée) procède, selon nous, d'une métaphore automatique. Cette assimilation est provoquée généralement par la ressemblance qui se manifeste entre le mouvement des doigts humains et celui des pattes que présentent lesdites bestioles. Une main autonome, se mouvant sur ses doigts, implique, en elle-même, une animalisation. Or, il semble évident que, dans l'ordre et la logique des espèces naturelles, le scorpion, l'araignée et le crabe comptent parmi les formes les mieux en mesure de concrétiser cette assimilation zoomorphique.

Après cette exploration en littérature fantastique du bestiaire microcosmique que forment les insectes, larves, rongeurs et autres petites bêtes, il est temps désormais de passer à une nouvelle catégorie animale non moins intéressante ; celle des « bêtes ailées ».

Les oiseaux fantastiques et les monstres aériens, au contraire des petites bêtes qui demeurent liées généralement à la terre ferme et à l'horizontalité (hormis pour les insectes ailés), installent le souffle d'une peur liée à la verticalité et au monde céleste. Cette *angoisse verticale* a su trouver, ainsi que nous allons le voir, une exploitation remarquable en littérature fantastique.

CHAPITRE II

La bête ailée

L'oiseau fantastique fait s'abattre sur l'être humain une terreur venue d'*en haut*, une angoisse venue du ciel. Si, pour la petite bête, il fallait se pencher vers le sol pour pouvoir la découvrir et parfois ressentir, vis-à-vis d'elle, quelque sentiment de peur. La bête ailée, quant à elle, contraint l'homme à lever son visage et ses yeux vers la voûte céleste. Or, ce regard porté vers ce qu'il y a *au-dessus de nous*, vers *ce qui nous dépasse*, constitue symboliquement un acte stigmatisant une position d'infériorité et de vulnérabilité de l'être humain. En regardant le ciel, tout homme expose ses prunelles au péril de recevoir des coups de bec ou des griffures de serres. L'oiseau surplombe l'humanité et, en un certain sens, la domine ; la peur ressentie face à l'être ailé se rapporte directement à cette verticalité symbolique des rapports existant entre la créature aérienne et l'être humain.

En littérature fantastique, la figure de l'oiseau œuvre à l'épouvante des hommes de deux manières distinctes et concurrentes. Soit l'écriture prend en compte un oiseau unique présentant quelque étrange anomalie susceptible de générer la peur (gigantisme, par exemple). Soit il est question d'un rassemblement d'oiseaux dont le nombre élevé de spécimens et le comportement synchrone fondent l'idée d'une hostilité collective, d'une menace physique à l'encontre du genre humain.

Ainsi le récit de Daphné Du Maurier intitulé « Les oiseaux », qui inspira à Alfred Hitchcock son chef-d'œuvre cinématographique, doit-il constituer le fil conducteur d'un premier volet consacré aux bêtes ailées imaginées comme *escadron de la mort*. Cette investigation initiale ne pourra nous empêcher toutefois d'observer et d'étudier des oiseaux fantastiques dont l'aura s'avère beaucoup moins négative et qui ne trahissent pas de pulsions carnassières; nous les nommerons : *oiseaux solaires* (1).

Dans l'autre volet de ce chapitre, nous entendons considérer la figure de l'*oiseau monstrueux* ; laquelle se rapporte à des créatures ailées fantastiques, souvent atteintes de gigantisme voire d'hybridité, à travers lesquelles s'exprime l'apothéose de l'oiseau de proie, du rapace (2).

1. De l'escadron de la mort aux oiseaux solaires

Une multitude d'oiseaux ordinaires équivaut à la présence d'un oiseau monstrueux. Cette équation trouve sa logique dans le fait que, dans un cas comme dans l'autre, le destin s'offrant à l'être humain demeure généralement celui de finir déchiqueté par le bec et les serres. La multitude des oiseaux ne fait qu'unir des milliers de petits becs dans l'acte épouvantable d'anthropophagie, quand la bête ailée monstrueuse peut se permettre de n'accomplir celui-ci qu'avec son seul bec gigantesque. La différence, toutefois, est à trouver dans le constat suivant : le nombre, la foule, la multitude produit un effet de « submergence », d'engloutissement, alors que le gigantesque renvoie au duel disproportionné, au combat inégal.

« Les oiseaux » de Daphné Du Maurier [Angleterre – 1907-1989] représente le cas d'une multitude de bêtes ailées devenue soudain hostile et semblant s'être liguée pour combattre les hommes, leur faire du mal, leur arracher les yeux et se repaître de leurs chairs :

« Ils [les oiseaux] voulaient nous faire du mal, dit Jill. Ils voulaient arracher les yeux de Johnny »¹.

La nature maléfique de ces oiseaux est d'emblée révélée. Elle vient de leur volonté soudaine à faire du *mal* aux humains, de cette brusque tendance à voir en l'homme une proie qu'ils pourraient déchirer à coups de becs. Mais c'est, avant tout, par le nombre effarant de ses individus que cette armée d'oiseaux parvient à véhiculer la peur. À maintes reprises dans le récit, l'auteur insiste sur cette donnée. On évoque, de la sorte, un groupe d'oiseaux formé de plusieurs dizaines de milliers d'individus :

« C'est alors qu'il vit les mouettes, au loin, chevauchant la mer. Ce qu'il avait pris tout d'abord pour les coiffes d'écume des vagues était des mouettes. *Des centaines, des milliers, des dizaines de milliers...* Elles montaient et descendaient avec l'onde, tête au vent, comme une flotte puissante à l'ancre attendant la marée. À l'est, à l'ouest, partout, des mouettes. Elles s'étendaient aussi loin que son œil pouvait voir, alignées en formation serrée. Si la mer avait été calme, elles auraient couvert la baie comme un nuage blanc, tête contre tête, les corps serrés les uns contre les autres. Seul le vent d'est, soulevant les vagues, les cachait en partie de la rive » (nous soulignons)².

« Dans tout le pays. Depuis ce matin, je me dis qu'il doit se passer quelque chose. Et tout à l'heure, sur la plage, j'ai regardé la mer, et il y a *des mouettes, par milliers, par dizaine de*

¹ DU MAURIER, Daphné, « Les oiseaux », in RICHTER, Anne (éd.), *Le fantastique féminin...*, op. cit., p. 346

² *Ibid.*, p. 350

milliers, on ne mettrait pas une épingle entre leurs têtes, tellement elles sont serrées. Elles sont toutes là, sur les vagues à attendre » (nous soulignons)¹.

La vision de cette foule innombrable de volatiles se trouvant là, comme sans raison, à attendre, est naturellement aussi spectaculaire qu'angoissante. Le sentiment d'angoisse réside, en effet, dans l'étrangeté de cette présence bestiale massive, oppressante et parfaitement incompréhensible ; les oiseaux de ce récit fantastique ont le tort d'être, comme l'écrit Alain Chareyre-Méjan, « insupportablement là »². C'est le fait que leur présence soit devenue une *omniprésence* qui fait basculer l'histoire et les personnages dans la peur des oiseaux. Ces mouettes, à vrai dire, semblent suivre un dérèglement qui frappe l'ensemble des oiseaux du pays. Très tôt, le lecteur est mis au courant de l'hypothèse mettant en cause l'approche d'un rude hiver dans l'explication de leur état de nervosité, d'excitation et d'agressivité³. Les premières pages du récit se font déjà l'écho de ce soupçon ; l'observation de quelques nuées de volatiles surexcités incline le héros, Nat, à penser que l'approche d'un hiver exceptionnel, présage de mort pour ces oiseaux, serait la cause de leurs comportements aberrants :

« Ils arrivaient en troupes sur la péninsule, anxieux, agités, remuant pour dépenser un trop-plein d'activité, parfois tournoyant, volant en cercle dans le ciel, parfois s'abattant sur la bonne terre labourée pour s'y nourrir mais semblait-il, sans faim, sans véritable désir : puis leur inquiétude les attirait de nouveau vers les cieux. Noirs et blancs, corneilles et mouettes, réunis par une étrange association, cherchaient on ne sait quelle libération, jamais satisfaits, jamais apaisés. [...]. Peut-être, [...], les oiseaux recevaient-ils un message à l'automne, une espèce d'avertissement. L'hiver arrive. Beaucoup d'entre eux vont périr. Il advient que des gens, redoutant une mort prématurée, s'étourdissent dans le travail ou la folie ; ainsi font les oiseaux »⁴.

Le lien entre la mouette, la mort, la faim et le froid pourrait sans doute s'avérer plus viscéral qu'il n'y paraît. Il ne faut pas oublier, en effet, que les mouettes détiennent, selon certaines croyances, la réputation sinistre de représenter les « âmes des méchants » astreintes par Dieu à se mouvoir sans répit et à endurer toujours les affres de l'hiver⁵. Cela dit, le récit de Daphné Du Maurier n'exploite guère cette aura superstitieuse. Le surnaturel, en son œuvre, réside plutôt dans la rupture comportementale qui s'observe chez les oiseaux et les entraîne à

¹ *Ibid.*, p. 351

² « Ils [les oiseaux] sont d'abord moins monstrueux qu'insupportablement "là". "Choses repoussantes à voir" non pas par excès de significations désagréables, mais par trop plein de présence et neutralisation des significations en général. » (CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *Le Réel et le Fantastique*, *op. cit.*, p. 16)

³ « J'ai idée que le temps va changer. L'hiver sera dur. C'est ça qui agite les oiseaux. » (DU MAURIER, Daphné, « Les oiseaux », in *op. cit.*, p. 341)

⁴ *Ibid.*, p. 340

⁵ «... on disait, par une sorte de camouflage de la croyance à la métempsycose, que les mouettes étaient les âmes des méchantes astreintes par Dieu à un mouvement perpétuel, à la faim et au froid de l'hiver. » (DELUMEAU, Jean, *La peur en occident*, *op. cit.*, p. 87)

attaquer les hommes. Ce sont des espèces ordinaires, « comme on en voit par ici tous les jours »¹, mais leur comportement, lui, est fantastique. L'arrivée brutale de l'hiver² marque le début d'une véritable guerre entre les hommes et ces bêtes ailées si familières. Une grande bataille s'ouvre, après que quelques prémisses se soient chargés de l'annoncer ; nous voulons parler, en l'occurrence, de la toute première attaque du héros par quelques petits oiseaux :

« ...Nat se leva et alla ouvrir la fenêtre. À ce moment, quelque chose frôla sa main en bruissant contre ses phalanges et lui égratignant la peau. Puis il perçut un frémissement d'ailes qui s'évanouit au-dessus du toit, derrière la maison. [...] L'oiseau l'avait écorché jusqu'au sang. Nat supposa qu'effrayé et surpris, l'oiseau en quête d'un abri lui avait donné un coup de bec dans l'obscurité. [...] Il retourna à la fenêtre mais, cette fois, lorsqu'il l'ouvrit, il trouva sur la barre d'appui, non pas un oiseau, mais une demi-douzaine ; ils volèrent droit à son visage, l'attaquant. Il cria en agitant les bras et les dispersa... »³.

Dès cet épisode inaugural, il est question de la peur récurrente d'une certaine blessure, à savoir la mutilation de l'œil de l'homme par le bec de l'oiseau (« ils volèrent droit à son visage »). Arme naturel des volatiles, le bec est craint, avant tout, parce qu'il est susceptible de blesser les yeux, voire de les crever et de plonger ainsi la victime humaine dans les ténèbres de l'aveuglement. Ces « petits becs cruels aigus comme des pointes de fourchettes »⁴ ne suscitent jamais autant de terreur que lorsqu'ils viennent à frôler les rétines d'un être humain, sinon à les transpercer. Pour preuve, la première réflexion que fait Nat, après avoir été attaqué par les oiseaux : « Ils m'ont attaqué. Ils voulaient me crever les yeux »⁵.

Tout oiseau agressif met logiquement les yeux de l'être humain en danger. Souvenons-nous que le personnage malfaisant de « L'Homme au sable » d'E.T.A. Hoffmann, le dénommé Coppélius, adepte de l'énucléation de l'œil, se trouve affublé d'un nez crochu en forme de bec ou d'une parenté métaphorique avec l'oiseau de proie. À relire simplement l'histoire originelle de ce croquemitaine surnommé l'*Homme au sable*, telle que racontée par la servante au narrateur enfant, force serait de se rendre compte de la relation imaginaire qui relie l'acte horrible d'arracher les yeux d'un homme au spectre de l'oiseau vorace :

« ...c'est un méchant homme qui vient trouver les enfants qui ne veulent pas aller au lit et il leur jette des poignées de sable dans les yeux, et ceux-ci, tout en sang, jaillissent hors de la tête, et il en remplit son sac et les emporte dans le croissant de la lune pour les donner à

¹ DU MAURIER, Daphné, « Les oiseaux », in *op. cit.*, p. 348

² « Il n'avait jamais vu de changement aussi rapide, aussi soudain. Le sombre hiver s'était abattu en une nuit. » (*Ibid.*, p. 345)

³ *Ibid.*, p. 342

⁴ *Ibid.*, p. 343

⁵ *Ibid.*, p. 342

manger à ses petits. Ils sont là sur leur nid avec des becs crochus, comme les hiboux, et ils picorent les yeux des petits enfants pas sages »¹.

Ce croquemitaine arracheur d'yeux semble lié à la race des hiboux, étant donné que ses rejets sont décrits comme de petits hiboux picorant, avec leur bec crochu, les globes oculaires enlevés aux enfants désobéissants. L'image terrifiante de ces coups de becs infligés à des yeux arrachés à des humains explore la vision prédatrice et carnassière de l'oiseau. L'oiseau qui picore la chair humaine et ne se contente donc plus de graines ou de petits insectes, entre de plain-pied dans le registre maléfique, sinon démoniaque. Cependant, sous un autre angle, l'horreur de voir un oiseau planter son bec dans les chairs de l'homme, en le lacérant de griffures avec ses serres et en l'absorbant lambeau par lambeau, réactualise inévitablement l'atrocité du destin prométhéen. Se faire manger par un oiseau revient à subir un châtiment céleste ; toute créature du ciel qui vient se repaître de chair humaine, est investie de cette dimension de bourreau aérien et se place dans la filiation du rapace chargé de dévorer, dans les croyances antiques, le foie quotidiennement renaissant du héros des hommes, Prométhée.

Cette perspective mythologique a pour mérite de nous permettre de contourner le trop fréquent rapprochement freudien, suivi souvent aveuglément par les critiques littéraires, entre mutilation des yeux et complexe de castration. Il semble, en effet, n'y avoir aucune raison d'évoquer un quelconque complexe de castration, en analysant « Les oiseaux » de Daphné Du Maurier, tant la place y est faite, comme nous allons le voir, à l'imaginaire de la *guerre*, à l'expression littéraire d'une lutte universelle et territoriale entre l'homme, le souverain des terres, et l'oiseau, le souverain des airs.

Pour en revenir à la nouvelle de Daphné Du Maurier, lorsque les mouettes, comme muées par un commandement collectif, se lancent à l'attaque de la ferme du héros, il apparaît que la violence et le caractère carnassier des oiseaux semblent toucher à un paroxysme :

« Les oiseaux tournoyaient toujours au-dessus des champs. La plupart appartenaient à l'espèce des mouettes de hareng, mais il y en avait aussi à tête noire. En général, elles ne se mêlaient pas. Aujourd'hui, elles étaient unies. Un lien les avait rapprochées. [...]. Les mouettes se rapprochaient de la ferme. Elles volaient bas. [...]. La ferme semblait être leur objectif. Elles allaient droit sur la ferme »².

« Couvrant sa tête de ses bras, il courut vers la maison. Elles [les mouettes] continuaient à l'attaquer, sans autre bruit que le battement de leurs ailes, leurs redoutables ailes. Il sentait le sang sur ses mains, ses poignets sa nuque. Chaque coup d'un bec crochu déchirait sa chair. Si

¹ HOFFMANN, Enerst Theodor Amadeus, « L'Homme au sable », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique, op. cit.*, p. 202

² DU MAURIER, Daphné, « Les oiseaux », in *op. cit.*, p. 358

seulement il parvenait à les écarter de ses yeux. Rien d'autre n'importait. Il fallait les écarter de ses yeux »¹.

Notons, encore une fois, le souci qu'a l'homme de se protéger les yeux face aux coups de becs agressifs des oiseaux (« Il fallait les écarter de ses yeux »). De là, semble découler le salut de l'être humain ; la sauvegarde de l'intégrité de ses yeux vaut comme pour celle de sa vie elle-même. Il convient, en outre, de garder à l'esprit que, dans un combat entre un grand et un petit, l'œil est souvent considéré comme le point faible de la créature censée être supérieure physiquement. Il devient, de fait, l'endroit où le plus faible se doit de porter son coup afin de battre son adversaire. Ulysse ne parvient-il pas à vaincre Polyphème le cyclope précisément en lui crevant son œil unique ? Dans le cas de notre récit, l'oiseau, plus faible que l'homme sur un plan physique, se montrerait pourtant en mesure de triompher de ce dernier s'il parvenait à lui lacérer les yeux. Telle est la blessure la plus grave que pourraient infliger, à l'homme, le bec et les serres. L'aveuglement, quoi qu'il en soit, demeure un châtement majeur, impliquant souvent l'idée d'une punition relative à quelque transgression (Edipe). Perdre la vue se pose comme une perte suprême (celle de la lumière, de l'autonomie) et comme la cause d'une défaillance immédiate de l'être humain. L'homme auquel l'oiseau crève les yeux s'en trouve diminué à jamais, devenant noctambule en plein jour et vulnérable au plus haut point face à d'éventuelles nouvelles attaques de la bête ailée.

Autre dimension de ce combat entre l'homme et l'oiseau : l'enjeu territorial. L'oiseau et l'être humain se battent ici dans la visée d'établir une souveraineté territoriale ; le premier pour envahir la « maison », le « là », le second pour en défendre l'accès. La ferme du héros, en effet, se trouve au cœur de la bataille (« La ferme semblait être leur objectif »). Nat et sa famille barricadent les fenêtres et les portes de leur demeure², peu avant d'entendre les bruits des oiseaux s'acharnant contre les cloisons³. L'œuvre de Daphné Du Maurier se dessine donc selon le schéma classique d'une « lutte territoriale » entre l'homme et la bête ; celle pour la possession du « là ». Ici, la bête ailée, extérieure à la maison – et incarnant en cela un prolongement du *dehors*, autrement dit du monde sauvage et non humain –, œuvre avec acharnement à l'invasion du refuge de l'homme, à l'intrusion dans la maison. Or, il va de soi

¹ *Ibid.*, pp. 359-360

² « Il monta et travailla tout le reste de la matinée à clouer des planches aux fenêtres des chambres et au pied des cheminées. C'était une chance que ce fût son jour de libre et qu'il n'eût pas de travail à la ferme. » (*Ibid.*, p. 352)

³ « Nat écouta. Des sons étouffés venaient des fenêtres et des portes : frôlement d'ailes contre les vantaux, glissant, grattant, cherchant une entrée, bruit d'une multitude de petits corps vivants pressés, serrés, sur les bords des fenêtres. De temps à autre, on entendait un choc sourd : la chute d'un oiseau. "Il s'en tuera comme ça un certain nombre, pensa-t-il, mais pas assez. Jamais assez". » (*Ibid.*, p. 361)

que pareil événement ne ferait qu'offrir un destin funeste à l'humanité : l'intrusion de la bête du « hors » dans le refuge civilisé, dans le « là », comme l'a démontré « Le Horla » de Maupassant, a pour incidence fondamentale d'en expulser l'homme, de l'*éradiquer* de sa maison.

Il est crucial, en outre, de remarquer l'inscription, dans ce récit anglais, de nombreuses réminiscences relatives à la seconde Guerre Mondiale. C'est le cas, par exemple, lorsque Nat, le héros, se voit envahir, en montant ses barricades contre les oiseaux, par des souvenirs le faisant replonger dans l'époque où l'on se barricadait par peur des bombardiers allemands :

« Cela lui rappelait le passé, le début de la guerre. Il n'était pas encore marié alors, et il avait installé tous les volets du black-out dans la maison de sa mère, à Plymouth »¹.

C'est précisément en cela que se développe la dimension la plus troublante du texte de Daphné Du Maurier. Ces oiseaux hostiles aux êtres humains et attaquant sans raison leur maison afin de les anéantir, semblent devoir incarner la réminiscence traumatique des bombardements allemands dont eut à souffrir si cruellement l'Angleterre, lors de la seconde Guerre Mondiale. Véritables « spectres de l'Histoire », ces oiseaux rendus fous par le vent d'hiver² entretiennent constamment la métaphore des avions bombardiers germaniques et l'illusion d'une bataille militaire d'ampleur extraordinaire. Des allusions directes à ce conflit mondial qui vit l'Angleterre, et Londres en particulier, résister, des années durant, aux offensives aériennes allemandes, constellent le récit. Les attaques d'oiseaux se trouvent ainsi ouvertement comparées à « des raids aériens de la guerre »³ ; de même que les communiqués radiophoniques de Londres, sur fond d'hymne national, rappellent curieusement ceux diffusés à l'époque du conflit mondial :

« Des rapports arrivent d'heure en heure de tous les points du pays, signalant qu'un vaste nombre d'oiseaux volent au-dessus des villes, des villages et des campagnes, provoquant des obstructions, causant des dégâts et attaquant même les individus. [...]. Les habitants sont avisés d'avoir à vérifier la fermetures de leurs portes, fenêtres et cheminées, et de prendre toutes les précautions qui s'imposent pour la sécurité de leurs enfants »⁴.

L'état de siège est proclamé à Londres, tout comme à l'heure des bombardements :

« Ici, Londres, [...]. L'état de siège a été proclamé à quatre heures de l'après-midi »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 352

² « On dirait que le vent du pays les a rendus fous. » (*Ibid.*, p. 345)

³ « C'est comme les raids aériens de la guerre, pensa Nat. » (*Ibid.*, p. 349)

⁴ *Ibid.*, p. 351

⁵ *Ibid.*, p. 363

Même les trêves occasionnées par la disparition temporaire des oiseaux sont interprétées comme des mouvements relevant de la stratégie militaire :

« Une trêve dans la bataille. L'ennemi regroupait ses forces, comme disaient les communiqués en temps de guerre »¹.

Autre preuve flagrante que la lutte contre les oiseaux relève du conflit militaire, voilà que l'Angleterre envoie sa flotte aérienne les combattre :

« Des avions,² [...], ils envoient des avions contre les oiseaux. Il y a longtemps qu'ils auraient dû le faire »²

Pour un piètre résultat cependant, puisque les oiseaux en se jetant dans les hélices et les fuselages parviennent à faire exploser les machines humaines. Tout conduit donc à voir, en ces oiseaux ennemis, l'incarnation historique des bombardiers allemands. L'écriture de Daphné Du Maurier organise manifestement une gigantesque assimilation métaphorique, finissant même par insuffler, dans le récit, le désir ultime d'appeler à la rescousse le puissant allié américain :

« L'Amérique ne va pas faire quelque chose, [...]. Ce sont nos alliés, tout de même ! Tu ne crois pas que l'Amérique va faire quelque chose ? »³.

L'*Aigle* américain, devenu depuis le symbole zoomorphe de l'impérialisme conquérant, fut vainqueur, en 1945, nous le savons, du belliciste *Aigle* des Nazis. Cette fois encore, même s'il s'agit d'une toute autre *guerre* d'oiseaux, Daphné Du Maurier décide, au terme de sa fiction, de remettre à nouveau le sort de l'Angleterre entre les « serres » de l'allié éternel, les États-Unis. Mais cette perspective n'évacue pas pour autant le pessimisme ambiant qui marque les derniers paragraphes du récit. Ce fatalisme final sur lequel se clôt la nouvelle, s'observe ostensiblement lorsque l'on découvre la maison de Nat sur le point d'être à nouveau submergée par l'attaque des mouettes (rejointes désormais par les terribles oiseaux de proie⁴). L'auteur laisse clairement entendre alors qu'il pourrait s'agir de l'offensive décisive, celle qui pourrait sceller la victoire des oiseaux et leur conquête de la maison du héros :

¹ *Ibid.*, p. 366

² *Ibid.*, p. 364

³ *Ibid.*, p. 379

⁴ « Il avait oublié les oiseaux de proie. Il avait oublié la puissance d'étau des oiseaux de proie. » (*Ibid.*, p. 371)

« Les éperviers dédaignaient les fenêtres. Ils concentraient leur assaut sur la porte. Nat écouta le bruit du bois qui se fendait, et se demanda combien de millions d'années d'expérience étaient accumulées dans ces petites cervelles, derrière ces becs pointus, ces yeux perçants, les dotant aujourd'hui d'un tel instinct pour détruire l'humanité avec toute l'adroite précision des machines. "Je vais fumer cette dernière cigarette, dit-il à sa femme. J'ai été idiot : c'est la seule chose que j'aie oubliée de ramener de la ferme". Il alluma la cigarette, ouvrit la radio silencieuse. Il jeta le paquet vide dans le feu et le regarda brûler »¹.

La cigarette que fume Nat, en entendant s'engouffrer dans sa demeure les oiseaux voraces, paraît devoir figurer, de façon fantasmatique, la « dernière cigarette » d'une Angleterre condamnée, résignée et envahie par les ennemis ailés. L'écriture propose ainsi une version parallèle, aussi noire que cataclysmique, de l'Histoire. On se retrouve, de la sorte, au-devant d'une véritable *uchronie* travestie imaginativement sous la trame d'un récit d'oiseaux fantastiques ; on nous dévoile, en effet, ce qu'aurait pu être la défaite de l'Angleterre face à l'invasion des hordes allemandes et face aux ténèbres du « nouvel ordre » nazi.

Cette nouvelle fantastique de Daphné Du Maurier s'est donc construite et développée, nous le comprenons, à même le traumatisme laissé dans les consciences par la seconde Guerre Mondiale. S'il est aisé de signaler la correspondance métaphorique reliant les oiseaux du récit aux avions bombardiers allemands, c'est une chose plus difficile, par contre, de comprendre ce qui fonde réellement la dimension fantastique de ces mêmes volatiles.

Il semblerait, en vérité, que le caractère fantastique de ces oiseaux soit à découvrir dans l'incompréhensible mécanisme gouvernant leur coordination secrète et leurs attaques collectives. On suspecte ainsi, grâce à quelques indices disséminés çà et là dans le texte, qu'il pourrait exister une incidence étroite, quoique très subtile, entre, d'une part, le froid arctique et le mouvement des marées et, d'autre part, la présence massive de ces volatiles sur les côtes et les pulsions aberrantes de leur comportement. Conscient qu'il est arrivé « quelque chose aux oiseaux »², le personnage principal va progressivement déduire que la folie des oiseaux est imputable au vent arctique qui préside d'une âpreté hivernale exceptionnelle. Mais il comprend également, grâce à ses observations, que les périodes de trêve, ces disparitions temporaires des bêtes ailées, coïncident avec les heures de marée descendante :

« Les oiseaux devaient obéir à quelque loi qui relevait du vent d'est et de la marée. Il regarda sa montre. Bientôt huit heures. La marée avait dû être pleine : un heure auparavant. Cela expliquait la trêve : les oiseaux montaient à l'assaut avec la marée. Peut-être n'en était-il pas

¹ *Ibid.*, pp. 379-380

² *Ibid.*, p. 351

ainsi dans l'intérieur des terres, mais cela semblait jouer sur cette côte. [...]. Quand la marée remonterait, vers une heure vingt du matin, les oiseaux reviendraient »¹.

Aussi, c'est ce lien consubstantiel unissant les oiseaux à la mer (marée), dans une relation d'osmose quasi maternelle, qui tend à induire, selon nous, le sentiment du fantastique :

« Les mouettes étaient retournées chevaucher les vagues comme la veille ; elles puisaient des forces dans les aliments de la mer et la turbulence de la marée, avant de retourner à l'assaut. Il n'en était pas de même des oiseaux terrestres. Ils attendaient, guettaient. Nat les voyait sur les haies, par terre, perchés en foule dans les arbres, plus loin, parmi les champs, en rangées innombrables, silencieux, immobiles »².

Ces mouettes se dévoilent ici comme une sorte de personnification des forces monstrueuses de la mer, en laquelle elles viennent quotidiennement puiser leur énergie néfaste et leur hostilité pour l'homme (« elles puisaient des forces dans les aliments de la mer et la turbulence de la marée, avant de retourner à l'assaut »). En ce qui concerne les oiseaux terrestres, le fait est que ces derniers sont, eux aussi, fréquemment décrits comme en contact fusionnel avec la terre fertile et nourricière (celle des champs). Cette identification fusionnelle aux éléments du monde naturel (mer/terre) inscrivent aussitôt les oiseaux de Daphné Du Maurier dans une vision symbolique de l'adversité entre l'humanité et la nature. Cette révolte des oiseaux face à l'humanité devient dès lors macrocosmique, universelle, et finit par symboliser la révolte même de la nature contre l'homme. Cette amplification symbolique devrait pouvoir expliquer notamment pourquoi ces volatiles en furie donnent à ce point l'impression d'obéir aux commandements secrets d'une intelligence suprême. Ces bêtes ailées fantastiques pourraient n'être que le « bras armé » de la nature.

Si des oiseaux tels que le corbeau, la poule noire, la chouette effraie, le vautour, l'engoulevent américain, le fouquet réunionnais, voire la chauve-souris (qui n'est pas un oiseau) forment une constellation de bêtes ailées négatives, liées à la superstition, à la sorcellerie et à la mort. Il ne faut pas oublier, pour autant, que l'oiseau bénéficie également d'un symbolisme divin. Son chant a pu se trouver rapporté à des mélodies sacrées et son vol, au thème de l'ascension céleste :

¹ *Ibid.*, p. 366

² *Ibid.*, p. 374

« ...le symbolisme de l'Oiseau est toujours solidaire d'une ascension. Le son des flûtes et des autres instruments sacrés [...] représente la voix des oiseaux. L'ascension céleste symbolisée par le vol des oiseaux est un trait archaïque de culture... »¹.

Ainsi le manichéisme biblique partage-t-il l'espace aérien entre les créatures ailées appartenant au Bien et celles appartenant au Mal. De manière exemplaire, la figure de l'ange aux ailes éburnéennes, inspirées de l'aigle ou de la colombe, s'y oppose à celle du démon dont les ailes noires et parfois membraneuses s'apparentent à celles du corbeau et de la chauve-souris. L'Antiquité romaine, quant à elle, s'est plu à imaginer des oiseaux de bon augure et d'autres de mauvais augure :

« Les présages sont généralement bons si les oiseaux volent très haut, droit devant eux en déployant une grande envergure. Ils sont mauvais s'ils rasent la terre et montrent un vol indécis et heurté. Pour les Romains, le chant du coq et le silence du hibou sont de bons augures ; les croassements du corbeau, de très mauvais »².

En ce sens, il peut être sacrilège de faire du mal à un oiseau et, *a fortiori*, de le tuer. Dans *Le Dit du Vieux Marin* de Samuel Taylor Coleridge, il est question d'un marin qui abat, d'un coup d'arbalète, un albatros censé pourtant donner un signe de bon augure à l'équipage de son navire³. Dès ce meurtre accompli, le bateau devient maudit et s'immobilise sur l'océan de glaces :

« Puis la brise tomba, les voiles faséièrent,/Nous fûmes plongés dans la plus noire tristesse/Et nous ne parlions plus qu'à seule fin de rompre le grand silence de la mer ! »⁴.

L'acte homicide commis sur cet innocent albatros, oiseau dont Baudelaire fit la personnification superbe et tragique du poète dans l'un de ses poèmes les plus célèbres⁵, tend à apparaître comme le résultat de la volonté absurde et arbitraire d'un être humain. Ce faisant, le châtement qui découle de ce crime peut résonner comme celui du pouvoir absolu et parfois cruel que s'arrogé l'homme sur l'existence des autres animaux. Pascal Aquien explique, de façon efficace, la relation de cause à effet existant entre le meurtre de cet oiseau pélagique et la malédiction du Vieux Marin de Coleridge :

¹ ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op. cit.*, p. 150

² MONESTIER, Martin, *Les animaux-soldats, Histoire militaire des animaux des origines à nos jours*, Paris : Le Cherche Midi, « Documents », 1996, p. 16

³ « D'un coup d'arbalète, cet ALBATROS, je l'abattis... » (COLERIDGE, Samuel Taylor, *Le Dit du Vieux Marin*, Paris : José Corti, « Collection romantique », 1998, p. 27)

⁴ *Ibid.*, p. 29

⁵ « Le Poète est semblable au prince des nuées/Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;/Exilé sur le sol au milieu des huées, ses ailes de géant l'empêchent de marcher. » (BAUDELAIRE, Charles, *L'albatros*, in *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 36)

« L'oiseau et son rôle sont ainsi ouvertement expliqués ; l'albatros [...] n'est pas qu'un simple être vivant, il est aussi un signe favorable donné par la nature aux hommes [...]. On sait que dans ce long poème, un marin, à l'œil brillant et fascinant, a commis un crime ; il a tué un oiseau porte-bonheur, il a aussi, par cet acte attenté à la vie comme principe et, par là-même, failli à la perception de l'unité du monde. L'oiseau n'était pas un élément détaché de la totalité, il y participait pleinement. Condamné à l'errance, le marin est exposé au plus terrible isolement ; pire, il est confronté à la souffrance de devoir vivre dans le paradoxe ou de devoir y dépérir. Il erre en effet sur un bateau immobile ; [...]. Lui coupable, ce sont ses compagnons qui sont punis de mort ; la mer, au lieu de dessécher, pourrit ; quant à la conscience que le marin acquiert du mal et de la nécessité de l'expiation, elle ne le libère pas de son fardeau. Il reste hanté et transmet sa hantise. Coupable d'avoir agi de manière absurde et arbitraire ; il est puni par l'arbitraire »¹.

L'histoire du *Dit du Vieux Marin* de Coleridge est celle de la malédiction d'un homme ayant fait preuve de cruauté gratuite en tuant un oiseau de bon augure. Le meurtre d'un albatros, messenger des cieux, exigeait effectivement un châtement divin.

Dans « La fée aux gros yeux » de George Sand [France – 1804-1876], les bêtes ailées sont l'objet d'une estime bien moins grande. Il y est principalement question de la phobie que manifeste le personnage éponyme à l'égard des oiseaux et des chauves-souris :

« Comme beaucoup de gens éprouvent de la répugnance pour les chauves-souris, on n'eût pas fait grande attention à la sienne, si elle ne se fût étendue à de charmants oiseaux, les fauvettes, les rouges-gorges, les hirondelles et autres insectivores, sans en excepter les rossignols, qu'elle traitait de cruelles bêtes. Elle s'appelait miss Barbara ***, mais on lui avait donné le surnom de fée aux gros yeux ; *fée* parce qu'elle était très savante et très mystérieuse ; *aux gros yeux*, parce qu'elle avait d'énormes yeux clairs, saillants et bombés, que la malicieuse Elsie comparait à des bouchons de carafe »².

Cette aversion de la gouvernante miss Barbara, la « fée aux gros yeux », pour les volatiles explique naturellement qu'elle ait pris en horreur un personnage de l'histoire dénommé Bat :

« Elle avait M. Bat en horreur, d'abord à cause de son nom qui signifie chauve-souris en anglais. Elle prétendait que, quand on a le malheur de porter un pareil nom, il faut s'expatrier afin de pouvoir s'en attribuer un autre en pays étranger »³.

Cette aversion pour monsieur Bat est d'autant plus vive que la relation de ce personnage avec la chauve-souris pourrait ne pas être seulement patronymique. Une véritable chauve-souris, volatile emblématique du vampirisme, fait ainsi son irruption dans le texte. Elle semble énorme, mais relativement ordinaire lorsque la découvre la jeune Elsie :

¹ AQUIEN, Pascal, « Préface », in COLERIDGE, S. T., *Le Dit du Vieux Marin*, op. cit., p. 12

² SAND, George, « La fée aux gros yeux », in RICHTER, Anne (éd.), *Le fantastique féminin...*, op. cit., p. 57

³ *Ibid.*, p. 61

« Elsie regarda et ne vit rien que le ciel, mais, au bout d'un instant, elle vit l'ombre mouvante d'une énorme chauve-souris passer et repasser sur les murs du pavillon. Elle n'en voulut rien dire à miss Barbara... »¹.

La première apparition de cette grosse chauve-souris incite la jeune fille au mutisme. Elle refuse de parler de cette approche nocturne de la bête (Bat), à sa gouvernante. Un silence qui ne peut que soulever des questions, tant la jeune femme paraît enchantée par cette intrusion animale dans son espace intime. Dans la suite du récit, c'est à une scène réellement surnaturelle que le lecteur se trouve convié, en voyant cette même Elsie capturer la chauve-souris dans son mouchoir mais refuser de faire ce que lui commande sa gouvernante, miss Barbara, à savoir tuer cette bête :

« Elsie ne comprenait plus rien à la folie de sa gouvernante ; elle n'aimait pas tuer et trouvait les chauves-souris fort utiles, vu qu'elles détruisent une multitude de cousins et d'insectes nuisibles. Elle secoua son mouchoir instinctivement pour faire échapper le pauvre animal ; mais quel fut sa surprise, quelle fut sa frayeur en voyant M. Bat s'échapper du mouchoir et s'élancer sur miss Barbara, comme s'il eût voulu la dévorer ! »².

La métamorphose de la chauve-souris en homme ou vice-versa, véritable poncif de la littérature vampirique, intervient ici de manière relativement grotesque. En secouant son mouchoir, Elsie délivre, non pas la chauve-souris capturée précédemment, mais l'individu dénommé Bat (on ne sait plus très bien s'il présente alors les dimensions de la chauve-souris ou s'il a repris celles d'un être humain). Quoi qu'il en soit, ce dernier, aussitôt libéré, se rue avec voracité sur son ennemie féminine, la gouvernante miss Barbara. Pourquoi cette hostilité ? Cette adversité devient aisément compréhensible, si on la replace dans le cadre du triangle humain reliant cette jeune fille (Elsie), sa protectrice adulte (miss Barbara) et la figure masculine de l'*homme-chauve-souris* (Bat). Monsieur Bat, même si la chose se révèle subtile, véhicule, du fait même de sa métamorphose, l'image du vampire (séducteur maléfique/buveur de sang). On comprend donc que la « peur du mâle » pourrait être ce qui guide réellement l'animosité de la gouvernante contre les chauves-souris (vampires/séducteurs) et contre monsieur Bat, en particulier. Cette femme s'est chargée, selon toute évidence, de protéger la jeune Elsie de l'influence du seul personnage masculin du récit. Cet effort est d'autant plus vif que la jeune femme avoue ressentir de l'affection pour les chiroptères. Là où miss Barbara ne voit qu'une bête ailée répugnante, Elsie dépeint un être fort utile et nécessaire à son bien-être (« [elle] trouvait les chauves-souris fort utiles, vu qu'elles détruisent une multitudes de cousins et d'insectes nuisibles »). Monsieur Bat, homme le jour et chauve-souris la nuit (ce

¹ *Ibid.*, p. 63

² *Ibid.*, p. 68

qui entend symboliquement le caractère nocturne de son comportement bestial/libidinal), n'ignore pas que tout ce qui le sépare d'Elsie se trouve incarné par cette laide gouvernante aux yeux globuleux. Cette conviction explique son agression carnassière à l'encontre de cette dernière.

La chauve-souris, animal prédisposé aux métamorphoses de par son « hybridité » naturelle (souris et oiseau), se trouve enveloppée, dans l'imaginaire, d'une aura négative et souvent même diabolique (doit-on rappeler que les démons et les gargouilles sont souvent représentés avec des ailes de chiroptères ?). La littérature fantastique, à ce titre, s'est largement illustrée dans l'exploitation de cette figure zoologique. Claude Seignolle, connu pour puiser son inspiration dans les légendes paysannes, offre un exemple de cette tendance, en débutant sa nouvelle « Le diable en sabots » par une comparaison entre son héros Sabeur et une chauve-souris géante :

« Telle une chauve-souris géante, s'essayant à marcher de façon humaine, l'arrivant [Sabeur] est aussitôt attiré par la forte lumière de l'auberge »¹.

Mais la simple métaphore fait souvent place à de véritables métamorphoses. La présence bestiale et démoniaque de la chauve-souris, dans *Dracula* de Bram Stoker, en témoignerait amplement. Le chiroptère y incarne l'animal en lequel se métamorphose le terrible vampire éponyme :

« Je suivis alors le regard de Renfield qui fixait le ciel ou la lune, mais ne pus rien distinguer hormis une immense chauve-souris qui volait, à tire d'ailes silencieuses, en direction de l'ouest. D'habitude, ces animaux passent et repassent au même endroit mais celui-ci filait droit devant, comme s'il savait où il devait se rendre, dans un but bien précis »².

La collision imaginaire entre le vampire et la chauve-souris apparaît, à bien des égards, comme une apothéose de la figure du chiroptère démoniaque. Pourtant cette imbrication imaginaire tendrait à indiquer également l'impact d'une réalité zoologique. Il existe, en effet, une espèce réelle de chiroptères, sévissant dans certaines régions du globe, qui se trouve justement réputée pour se nourrir de sang : les chauves-souris vampires. Loin de relever de l'anecdote, cette information se trouve donnée dans le roman même de Bram Stoker :

¹ SEIGNOLLE, Claude, « Le diable en sabots », in *op. cit.*, p. 20

² STOKER, Bram, *Dracula*, *op. cit.*, p. 150

« Je n'ai jamais vu une créature aussi affaiblie, et en si peu de temps, que le jour où, dans la pampa, une de mes juments favorites est devenue, de nuit, la proie d'une de ces énormes chauves-souris vampires qui lui a sucé le sang en lui mordant une des veines principales. Le lendemain, la pauvre bête n'avait plus assez de force pour se redresser. J'ai dû l'achever d'un coup de pistolet »¹.

Force serait, par conséquent, de discerner, dans la construction de la chauve-souris de la littérature vampirique, une distorsion imaginaire de cette espèce zoologique si particulière.

Certaines bêtes ailées fournissent, pareillement à la chauve-souris, des associations solidement ancrées dans la tradition artistique et littéraire de l'Occident ; c'est le cas du cygne que l'on tend à considérer comme un ersatz imaginaire de la baigneuse². C'est aussi le cas du vautour, oiseau charognard que l'on relie régulièrement au cadavre et au cimetière. Dans « Le molosse » d'Howard Phillips Lovecraft, par exemple, on note certes une traditionnelle association du chiroptère et du vampire, à travers la description d'une « brochette cauchemardesque d'énormes chauves-souris cartilagineuses »³ dormant autour du squelette d'un vampire. Mais il est question également, au départ de cette intrigue, de l'image stupéfiante d'un vautour « profanateur » :

« Un vautour s'abattit du ciel glacé et se mit à picorer violemment la terre que je retournais. Je dus le tuer d'un coup de bêche »⁴.

On voit cet oiseau lovecraftien faire concurrence au héros et creuser le tertre funéraire où, quelques instants plus tard, celui-ci finira par déterrer le squelette d'un vampire. Ce vautour se pose, de la sorte, comme le reflet zoomorphe d'un narrateur adepte de la profanation des tombes. Symboliquement, cette association dans l'effort du vautour et du protagoniste principal contribue à faire rejaillir sur ce dernier une aura négative de charognard, de mangeur de cadavres. Cette dimension extrêmement négative se trouve toutefois largement justifiée, dans le récit, lorsqu'il est question plus précisément de la passion abominable que voue ce personnage à la collection de trophées cadavériques :

« Je ne veux dévoiler ici le détail de toutes nos expéditions condamnables, ni même commencer le recensement des plus affreux trophées qui ornaient le macabre musée que nous nous ménageâmes dans la grande demeure de pierre où nous habitons ensemble, seuls, sans domestiques. Notre musée était un endroit maudit, impensable, où, animés par ce goût

¹ *Ibid.*, p. 203

² « Le cygne, en littérature, est un ersatz de la femme nue. C'est la nudité permise, c'est la blancheur immaculée et cependant ostensible. Au moins, les cygnes se laissent voir ! Qui adore le cygne désire la baigneuse. » (BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 46)

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le Molosse », in *Les mythes de Cthulhu*, *op. cit.*, p. 44

⁴ *Ibid.*

satanique des virtuoses de la névrose, nous avons réuni un monde de terreur et de pourriture, le seul à pouvoir réveiller nos sensibilités émoussées »¹.

Cette revendication d'une virtuosité dans la névrose (« virtuoses de la névrose ») laisse entendre l'entreprise de valorisation artistique de sa perversité et de sa folie que mène le héros, malgré une « auto-flagellation » de rigueur (« expéditions condamnables »). Cet extrême esthétique que le narrateur semble défendre (beauté du mal et de la pourriture) l'entraîne toutefois, bien loin de la poésie et des œuvres d'art ; cette passion artistique l'incline, en effet, vers l'abomination et la profanation.

Une histoire de poule décapitée semble devoir faire référence immédiatement à la sorcellerie, tant l'on sait l'importance de cette offrande alimentaire – en général, une poule noire – dans les pratiques magico-religieuses africaines, caribéennes, indianocéaniques ou européennes. Le procès en sorcellerie de la veuve Brunier pourrait en témoigner :

« "Jeannette, veuve d'Hugues Brunier, a invoqué un diable nommé Brunet, qui est apparu sous forme d'un chien noir, puis d'un vieux nègre vêtu de drap noir, ayant la bouche rouge et fort laid, à qui elle sacrifiait une poule noire chaque premier mai". La présence d'une date traditionnelle de sabbat (la nuit de Walpurgis, du 30 avril au 1^{er} mai) signe le contexte mythique de ce rite de sorcellerie et vient associer opportunément la poule et le chien noirs, à un personnage noir qui n'est autre qu'un avatar de Hellequin »².

Toutefois le récit d'Horacio Quiroga intitulé « La gallina degollada » ne fait nullement apparaître d'allusions à la sorcellerie ; il y est question d'une poule décapitée seulement à des fins alimentaires. Cette mise à mort d'une bête ailée va néanmoins impulser un dramatique épisode : l'égorgement de leur petite soeur, par quatre garçons déficients mentaux ayant assisté à la décapitation de ladite poule. L'histoire est d'abord celle d'un couple vivant le malheur d'engendrer des enfants qui se révèlent, avec l'âge, atteints de débilité, de déficience intellectuelle. Malgré tous leurs efforts pour arracher leurs quatre garçons à la « profonde animalité » en laquelle ils sombrent peu à peu, ces malheureux parents se voient contraints d'admettre leur échec : quatre « bêtes », nous dit le texte, sont bien nées de leur union³.

Ces quatre « idiots », en assistant un jour au spectacle de l'égorgement – peut-être trop sanglant et trop cruel – d'une poule par la servante de la maison, vont laisser germer une idée

¹ *Ibid.*, p. 39

² WALTER, Philippe, « Hellequin, Hannequin et le Mannequin WALTER, P. (éd.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris : Honoré Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 1997, pp. 52-53

³ « ...las cuatro bestias que habían nacido de ellos... » (QUIROGA, Horacio, « La Gallina degollada », in *Todos los cuentos*, *op. cit.*, p. 91)

horrible en leur esprit, qui prendra toute son ampleur dramatique à la naissance de leur petite sœur:

« Como apenas tenían tiempo, ordenaron a la sirvienta que matara una gallina [*ils ordonnèrent à la servante de tuer une poule*]. El día radiante había arrancado a los idiotas de su banco. De modo que mientras la sirvienta degollaba en la cocina al animal, desangrándolo con parsimonia [...], creyó sentir algo como respiración tras ella. Volvióse, y vio a los cuatro idiotas, con los hombros pegados uno a otro, mirando estupefactos la operación [*en regardant stupéfaits l'opération*]. Rojo... rojo... [*Rouge... rouge...*] »¹.

Les parents des quatre garçons donnent bientôt naissance à une petite fille qui aura la chance, elle, d'être « normale ». La mère des garçons, ravie de cet heureux enfantement, devient beaucoup plus tendre envers son mari et sa petite fille, en même temps qu'elle se désintéresse de ces fils qu'elle considère dorénavant comme des « monstres » et dont la seule vision suffit à l'irriter². Ce dédain maternel va être à l'origine d'une jalousie meurtrière. Le texte se termine ainsi sur le regard de gourmandise bestiale que dévoilent les quatre « idiots » de la famille, lorsqu'ils aperçoivent la petite fille esseulée dans une pièce. On devine alors qu'ils se trouvent sur le point de faire, avec cette petite sœur, ce que la servante, quelques mois plus tôt, a fait avec la poule :

« Pero la mirada de los idiotas se había animado ; una misma luz insistente estaba fija en sus pupilas. No apartaban los ojos de su hermana, mientras creciente sensación de gula bestial iba cambiando cada línea de sus rostros [*Ils ne détachaient pas les yeux de leur sœur, tandis qu'une sensation de gourmandise bestiale était en train de changer chaque trait de leur visage*] »³.

Le regard prédateur que les quatre frères posent sur leur petite sœur annonce la répétition des gestes terribles de la décapitation. La poule égorgée par la servante semble ainsi appelée à devenir le modèle d'un véritable homicide, lequel signera définitivement la chute dans la bestialité des quatre « idiots » de la famille. Aussi cette poule décapitée, comme il en va dans les croyances superstitieuses, parvient-elle, bien que de manière subtile et détournée, à marquer l'intrigue du sceau de la malédiction.

Bien que cela puisse être considéré comme une exception à la norme, l'oiseau fantastique n'est pas toujours un être négatif, porteur de mort ou de maléficaes. Pour preuve, la figure du paon dans l'œuvre de Julio Cortázar : cette bête ailée, aux plumes tellement remarquables et fascinantes, permet d'entretenir, à l'instar de l'axolotl, le grand filon

¹ *Ibid.*, p. 94

² « Porque, naturalmente, cuanto más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos. » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*, p. 95

métaphorique de l'*autre regard* ou de l'*œil d'or* ; motif très présent dans l'écriture cortázarienne et synonyme d'une « surcapacité » à l'imagination.

Les yeux d'or sont, de la sorte, aussi bien ceux du rêveur, ceux de l'axolotl que ceux des plumes de paon. Ils représentent l'élément révélateur de ce regard suprême et radicalement *autre* que l'écrivain argentin s'est évertué de prôner à travers tous ces textes : un regard laissant discerner l'ardeur des facultés imaginaires humaines ; le seul regard capable d'appréhender ce que Julio Cortázar nommait les « figures », autrement dit ces associations imaginaires et instantanées que son écriture fantastico-surréaliste parvenait à produire entre des choses hétérogènes, sans point commun apparent.

Tel est, par conséquent, la fonction du paon dans le bestiaire cortázarien ; évoquer encore, à travers l'image métonymique de ses plumes à l'iris doré, cet *autre regard* impliqué par les *yeux d'or*, ce regard du rêveur, de l'*homme-enfant*. Le paon et l'axolotl se rejoignent ainsi, au-delà de toutes leurs différences corporelles (il n'est pas étonnant, d'ailleurs, d'observer que la nouvelle « Axolotl », elle-même, fasse référence au paon¹). En effet, la particularité des « yeux sans paupière » n'a pas, pour seul exemple animal, la larve mexicaine :

« Leurs yeux voyaient peut-être la nuit et le jour pour eux n'avait pas de fin. Les yeux des axolotls n'ont pas de paupières [*los ojos de los axolotl, no tienen párpados*] »².

Les plumes superbes de l'oiseau royal sont, elles aussi, parsemées de tels yeux :

« L'iris de la plume du paon, cet "œil" sans paupière, cet *œil permanent* prend soudain une dureté. Au lieu de contempler, il observe »³.

Cette citation de Bachelard met en évidence le caractère permanent de l'activité des yeux du paon, lesquels, à l'instar de ceux de l'axolotl, peuvent exprimer de la dureté, voire une menace ; passer de la contemplation placide à une observation prédatrice. En outre, le paon peut aisément se trouver imaginé comme bénéficiant, par la grâce de son plumage, d'une vision démultipliée ; il peut être perçu comme un oiseau capable de voir *réellement* à travers les ocelles dorées recouvrant ses plumes⁴.

¹ « Le hasard me conduisit vers eux un matin de printemps où Paris déployait sa queue de paon après le lent hiver [*París abría su cola de pavorreal después de la lenta invernada*]. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 355)

² *Ibid.*, p. 357

³ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 40

⁴ « Pour une imagination ambivalente, le paon est une vision multipliée. D'après Creuser, *le paon primitif* a cent yeux. » (*Ibid.*)

Cette particularité que présentent les yeux d'axolotl ou les plumes de paon de ne pas avoir de paupières, semble devoir conduire à une confusion du monde diurne et du monde nocturne. Les yeux d'or de ces bêtes apparaissent incapables, en raison de cette absence palpébrale, de se clore. Or, dans l'hypothèse poétique voulant que tout ce qui brille soit en mesure de *voir*¹, dans l'hypothèse donc où ces êtres verraient durant la nuit (« leurs yeux voyaient peut-être la nuit »), se produirait logiquement la confusion, le continuum évoqué ici. L'axolotl comme le paon vivraient dans *un jour sans fin*. Ils n'appartiendraient pas, de la sorte, au cycle temporel convenu (jour/nuit). Symboliquement, cela voudrait signifier que ces animaux confondent le monde de la réalité, celui du jour, et le monde des rêves, celui de la nuit. Il y aurait, dès lors, un puissant contraste à faire avec l'être humain. L'homme, en règle général, lors de la fermeture de ses paupières, signale clairement qu'il est dans le monde des songes, du moins dans une léthargie propice à la fuite du monde réel, à un repli sur soi et aux aventures mentales. Chez l'axolotl, chez le paon, ces frontières palpébrales, indiquant la limite du monde diurne et celle du monde nocturne, à la différence de l'homme, n'existent pas.

Rêver les yeux ouverts, néanmoins, est une expression naturellement associée au phénomène de la rêverie, de la distraction. Sans doute est-ce sous ce « jour » qu'il convient de se représenter une existence d'axolotl. Comment comprendre autrement cet *autre regard* que Julio Cortázar nous dévoile, cette « autre façon de regarder » que sont censées, réellement, nous apprendre les petites larves aux yeux d'or ou les plumes de paon ? De quoi d'autre s'agirait-il sinon d'un regard n'établissant plus de frontière distincte entre le « donné comme tel », le réel, et les choses de l'imagination ? De quoi pourrait-il être question si ce n'est d'un regard fantastique, capable d'entrelacer harmonieusement la réalité aux rêves ?

L'écrivain argentin démontre, à ce titre, une véritable volonté pédagogique vis-à-vis de son lecteur ; il semble vouloir lui apprendre, à travers le modèle de ses personnages humains, à acquérir ces *yeux d'or*, cette « surcapacité » d'imagination qui fait le poète et le rêveur. Ainsi ses textes fantastiques tendent-ils à pousser, de manière plus ou moins évidente, l'être humain à la conquête de cette souveraineté de l'imaginaire sur la réalité. Dans cette dynamique, Julio Cortázar n'a de cesse de nous inciter à mépriser ces yeux vitreux et stupides qui affublent les « poissons ordinaires » :

¹ « ...un des plus grands théorèmes de l'imagination du monde de la lumière : *Tout ce qui brille voit*. Rimbaud a dit en trois syllabes ce théorème cosmique : "Nacre voit". La lampe veille, donc elle surveille. Plus étroit est le filet de lumière, plus pénétrante est la surveillance. » (BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 48)

« À côté d'eux, dans les autres aquariums, des poissons me montraient la stupide simplicité de leurs beaux yeux semblables aux nôtres. Les yeux des axolotls me parlaient de la présence d'une vie différente, d'une autre façon de regarder [*de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar*] »¹.

Ce rejet des yeux de poissons ne doit pas occulter le fait que Cortázar les associe directement aux nôtres, à nos yeux humains. L'écriture cortázarienne produit, de fait, un contraste absolu avec les yeux d'or des axolotls. L'*hypervalorisation* de ces yeux animaux (axolotl/paon) passe par l'or, l'or solaire des ocelles et l'or ancestral des aztèques, matériau conducteur pour accéder à l'ontologie suprême, la divinité, la pureté absolue. On s'oppose en cela à l'œil sans vie et sans éclat du poisson. Évidemment, à travers la dévalorisation de ces yeux propres aux « poissons/humains » (souvenons-nous qu'il est également question, dans *Les Chants de Maldoror*, d'hommes aux yeux de poisson mort²), Cortázar organise la critique acerbe du regard humain ne s'attachant qu'à la surface des choses. Il stigmatise ce regard humain qui est mort (vitreux et stupide), au sens où il ne sait pas donner vie aux choses qui l'entourent. *A contrario*, il y a les yeux d'or des axolotls et des plumes de paon qui se font « pédagogues » et tendent à suggérer à l'être humain « une vie différente », une « autre façon de regarder » le monde. Les yeux d'or savent transcender la morne réalité et faire entrevoir l'univers sous une apparence dissemblable, distordue, recomposée par les forces de notre imaginaire et nos « pulsions oniriques ». Ce sont, dirons-nous pour renouer avec la pensée de l'écrivain Cortázar, des yeux qui *jouent* avec le réel :

« Le jeu n'est pas un luxe, un supplément donné à l'être humain et qui peut servir à l'amuser : le jeu est l'une des armes principales grâce auxquelles il se débrouille ou il peut se débrouiller dans la vie. Je ne parle pas ici du jeu pris au sens d'une partie de cartes ou d'un match de football mais du jeu compris comme une vision où les choses cessent de remplir leurs fonctions normales pour en assumer d'autres, souvent très différentes, des fonctions inventées. L'homme qui habite un monde ludique est un homme qui est pris dans un univers combinatoire, d'invention combinatoire, il crée continuellement des formes nouvelles »³.

L'axolotl avec ses yeux d'or ou le paon avec ses plumes à l'iris doré pratiquent ce jeu à travers lequel se trouve engendrée l'écriture même de Julio Cortázar ; cette « écriture sans paupières » où le réel parvient à se combiner vertigineusement avec l'imaginaire. Aussi tant d'indices et de similitudes nous poussent-ils inévitablement à la conclusion suivante : chez Cortázar, *le paon se pose comme l'équivalent de l'axolotl*. La plume aux yeux d'or, pour

¹ CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 356

² « Il est minuit ; on ne voit plus un seul omnibus de la Bastille à Madeleine. Je me trompe ; en voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre. [...] Sont assis, à l'impériale, des hommes qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort. » (LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 87)

³ (CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 178)

l'écrivain argentin, bien loin des superstitieuses associations au mauvais œil et au diable¹, détient un pouvoir de fascination et d'exacerbation des facultés imaginaires qui ne peuvent être sans rappeler la puissance des prunelles d'or de la petite larve mexicaine. Pour prendre réellement conscience de cela, il faudrait se référer à la nouvelle « Les poisons » où il est question d'une plume de paon dérobée par un narrateur enfant. Ce dernier démontrait déjà une propension à la rêverie, nourrissant notamment le rêve de voler dans les airs, tel Peter Pan :

« ...ces rêves où il me suffisait de lever un peu les pieds, de donner un petit coup de reins et j'étais déjà à un mètre du sol, parfois moins, pas plus de vingt centimètres mais je volais, c'était si merveilleux que ça ne peut pas se raconter, je volais le long des rues interminables, prenant de la hauteur puis revenant à ras de terre, avec la sensation tellement nette d'être éveillé »².

Cependant, le fait est que cette nature rêveuse du jeune narrateur va se trouver amplifiée, décuplée, après la découverte de la plume de paon :

« Je crois que c'était la plus belle de toutes les plumes du monde. On aurait dit ces ronds de couleur qui apparaissent sur les flaques de pluie [...]. Sur la partie la plus large et la plus verte s'ouvrait un œil bleu et violet, tout saupoudré d'or, quelque chose d'inimaginable. Je comprenais pourquoi on appelait le paon "l'oiseau royal" et plus je regardais la plume, plus il me venait des idées étranges, comme dans les romans... »³.

Cette récurrence obsédante du motif de l'*œil d'or* dans l'œuvre cortázarienne est très significative ; une équivalence imaginaire s'établissant, nous l'avons dit, entre les yeux d'or de l'axolotl et ceux des plumes de paon. Les plumes de l'oiseau royal comme le visage de la larve possèdent, grâce à leurs prunelles d'or, la capacité d'enflammer l'imagination de celui qui les contemple. Le jeune narrateur de la nouvelle « Les poisons » ne se met-il pas, à force de regarder l'une de ses merveilleuses plumes, à être envahi par « des idées étranges, comme dans les romans » ? Tel un opium, ces yeux d'or du paon ou de l'axolotl détiennent la capacité d'ouvrir, dans le verre froid de la réalité, une brèche pour l'imaginaire et le rêve, de percer les parois de la *prison de verre*. L'*œil d'or* semble, en cela, devoir conduire l'être humain à cette liberté créatrice de l'écrivain fantastique, liberté dont Julio Cortázar porte témoignage.

Il faut savoir, en outre, que l'ocelle des plumes de paon se nomme aussi le *miroir* :

« Rappelons au passage que l'*œil* des plumes s'appelle aussi le *miroir*. C'est une preuve de l'ambivalence qui joue sur les deux participe *vu* et *voyant*. »⁴

¹ « La queue du paon a le "le mauvais œil", à cause des taches rondes ou ocelles que l'on voit sur ses plumes et qui représentent l'œil du diable. C'est pourquoi ses plumes portent malheur. » (MOZZANI, Éloïse, « Paon », in *Le livre des superstitions*, op. cit., p. 1331)

² CORTÁZAR, Julio, « les poisons », in *Nouvelles 1945-1982*, op. cit., p. 277

³ *Ibid*, p. 283

⁴ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 40

Ainsi l'*effet miroir* marquant la contemplation mutuelle des larves de l'aquarium et du héros humain, dans « Axolotl », pourrait-il trouver ici une certaine résonance. L'analogie du paon et de l'axolotl n'en deviendrait que plus prodigieuse ; si les yeux d'or du paon sont un *miroir*, cela entend que celui qui les regarde peut être en mesure de s'y refléter et donc de *se voir lui-même à travers le paon* (tout comme le héros d'« Axolotl » se voyait à travers l'axolotl). L'*œil d'or* détiendrait, à ce titre, par-delà sa puissance de stimulation sur l'imagination, la dimension symbolique d'un *miroir*. Regarder l'*œil d'or*, reviendrait à se contempler soi-même, dans un narcissisme d'or ou « cannibalisme d'or » (pour reprendre une célèbre image de la nouvelle « Axolotl »). La plongée dans le miroir de l'*œil d'or*, événement aisément repérable chez Julio Cortázar, pourrait, en outre, rappeler quelque peu l'épisode inaugural des aventures d'Alice, l'héroïne de Lewis Carroll. Cet épisode où l'on voit Alice traverser un miroir pour rejoindre un étrange pays onirique ressemblant à un immense échiquier¹. L'idée du voyage imaginaire, le sentiment extatique d'une délivrance hors des murs de la réalité, l'aspiration soudaine de l'esprit par les tourbillons du rêve, que viennent à vivre ces personnages de fictions, suite à l'immersion dans un miroir réel ou métaphorique (*œil d'or*) ; voilà les points sur lesquels se rejoindraient sûrement ces œuvres littéraires de Julio Cortázar et de Lewis Carroll. Mais il convient d'admettre, toutefois, que le paon et l'axolotl demeurent deux puissants emblèmes de l'écriture fantastique cortázarienne ; les marques mêmes de son originalité littéraire. Julio Cortázar, en effet, a su exalter la figure de cet oiseau au symbolisme irradiant qu'est le paon ; et il lui a conféré, dans son bestiaire fantastique, une stature à la mesure de sa « densité imaginaire » :

« Toutefois, le symbolisme du paon est particulièrement puissant. Cet "oiseau royal", symbole solaire à cause du déploiement de sa queue en forme de roue [...], dont la chair passait pour être incorruptible, représente l'immortalité et la renaissance car il perd et régénère chaque année ses couleurs et fait en outre de nombreux petits »².

Le paon, qui témoigne d'un symbolisme solaire et se pose comme une figure de l'immortalité, offre encore bien d'autres « passerelles » à l'imagination. Sa relation imaginaire à l'œil et au regard, favorisée par les ocelles de son chatoyant plumage, avait su persuader jadis certains peuples que la fiente de paon pouvait être un remède efficace quant

¹ « En 1871, l'auteur [Lewis Carroll] publiait sous le titre : *À travers le miroir* [*Trough the Looking-Glass*], une suite des aventures d'Alice. Dans ce nouveau récit, la petite fille accomplit un voyage dans un pays fait à la façon d'un échiquier qui s'étend derrière le miroir ; Alice passe à travers la plaque de verre et y rencontre, [...], deux êtres singuliers : Tweedledee et Tweedledum. » (LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau dictionnaire des œuvres*, op.cit., p. 130)

² « Toutefois, le symbolisme du paon est particulièrement puissant. Cet "oiseau royal", symbole solaire à cause du déploiement de sa queue en forme de roue [...], dont la chair passait pour être incorruptible, représente l'immortalité et la renaissance car il perd et régénère chaque année ses couleurs et fait en outre de nombreux petits. » (MOZZANI, Éloïse, « Paon », in *Le livre des superstitions*, op. cit., p. 1331)

aux affections oculaires¹. Mais cette identification aux organes de la vue aura également contribué, de manière étrange et surréaliste, sous la plume de l'écrivain fantastique Julio Cortázar, à la fusion imaginaire d'un oiseau royal, le paon, et d'une bête totalement différente sur le plan zoologique, l'axolotl.

Autre exemple de la représentation positive et solaire de l'oiseau : le phénix. Il serait possible de faire référence, à propos de cette bête ailée surnaturelle, à une nouvelle d'Edgardo Rivera Martínez [Pérou - 1933] intitulée « Ave Fénix ». Cette fiction relate le scandale que déclenche un poète, qui se met à déclamer haut et fort, au milieu d'une procession catholique célébrant le Vendredi Saint, sa poésie aussi incendiaire que les ailes d'un phénix. Les symboles sont forts, dans ce récit, qui contribuent à créer une relation métaphorique entre l'oiseau fabuleux et ce poète que l'on marginalise et traite de fou :

« Una madre se inclina hacia su hijo. Oigo lo que dice : "No mires a ese hombre, hijito. A los locos no se les mira [*Ne regarde pas cet homme, mon fils. On ne doit pas regarder les fous*]" . »²

La poésie elle-même, qui s'incarne en cet homme *fou* que la foule exècre et « crucifie », se pare ainsi des ailes solaires du phénix, l'oiseau de feu, et de la puissance même du Christ ressuscité (*Vendredi saint*) :

« No todo es dinero y trabajo, hermanos [*Tout n'est pas qu'argent et travail, mes frères*]. No todo es figuración, jolgorios y pependencias. Está, además Poesía. ¡ Y Poesía es Ave Fénix ! [*Et la Poésie est Oiseau Phénix !*] »³.

Pareillement à Julio Cortázar qui rapportait les yeux d'or du paon et de l'axolotl aux facultés de l'imagination humaine, Edgardo Rivera Martínez tend à faire correspondre, dans son écriture, la force brûlante et sans cesse renaissante (résurrection) du phénix à la puissance imaginaire, à la déraison créatrice et au paganisme de la Poésie. Cette Poésie perçue comme « Oiseau Phénix » (*Ave Fénix*) s'oppose ainsi au magnétisme de l'argent et à la prison de l'existence sociale.

Nous allons, à présent, nous intéresser à la figure de l'*oiseau monstrueux* ; une catégorie qui dévoile généralement des bêtes ailées frappées de gigantisme (voire d'hybridité) et extrapolant les attributs de l'oiseau de proie.

¹ *Ibid.*, p. 1333

² RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo, « Ave Fénix », in *Cuentos completos*, Lima (Pérou) : Santillana, 1999, p. 79

³ *Ibid.*, p. 77

2. La bête ailée géante ou hybride : le spectre du Rapace

Tous les types d'oiseaux fantastiques ne vont pas être pris en compte dans ce volet. Les créatures ailées appartenant à la catégorie des « bêtes chimériques », les bêtes ailées au corps composite notamment, ne seront pas étudiées ici. La seule entorse doit être constituée par l'évocation de quelques cas d'oiseaux *hybrides* (mêlant l'humain à l'oiseau) dont nous jugeons l'analyse pertinente. Cette observation de quelques exemples de bêtes ailées *hybrides*, comprenons-le, doit être considérée, dans la trajectoire de notre étude, comme un « détour » nécessaire et utile, afin de mieux pouvoir appréhender la création protéiforme touchant l'oiseau en littérature fantastique.

L'oiseau géant, nous l'avons dit, constitue l'équivalent monstrueux d'une multitude organisée d'oiseaux ordinaires. Aux milliers de petits becs coordonnés et voraces, fait place un seul bec gigantesque ; aux milliers de cris naturels, un seul cri surnaturel ; aux milliers de bruissements d'ailes, un seul long et terrifiant claquement d'ailes ; aux milliers de petites griffes, l'étreinte surpuissante des serres d'un unique spécimen ; à l'ombre projetée par des milliers de petits corps d'oiseaux, l'ombrage immense que provoque le seul corps de l'oiseau géant.

L'empreinte de ces figures légendaires que constituent l'oiseau Roqh, le Simourgh ou encore le Griffon, pourraient, à ce titre, transparaître en filigrane de nombreux récits contant la confrontation avec quelque colossal oiseau fantastique. Cette zoologie fabuleuse des mythes et légendes, ayant déjà fait l'objet d'une observation minutieuse dans la première partie de notre étude, ne sera pas abordée dans les pages suivantes.

La différence principale entre l'oiseau gigantesque et la multitude d'oiseaux ordinaires se situe sur ce point précis : l'oiseau géant, lui, est capable d'enlever du sol sa proie humaine et de l'emporter dans le ciel, et jusque dans son nid, pour l'y déchirer et se repaître de ses chairs. Ainsi les serres de l'oiseau géant s'avèrent-elles suffisantes pour arracher l'homme de terre et produire ainsi l'illusion de l'attaque d'un rapace ; l'oiseau de proie ayant coutume de procéder de la sorte avec ses proies. De là, a pu découler évidemment tout un imaginaire fantastique relatif au rapt, à l'enlèvement (de terre) d'individus humains par des bêtes ailées aux dimensions et aux forces largement supérieures à la normale. Il est clair, à ce sujet encore,

que la figure archétypale des harpies, tout comme celle des sirènes dans leur représentation ailée¹, ont participé et contribué à cet imaginaire. Il suffirait de considérer, un tant soit peu, leurs étymologies respectives. Le sens archaïque de leur appellation tend, en effet, à répercuter cette idée du rapt violent et de la « rapacité » extraordinaire qui caractérisent ces créatures ailées légendaires.

La sirène a un nom qui provient du latin *siren*, qui vient lui-même du grec *seira* signifiant le « lien », la « corde » ; ce qui laisse entendre sa propension à la *capture*. Cette créature avait, nous le savons, pour proie de prédilection les hommes qu'elle charmait par son chant ensorcelé. La harpie, cette « femme-oiseau » aux serres aiguës, passait, quant à elle, du fait de son appellation même, pour être une redoutable « ravisseuse » – ou « arracheuse » – d'âmes et d'enfants :

« Harpyes : Génies ailés, filles de Thaumas – lui-même fils de Pontos (la Mer) et de Gaia (la Terre) – et d'Électra, fille d'Océan ; elles ont pour sœur Iris, la messagère des dieux.[...]. Elles sont représentées, telles les Sirènes, comme des monstres mi-femmes mi-oiseaux dotés de serres aiguës, généralement au nombre de deux : Aello, "la Bourrasque", et Ocypété, "qui vole vite" ; parfois une troisième, Céléno, "la Nuée d'orage", leur est adjointe. Elles passent pour habiter les îles Strophades dans la mer Égée. Redoutables "ravisseuses" d'âmes et d'enfants, d'où leur nom, elles sont parfois représentées sur les tombeaux, emportant l'esprit du mort dans leurs serres »².

L'appartenance de ces deux monstres ailés semble acquise à une seule et même famille, qui comprendrait notamment l'archaïque *Kère*, les sphinges, les lamies et les érinées. Ces espèces surnaturelles seraient fondée sur la représentation d'une entité démoniaque pourvues d'ailes et manifestant une extrême voracité :

«... les Sirènes sont une spécification de l'antique représentation de l'âme conçue comme une sorte de démon ailé avide de sang, représentation dont le type le plus ancien paraît avoir été la Kère et dont les Sphinges, les Harpyes, les Érinées, les oiseaux de Stymphale, les Lamies, les Néréides et les Nymphes, outre les Sirènes, apparaissent comme les diverses spécifications »³.

Un récit fantastique tel que « La Voleuse d'enfants » d'Erckmann-Chatrion⁴, où apparaît le motif de l'oiseau de proie monstrueux, puise à l'évidence son inspiration de ce

¹ « ...elles ressemblaient par leur aspect en partie à des oiseaux et en partie à des jeunes filles... » (APOLLONIOS de Rhodes, *Les Argonautiques* [Chant IV], in SAMOYAUULT, Tiphaine (éd.), *Le chant des sirènes*, Paris : Flammarion, « Libro », 2004, p. 18)

² MARTIN, René (éd.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris : Nathan, 1992, p. 118

³ CAILLOIS, Roger, *Les démons de midi*, op. cit., p. 45

⁴ cf. ERCKMANN-CHATRIAN, « La Voleuse d'enfants », in *Contes du Bord du Rhin*, Paris : Lafitte Pierre, 1999

substrat légendaire des harpies et autres « femmes-oiseaux ». Il convient de préciser, toutefois, que ces représentations monstrueuses ont su trouver une réactualisation à travers les légendes médiévales européennes ; pensons, par exemple, aux créatures du démon appelées les « changeuses d'enfants ». Il s'agissait d'êtres surnaturels, imaginés comme des monstres pourvus d'ailes, que l'on suspectait d'enlever au berceau des rejetons normaux auxquels ils substituaient leur propre progéniture. Les familles humaines voyaient ainsi grandir en leur sein des enfants étranges et angoissants ; des êtres qui finissaient par révéler, avec l'âge, leur nature démoniaque. Ils se recevaient alors le nom de « changelins »¹.

Dans *Les Indes noires*, Jules Verne [France – 1828-1905] met en scène un personnage, Harry, qui descend, grâce à une longue corde, au fond d'une houillère d'Écosse aussi verticale qu'un puits. Là, il découvre une enfant qui semble avoir été abandonnée depuis un certain temps et qui présente de graves carences :

« L'enfant, retrouvé au fond de cet abîme, respirait encore, mais son souffle était si faible qu'Harry put croire qu'il allait cesser. Il fallait donc, sans perdre un instant, ramener cette pauvre petite créature à l'orifice du puits, et la conduire au cottage, où Madge lui prodiguerait ses soins »².

Soucieux de venir en aide à cette petite fille abandonnée et souffrante, le héros se décide à la ramener à l'air libre. Mais, en remontant avec elle vers la surface, voilà que le sauveteur se fait attaquer par un oiseau géant, qualifié même de « monstrueux » :

« Tout alla bien pendant les premières minutes de l'ascension, aucun incident ne semblait devoir survenir, lorsque Harry crut entendre un souffle puissant qui déplaçait les couches d'air dans les profondeurs du puits. Il regarda au-dessous de lui et aperçut, dans la pénombre, une masse, qui, s'élevant peu à peu, le frôla en passant. C'était un énorme oiseau, dont il ne put reconnaître l'espèce, et qui montait à grands coups d'ailes. Le monstrueux volatile s'arrêta, plana un instant, puis fondit sur Harry avec un acharnement féroce. Harry n'avait que son bras droit dont il pût faire usage pour parer les coups du formidable bec de l'animal »³.

On apprend, dans la suite du récit, que cet oiseau était, en réalité, « un énorme harfang, sorte de chouette monstrueuse »⁴. Certes, à aucun moment, il n'est question visiblement d'une référence aux harpies ou à quelque « arracheuse » d'enfants – d'autant que la fin du roman nous informe que le fautif de l'enlèvement de cette petite orpheline n'était autre que son arrière-grand-père, un ermite ombrageux qui avait pour compagnon ledit harfang. Néanmoins,

¹ cf. DOULET, Jean-Michel, *Quand les démons enlevaient les enfants*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Traditions et croyances », 2003

² VERNE, Jules, *Les Indes noires*, Paris : Flammarion, « Libro », 2003, pp. 97-98

³ *Ibid.*, p. 98

⁴ *Ibid.*, p. 142

la figure légendaire de la « femme-oiseau » monstrueuse semble bel et bien devoir se prolonger, en filigrane de cette association entre le thème du rapt d'enfant et l'image du rapace surnaturel. Le choix de la chouette pourrait, à ce titre, se poser comme un indice supplémentaire de cette profondeur légendaire. Notons ainsi l'exemple des « stryges des Romains, démons aux griffes crochues et aux becs de rapaces (Ovide, *Les fastes*), qui rappel[aient] la chouette et déchiraient les joues des enfants »¹. En outre, il faut se souvenir que la chouette – la chouette effraie, notamment – était considérée, dans les croyances légendaires et superstitieuses celtiques, comme le double zoomorphe des fées archaïques et des sorcières. Nous en reparlerons bientôt, en étudiant la mélusine irlandaise nommée *Banshee*, ainsi que la « Dame blanche ».

Pour illustrer d'un exemple littéraire, sans doute plus explicite, l'emploi du modèle antique de la harpie, il serait intéressant d'évoquer le roman *Grand-mère Kalle* (1999) d'Yves Manglou [La Réunion/France]. Ce récit qui, certes n'est pas une œuvre de genre fantastique, se pose néanmoins, à nos yeux, comme un modèle exemplaire de récit littéraire contemporain basé sur le thème de la « femme-oiseau » monstrueuse. Il prend pour socle de départ la légende insulaire de *Bébèt Toute*, l'« oiseau de malheur » de l'île de La Réunion (dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans la partie II). La légende de *Bébèt Toute* évoque, rappelons-le, un oiseau au cri sinistre conçu comme le double zoomorphe de la célèbre croquemitaine créole : « Grand-mère Kalle ». Ce personnage légendaire aurait la faculté, selon les superstitions insulaires, de se métamorphoser en un gigantesque oiseau noir, extrapolation des pétrels et des puffins (fouquets) endémiques de l'île. *Bébèt Toute*, de surcroît, est un oiseau surnaturel dont le chant a valeur de présage de mort pour qui vient à l'entendre.

Qu'en est-il du parallèle avec la harpie antique ? Dans le texte de Manglou, la férocité avec laquelle Grand-mère Kalle et sa mère Kalla, sous forme de gigantesques oiseaux de proie, se livrent à des razzias dans les villages réunionnais afin de se repaître de chair humaine, évoque le comportement des voraces harpies de l'imaginaire grec :

« Et elle [Grand-mère Kalle] se jeta sur deux petites filles qui se trouvaient à sa portée. La nuit touchait à sa fin et les fouquets s'envolèrent dans un désordre indescriptible, les plumes

¹ ROSCHER, Wilhem Heinrich, « Ephialtès, étude mytho-pathologique des cauchemars et démons du cauchemar de l'Antiquité », [1^{ère} trad. Française : FOIS-KACHEL, G., JAGOT, A. et KISSEL, M.] in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar – Mythologie, Folklore, Arts et Littérature*, Paris : Sedes, « Le Publieur », 2003, p. 29

ébouffées, le bec plein de sang et de lambeaux de chair, des morceaux d'étoffe encore pris dans leurs griffes »¹.

Ainsi contemple-t-on Grand-mère Kalle sous son apparence de *Bébèt Toute* ; bête ailée surnaturelle continuellement accompagnée d'une horde de *fouquets* et de *papanges* (rapaces réunionnais) avides de sang. La furie sanguinaire qui se dégage de ce personnage contribue à refléter ici le modèle des femmes ailés monstrueuses de la mythologie².

Les superstitions réunionnaises, relativement à sa dimension de croquemitaine, tiennent Grand-mère Kalle pour une redoutable ravisseuse d'enfants et se font largement l'écho de son goût immodéré pour leur chair juvénile. Dans le *Grand-mère Kalle* d'Yves Manglou, il en va logiquement de même :

« Et Kala, qui avait repris sa forme d'oiseau, saisit un enfant dans chaque serre et les souleva de terre. Comme ils gesticulaient et criaient à tue-tête, elle les lâcha sur le sol. Elle s'en saisit à nouveau et insista pour que sa fille [Grand-mère Kalle] fasse pareil. Grand-mère Kalle ne se fit pas prier et enserra dans ses griffes deux autres enfants »³.

Présentée comme la *mère* de Grand-mère Kalle, Kalla⁴ apprend, dans cet extrait, à sa terrible fille la manière d'attraper les enfants grâce aux serres terrifiantes dont l'a pourvu la nature. L'enlèvement de ces enfants, cet « arrachement » du sol par la force des serres, reprend l'image zoologique des attaques du rapace et, de toute évidence, le moule légendaire de la harpie ravisseuse. C'est ainsi que Grand-mère Kalle, par le truchement de son avatar *Bébèt Toute*, l'oiseau monstrueux, fait régner la peur dans les airs et sur la terre réunionnaise. Dès que la nuit tombe, Le pays tout entier résonne de ces cris mortifères :

«... la vieille se transforma en un gros oiseau noir qui s'envola vers la mer en poussant un cri lugubre. *TOU...OU...OUTE !* »⁵.

« Une nuit noire envahit le quartier. – *TOU...OU...OUTE ...* Ce cri glaçait le sang allait se faire entendre toute la nuit. Un bruit d'ailes incessant et inquiétant rythmait la montée de la lune cachée par des nuages noirs »⁶.

¹ MANGLOU, Yves, *Grand-Mère Kalle*, Les Pailles [Île Maurice] : Éditions du Paille-en-Queue Noir, 1999, p. 106

² « ...la mythologie féminise des monstres thériomorphes tels que le Sphinx et les Sirènes. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., p. 115)

³ MANGLOU, Yves, *Grand-Mère Kalle*, op. cit., p. 94

⁴ Selon la légende réunionnaise, Kalla est le nom de l'esclave malgache morte dans des conditions atroces et demeurée sans sépulture, qui serait devenue la *mauvézâm* (âme errante) en laquelle s'origine la terrible Grand-Mère Kalle.

⁵ *Ibid.*, p. 86

⁶ *Ibid.*, p. 88

L'horreur de la chose ailée vorace, l'épouvante de ces oiseaux androcéphales que véhiculent les pages du roman de Manglou, cette angoisse de la dévoration ressentie face à des « femmes-oiseaux », se réfèrent à la panique inspirée, dans l'Antiquité, par la férocité des harpies et le chant mortel des sirènes ailées – dont la voracité est bien connue depuis Homère¹. Toutefois, confronter ainsi *Bébèt Toute* à la sirène ailée et à la harpie ne revient pas établir de généalogie directe entre ces entités légendaires. Notre volonté, ici, est simplement d'éclairer le processus ayant présidé à l'élaboration imaginaire de cet oiseau surnaturel réunionnais jusqu'à travers ses expressions les plus contemporaines. *Bébèt Toute* et « Grand-mère Kalle », manifestent à vrai dire la fusion vertigineuse de trois horizons culturels bien différents : malgache, indien et celtique. Ces figures légendaires constituent, en cela, la marque suprême du génie exprimé dans la créolisation et le métissage profond des légendes, qui furent réalisés sur l'île de La Réunion, tout au long de son Histoire.

Dans l'exploration de son versant originel celtique, nous avons avancé, dans l'un de nos articles², qu'il était envisageable de découvrir, en « Grand-mère Kalle » et en son double zoomorphe *Bébèt Toute*, divers éléments susceptibles de la rapprocher de certaines mélusines celtiques, notamment de la *Banshee*.

C'est, en effet, en allant à la découverte de la mélusine irlandaise connue sous le nom de *Banshee*, que la correspondance légendaire avec la figure réunionnaise de *Bébèt Toute* prend toute sa pertinence. La *Banshee* irlandaise se présente comme un être surnaturel d'essence féminine dont l'office est d'informer, par des cris et des lamentations, une famille (à laquelle elle s'est attachée) du décès prochain de l'un de ses membres :

« ...il existe une tradition orale irlandaise relative à un présage de mort de type féminin – la Banshee – qui annonce par des cris et lamentations pitoyables un décès prochain aux abords d'une maison. [...]. Selon la tradition irlandaise, la Banshee "suit" (*follows*) certaines familles au même titre que Mélusine "suit" la famille des Lusignan du Poitou, où elle est particulièrement enracinée »³.

Au même titre que cette *Banshee* celtique, l'âme errante de Kalla, dans *Eudora* de Marguerite-Hélène Mahé, « suit », sur plusieurs générations, la famille de Nadal et lui

¹ « Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... Passe sans t'arrêter ! » (HOMÈRE, *Odyssée* [Chant XII], in SAMOYVAULT, Tiphaine (éd.), *Le chant des sirènes*, *op. cit.*, p. 14)

² cf. CALLY, Jean William, « Le cri de l'oiseau de malheur. Étude de deux oiseaux légendaires de l'île de La Réunion, *Bébèt Toute* et *Timise* », in *op. cit.*, pp. 239-270

³ SORLIN, Évelyne, « Mélusine et les déesses territoriales irlandaises. Aux origines de la Banshee celtique et européenne », in BOIVIN, Jeanne-Marie et Mc CANA, Proinsias (éd.), *Mélusines continentales et insulaires*, Paris : Honoré Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999, pp. 223-224

annonce ponctuellement, avec des cris lugubres et sanglotants de fouquet, la mort de l'un des siens :

« - Je suis sûre qu'il [...] est arrivé quelque chose [à Monsieur de Nadal]. C'est *grand'mère Kalle* qui nous en avertit... »¹.

Dans les légendes de l'île de La Réunion, *Bébèt Toute*, incarnation ailée de Grand-mère Kalle, est un « oiseau de malheur » dont les cris terrifiants sont interprétés comme le présage d'une mort prochaine². Il se trouve augmenté quelquefois, dans cette fonction mortifère, du rôle plus négatif d'oiseau psychopompe. C'est ainsi que, dans « La folie de Grand-mère Kalle » (2002) de Daniel Honoré [La Réunion/France], on le voit traquer, en rapace fantastique, les moribonds de l'île, dans le dessein d'emporter leur âme :

« Tououout !... Tououout !... La plainte réveillait brutalement le village de Grand-Bois qui tremblait de peur [...]. Sous la forme d'un énorme oiseau noir, elle [Kalla] volait d'un côté et de l'autre, planait au-dessus des cases dans un battement d'ailes sinistres, [...]. Elle avait l'œil aux aguets. Dès qu'elle découvrait une personne malade ou moribonde, le rire éclatait [...]. Mais lorsqu'elle n'avait aucune âme à rapporter à son petit-fils [Tikalla], elle pleurait ainsi : Tououout ! »³.

Devenant oiseau psychopompe, *Bébèt Toute* ajoute ici, à sa mission initiale d'annoncer la mort prochaine, une mission complémentaire non moins funeste, celle d'emporter en ses serres l'âme des défunts dans l'au-delà.

Il s'avère que la *Banshee* celtique se place sous les principes fondamentaux du fantôme ; son existence surnaturelle procède du fait qu'elle ait « été victime d'une mort avant-terme, souvent violente, assimilant la personne frappée par le sort à une morte sans statut »⁴. En cela pourrait se prolonger la ressemblance avec « Grand-mère Kalle » ; l'origine de cette légende réunionnaise se confond, en effet, avec l'histoire d'une *mauvézâm* (fantôme), celle de l'esclave malgache Kalla, victime d'une mort violente et laissée sans sépulture. Ce sont précisément ces circonstances qui, dans la pensée traditionnelle insulaire, déterminent la condamnation d'une âme à l'errance et à l'existence spectrale. La mort brutale, le suicide,

¹ MAHÉ, Marguerite-Hélène, *Sortilèges créoles – Eudora ou l'île enchantée*, *op. cit.*, p. 48

² « ...petits et grands ont entendu plus d'une fois le cri impressionnant de "l'oiseau de malheur" [Bébèt Toute], annonciateur de mort prochaine. » (NICOLE, Rose-May, *La légende de Grand-Mère Kalle dans Eudora de Marguerite-Hélène Mahé*, Saint-Denis [La Réunion] : ADER, « Ti Kabar », 1994, p. 14)

³ HONORÉ, Daniel, « La folie de grand-mère Kalle », in *Légendes créoles*, Saint-Denis [La Réunion] : UDIR, 2002, p. 98

⁴ SORLIN, Évelyne, « Mélusine et les déesses territoriales irlandaises. Aux origines de la Banshee celtique et européenne », in *op. cit.*, p. 224

l'absence de sépulture, autant de conditions qui peuvent entraîner l'âme d'un défunt à devenir une *mauvézâm*.

Dans *Eudora* de Marguerite-Hélène Mahé, le personnage de l'esclave Kalla meurt de façon violente et sans bénéficiaire de sépulture. Devenue une *mauvézâm*, elle garde cependant à cœur d'accomplir par-delà la mort la promesse qu'elle a faite à la famille des Blancs à laquelle elle appartenait. Elle se met ainsi à « suivre » cette dynastie au fil des générations, afin de les avertir, au moment échéant et par des cris d'oiseau de malheur, de la mort de l'un de ses membres. Il s'agit, nous le voyons bien, d'un motif similaire à celui de la *Banshee* irlandaise, cette « revenante-messagère » dont la légende se rattache intimement au mythe de Mélusine. Il faut signaler d'ailleurs que Mélusine, elle-même, a quelquefois été repérée sous une forme d'oiseau géant chargé d'annoncer, par ses cris, la mort à une famille. Nous en voulons pour preuve ce témoignage daté du XVIII^e siècle, qui raconte qu'une certaine Dame Pressine, à l'écoute des trois cris poussés par un oiseau gigantesque, s'écria la chose suivante :

« C'est à moi que s'adresse cet avertissement. Je reconnais l'oiseau de notre maison, c'est notre mère Mélusine qui m'annonce ma fin prochaine »¹.

À bien des égards, il serait possible de soutenir l'idée que Grand-mère Kalle, avant d'être une croque-mitaine ou une sorcière, se présente comme une « fée », au sens archaïque du terme :

« les fées ne sont qu'un des visages que prennent les êtres surnaturels régnant sur l'heur ou le malheur des hommes. [...] génies tutélaires ou malfaisants, selon le comportement de [l'homme], ce sont des créatures redoutables au même titre que les autres puissances surnaturelles : les offenser, même involontairement, est assimilé à un sacrilège et puni comme tel »².

Le personnage légendaire de Grand-mère Kalle pourrait constituer, dans sa construction primordiale, une fée qui, comme ce terme l'indique (*fylgja*)³, se trouve en mesure de se manifester à travers un double zoomorphe, de se transformer notamment en cet oiseau de malheur aux cris annonciateurs de mort que l'on nomme *Bébèt Toute*. En cela, elle s'apparente inéluctablement à la fée Mélusine capable, elle aussi, selon certaines légendes, de se transformer en *Dame blanche* ou *Blanshee* :

« En tant que successeurs des Parques, les fées médiévales ont repris leurs attributs et fonctions et sont donc tour à tour déesses-mères, déesses du destin, marraines ou messagères

¹ *Ibid.* p. 225

² LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen Âge*, op. cit., p. 177

³ « La fylgja est très souvent zoomorphe or, dès les XII^e et XIII^e siècles, il existe un rapport immédiat entre les fées et certains animaux. » (LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous...*, op. cit., p. 84)

de la mort, trait que l'on retrouve chez la fée *Mélusine qui se transforme en dame blanche (blanshee)*» (nous soulignons)¹.

Nous comprenons, sous cet angle, que la *Banshee* irlandaise semble faire directement référence aux légendes relatives, en Europe, à la *Dame blanche*. La déformation irlandaise du mot français « blanche » ayant donné *Blanshee* ou *Banshee* – alors qu'en Écosse on parle de fée *Branshie*². Force est dès lors de prendre conscience du vaste réseau culturel en lequel s'inscrivent ces figures surnaturelles. Nous voilà aux prises, finalement, avec une construction aussi dense que protéiforme (*Mélusine/Dame blanche/Blanshee/Blanshee/Branshie*) des croyances légendaires et superstitieuses celtiques. Signalons surtout que les récits de *Dame blanche* gravitent généralement autour d'un oiseau bien précis, à savoir la chouette effraie ; un oiseau de proie nocturne dont le cri est très souvent perçu comme un présage funeste. L'assimilation à la *Dame blanche*, dont cette chouette de l'espèce *Tyto alba* se trouve faire l'objet, renverrait à la particularité de cet oiseau nocturne de présenter un plumage très clair sous les ailes et au niveau du ventre. Ce plumage, associé à des yeux impressionnants qu'entourent une collerette de plumes blanches, parvient à créer l'illusion ; un observateur pourrait aisément croire, en effet, en voyant la nuit un tel volatile s'approcher dans les airs, qu'il s'agit de la partie haute d'une silhouette féminine en lévitation, autrement dit d'une sorte de femme spectrale, évanescence et de couleur blanche : la *Dame blanche*.

De la sorte, il n'est pas excessif de penser que ce processus de construction légendaire a pu se répéter à l'identique, ou presque, sur l'île de La Réunion, où le peuplement breton fonde, de surcroît, une large composante historique et démographique de la population. D'un oiseau au vol nocturne et aux cris angoissants (pétrels et fouquets), l'imaginaire créole, comme dans le cas de la chouette effraie pour le monde celtique, a su faire le double zoomorphe d'une fée archaïque, « Grand-mère Kalle ». Le cas de la « Banshee » irlandaise, derrière laquelle se dévoile la figure complexe de *Mélusine (Dame blanche)*, se pose ainsi comme une forme symétrique de l'oiseau de malheur réunionnais, *Bébèt Toute*.

Ces variantes insulaires démontrent unanimement l'impact angoissant que peut détenir l'oiseau étrange et *mal perçu* dans les croyances populaires et la littérature. Le cri terrifiant de la bête ailée, plus précisément, se révèle un motif récurrent et majeur dans la représentation de

¹ LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux...op. cit.*, p. 176

² « On sait ce que sont les croyances superstitieuses dans les hautes et basses terres de l'Écosse. [...] Là apparaissent toujours le génie malfaisant qui ne s'éloigne que moyennant finances, [...], la fée « Branshie », qui annonce les événements funestes... » (VERNE, Jules, *Les Indes noires, op. cit.*, p. 41)

l'oiseau surnaturel ou fantastique. Il est repérable, nous l'avons dit, dans le cas de l'oiseau de malheur réunionnais :

« Au même instant, un cri lugubre traversa le ciel juste au-dessus de la maison. Un cri indéfinissable, hurlement de terreur et de douleur qui se traîna comme une plainte intolérable »¹.

On entend encore résonner des cris effrayants d'oiseaux, dans « Conte de Noël » de Maupassant, au passage de ce qui semblent être des volatiles migrateurs :

« Je m'aperçus bientôt qu'une terreur mystérieuse planait sur le pays. Un tel fléau, pensait-on, n'était point naturel. On prétendit qu'on entendait des voix la nuit, des sifflements aigus, des cris qui passaient. Ces cris et ces sifflements venaient sans aucun doute des oiseaux émigrants qui voyagent au crépuscule, et qui fuyaient en masse vers le sud »².

La terreur des chants d'oiseaux marque encore l'œuvre de Lovecraft. On y voit notamment des engoulevants élevés à la dimension de véritables oiseaux psychopompes :

« ...les indigènes ont une peur mortelle des nombreux engoulevants qui se font entendre par les nuits chaudes. On assure que ces oiseaux sont des psychopompes qui guettent les âmes des mourants et qu'ils rythment leurs cris étranges à l'unisson des râles d'agonie. S'ils parviennent à saisir l'âme fugitive au moment où elle quitte le corps, ils s'envolent aussitôt dans un caquetage de rires démoniaques – mais s'ils échouent, ils s'apaisent peu à peu dans un silence déçu »³.

Il n'est sans doute pas juste d'affirmer que ce motif du cri terrifiant de la bête ailée soit forcément à rapporter aux célèbres cris de Mélusine. Il faut admettre néanmoins toute la prégnance imaginaire dont témoignent ces derniers. Les cris poussés par Mélusine, suite à sa transformation en monstre ailé, en effet, ont valeur d'archétype en la matière. Nombreux sont ceux qui s'accordent à signaler, en ce sens, la place cruciale que ces vociférations d'oiseau monstrueux détiennent dans le mythe mélusinien.

Tel est ce que nous dit Évelyne Sorlin :

« Le départ initial [...] de Mélusine avait provoqué une tempête terrible, précédée d'un cri étrange qu'elle jetait toutes les fois qu'elle passait devant la fenêtre d'où elle avait pris son envol, encerclant par trois fois la forteresse de Mervent. De là, elle s'était dirigée vers Lusignan et en avait fait aussi le tour par trois fois tout en se lamentant et en criant [...]. Lors de l'envol de Mélusine, le souffle vital devient [...] souffle de mort, ce vacarme bruyant d'où percent des cris aigus – les fameux cris de Mélusine – passés à l'état de proverbe comme ceux de la *Banshee* irlandaise »⁴.

¹ MAHÉ, Marguerite-Hélène, *Sortilèges créoles - Eudora ou l'île enchantée*, op. cit., p. 47

² MAUPASSANT, Guy (de), « Conte de Noël », in *Contes fantastiques*, op. cit., pp. 138-139

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'abomination de Dunwich », in *Les mythes de CTHULHU*, op. cit., p. 230

⁴ SORLIN, Évelyne, « Mélusine et les déesses territoriales irlandaises. Aux origines de la Banshee celtique et européenne », in op. cit., p. 230

Ce que confirme également Claude Lecouteux :

« ...l'envolée finale par la fenêtre et avec un grand cri est un motif assez courant dans les légendes mélusiniennes : une fois découverte, la femme-esprit ou la démons, Mélusine par exemple, disparaît ainsi ou à travers le toit »¹.

Aussi, les cris terrifiants de Mélusine, la « femme-serpent » ailée, n'ont pas été sans favoriser de collision légendaire avec cet autre monstre féminin ailé (ou pisciforme) dont le chant était réputé mortifère ; nous voulons parler, bien entendu, de la sirène. Gilbert Durand fait d'ailleurs le constat de ce phénomène de superposition symbolique ayant œuvré à la fusion imaginaire de la Mélusine occidentale et de la sirène antique :

« En Mélusine [...], notre femme-serpent occidentale, le motif des ailes vient compléter le maléfice ophidien aggravé par la propagande chrétienne médiévale, et la "serpente" se double de la "seraine", à la fois serein et sirène ! »².

Il existe toutefois une autre espèce d'hybrides ailés ayant suscité l'intérêt pour leur symbolisme religieux et généré d'innombrables représentations dans les domaines de l'art et de la littérature ; il s'agit des anges. Ces créatures se présentent comme des êtres anthropomorphes dotés d'ailes d'une blancheur immaculée et d'une envergure gigantesque, magnifiant les ailes de la colombe et contrastant, de fait, avec les ailes membraneuses et noires généralement imaginées aux démons. Les anges tendent à se trouver du côté du Bien, auprès de Dieu qui les soumet à son autorité céleste. Mais ils n'échappent pas pour autant à la division manichéenne et à une tradition négative. Une légende biblique, en effet, évoque des anges rebelles. Leur existence et leur sédition expliqueraient, selon l'imaginaire eschatologique chrétien, la naissance du même du Mal :

« Elle explique l'existence du mal par une révolte des anges, ou des "fils de Dieu", conduits par Semihazaz, et comprenant Azazel, Bélial, Mastema, Satanël, Sammaël. Ces "anges gardiens", chargé de superviser le monde, enfreignent la séparation entre le divin et l'humain. Subjugués par la beauté des femmes, ils s'unissent à elles, ce qui donne naissance à la race maléfique des géants, qui répandent le mal sur terre. [...]. Dieu doit envoyer quatre bons anges, dont Michel, pour jeter les géants dans la fosse. Les anges rebelles sont punis : selon certaines versions, ils deviennent des étoiles qui tombent du ciel, ce qui donnera en latin l'expression Lucifer, "porteur de lumière" »³.

La représentation de l'*ange des ténèbres*, en littérature fantastique, est repérable dès lors que les écrivains inventent une créature surnaturelle d'apparence humaine, possédant des

¹ LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op. cit., p. 98

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 365)

³ MINOIS, George, *Le diable*, op. cit., p. 19

ailles ou se déplaçant de manière aérienne, tout en étant susceptible de témoigner d'une origine infernale ou, du moins, d'une situation de rébellion vis-à-vis de Dieu. Une nouvelle exemplaire en la circonstance serait celle de Marcel Jouhandeau [France – 1888-1979], « Astaroth ou le visiteur nocturne ». Ce récit fantastique, après avoir diffusé le soupçon que la faune de l'Enfer pouvait bel et bien s'infiltrer dans notre réalité¹, offre le spectacle effrayant d'un ange diabolique, Astaroth, qui vient prélever l'âme d'un narrateur rendu au comble de l'horreur et de la fascination. Le rapport à la voracité de l'oiseau, voire à celle du vampire, se trouve établi à travers l'acte carnassier auquel procède cet ange des ténèbres. Il inflige, à vrai dire, une sorte de trépanation au crâne de sa proie humaine, blessure par laquelle il se met ensuite à aspirer l'âme de sa victime :

« La cape avait glissé des épaules et l'on voyait un satin du plus beau rouge courir comme une aile de feu le long de l'épaule nue. Le visage et les mains étaient d'une pâleur qui éclairait ; les cheveux et les yeux du même noir se confondaient avec la nuit, égarant leur limite aux limites des choses, si bien que je ne voyais plus ce qui m'entourait mais seulement un immense désert de ténèbres sur lequel régnait un Ange prodigieux de force, d'étendue et revêtu d'une lumière qui n'éclairait que lui. Cet Ange emplissait le Ciel de sa stature et la Terre tremblait sous son poids. Il n'était couvert que de ses ailes et il me frappa le visage de son poing jusqu'à ce qu'il pût dans un geste propre aux oiseaux qui sont les plus cruels des êtres, de la mésange au vampire, appliquer au sommet de mon crâne sa bouche. Alors il me semblait qu'on aspirait mes forces, mais ce n'était pas mon sang qui sourdait de la blessure ; c'était quelque chose de plus intime qui me fuyait... »².

La confusion, opérée ici, entre la figure de l'ange des ténèbres et celle du vampire autorise à rappeler combien une icône fantastique comme Dracula, humain de par son ascendance et créature ailée de par son double zoomorphe (chauve-souris), a su trouver une résonance imaginaire en tant qu'incarnation diabolique proprement dite. Dracula, en effet, rejoint la catégorie des anges des ténèbres, sur un plan symbolique mais aussi du fait de son apparence (créature anthropomorphe aux déplacements aériens/bête ailée). Cela se produit d'autant plus aisément que ses actes vampiriques l'entraînent à incarner le mal absolu et à se dresser en adversaire de Dieu, rebelle à ses commandements.

Gabriel García Márquez [Colombie – 1928], dans *Cent ans de solitude*, reprend le moule légendaire du *Juif errant*. Il dépeint ainsi un être hybride, sorte d'ange déchu, au corps usé et aux ailes mutilées, que les hommes n'ont de cesse de persécuter :

¹ « Serait-ce que l'Enfer aurait sa faune, sa flore et sa géologie que nous pourrions repérer, égarées parmi les nôtres comme des stries, aussi bien que le Ciel ? » (JOUHANDEAU, Marcel, « Astaroth ou le visiteur nocturne », in CAILLOIS, Roger (éd.), *Anthologie du Fantastique, op. cit.*, p. 127)

² *Ibid.*, p. 144

« Il [Le père Antonio] le décrivit comme un être hybride issu du croisement d'un bouc et d'une femelle hérétique, bête infernale dont l'haleine calcinait l'air et dont le passage serait cause que les jeunes mariés engendreraient des avortons. [...]. Il était aussi lourd qu'un bœuf, bien que sa taille ne dépassât pas celle d'un adolescent, et de ses blessures coulait un sang vert et onctueux. Il avait le corps couvert de petites tiques et le cuir comme pétrifié par une carapace de rémoras, mais, à la différence de la description qu'en avait faite le curé, ses parties humaines étaient plus d'un ange valétudinaire que d'un homme, car il avait des mains fines et polies comme celles d'un prestidigitateur, de grands yeux crépusculaires, et, sur les omoplates, des moignons cicatrisés, calleux, d'ailes puissantes qui avaient dû être taillées à coups de serpes de paysans »¹.

Cet ange monstrueux, dont l'aura de *portentum* (funeste présage) se présentait comme indiscutable et que les rumeurs « peu catholiques » du père Antonio Isabel avaient voulu placer absolument sous une ascendance diabolique (« issu du croisement d'un bouc et d'une femelle hérétique »), se révèle en réalité n'incarner qu'un être tragique. C'est un ange usé par le temps et au corps torturé par la cruauté des hommes. Tel un oiseau mutilé, avec ses moignons d'ailes et son corps couvert de parasites, ce Juif errant n'a de cesse de fuir la haine de l'humanité, nomade et martyr éternel sur la terre. Incarnant toute la déréliction du peuple juif, il insuffle une peur xénophobe aux hommes sédentaires, car il « est l'homme sans terre, l'homme sans passé récent ni avenir proche [...], le futur mort sans sépulture : [...] il ne trouvera jamais le repos régénérateur dans sa terre originelle »².

La figure de l'ange bénéfique, aux ailes blanches et aux missions divines, est beaucoup moins aisée à découvrir en littérature fantastique. Un récit comme celui de Silvina Ocampo [Argentine – 1903-1993] se laisse pourtant entendre comme l'histoire de quelques enfants se transformant en anges au cours d'un voyage en avion. L'intrigue insiste d'abord sur les étranges comportements dont témoignent ces enfants d'un pensionnat. On révèle leurs agissements et leurs pensées toujours étrangement synchrones, de même que leur obsession pour les ailes – ce qui favorise naturellement leur identification aux oiseaux :

« Les enfants, comme un vol de moineaux, faisaient irruption dans les salles de cinéma et de théâtre, ou à quelque fête de bienfaisance, car ils avaient souvent l'occasion de s'amuser et de se distraire à des spectacles pittoresques. Les idées tournaient de droite à gauche, de gauche à droite, en même temps, révélant un mouvement parfaitement similaire. Melle Fabia Hernández fut la première à remarquer que les enfants faisaient les mêmes fautes dans leurs devoirs, et quand elle leur reprocha leur manque de personnalité, ils sourirent avec douceur, chose inhabituelle chez eux. [...]. Quand, en classe de dessin, leur professeur pour exercer leur imagination, leur demanda de faire le dessin de leur choix, ils dessinèrent tous, avec une insistance alarmante, des ailes dont les formes et les dimensions variaient à l'infini. [...].

¹ GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel, *Cent ans de solitude*, Paris : Éditions du Seuil, 1968, pp. 361-362

² FAUCHIER, Joël, « Juifs, démons et merveilles chez Gabriel García Márquez », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU, Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles – Le surnaturel dans l'océan Indien*, op. cit., p. 78

Quand on leur reprocha de dessiner toujours la même chose, ils se rebiffèrent et finalement écrivirent au tableau noir : *C'est que, Mademoiselle, nous pensons à des ailes.* »¹.

L'assimilation des ces enfants à un « vol de moineaux » vaut, dans ce récit, pour un anticipation manifeste de leur métamorphose. La transformation en créatures ailées, en anges plus exactement, s'annonce clairement dans ces quelques lignes, tant celles-ci sont imprégnées par la métaphore de l'*enfant-oiseau*. Le temps d'un vol en avion suffira à ce que ces étranges chérubins se trouvent subitement dotés d'ailes immaculées. Cet événement fantastique leur permettra, dès lors, de s'envoler hors de l'appareil, tels de véritables anges, et de disparaître du monde des mortels. L'*angélisme* de ces enfants, chez qui on ne discernait aucune sorte méchanceté, se trouve ainsi concrétisé par une métamorphose finale.

Les ailes ne constituent pas un critère indispensable en ce qui concerne la construction littéraire d'une monstruosité animale censée vivre dans les airs. Les créatures aériennes que l'Irlandais Arthur Conan Doyle dévoile dans sa nouvelle « L'Horreur en plein ciel », par exemple, ne se présentent pas exactement comme des bêtes ailées, mais plutôt comme des aberrations animales induites par une fantastique interversion zoologique du domaine marin et de l'espace céleste. Les êtres surnaturels auxquels l'aviateur Joyce-Armstrong se trouve confronté, lors de l'un de ses vols, apparaissent, en effet, non pas sous forme d'oiseaux prodigieux ou d'hybrides androcéphales, mais comme de gigantesques méduses, poulpes et serpents des airs.

L'histoire commence par cette « proclamation de foi » du héros quant à l'existence, dans les très hautes altitudes célestes non encore explorées, d'une faune aérienne inconnue et certainement hostile au genre humain. Convaincu de cette présence animale, l'aviateur prend alors la décision d'aller explorer ce qu'il nomme « les jungles aériennes » :

« Il y a des jungles dans l'air supérieur, habitées par plus terribles que les tigres. Je crois qu'un temps viendra où ces jungles seront reportées avec précision sur les cartes. [...]. Demain, j'explorerai la jungle de l'air. S'il y a quelque chose dedans, je le saurai. Si j'en reviens, je serai un personnage célèbre, une vedette »².

Ce vol d'exploration se solde par la découverte initiale de nombreuses créatures au corps diaphane et à la beauté étrange. Ainsi voit-on surgir une colossale méduse volante :

¹ OCAMPO, Silvina, « Leurs ailes », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin*, op. cit., p. 387

² DOYLE, Arthur Conan, « L'Horreur en plein ciel », in *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, op. cit., p. 576

« Imaginez une méduse telle qu'on en trouve dans les mers tropicales, en forme de cloche mais d'une taille énorme : beaucoup plus grosse, selon moi, que le dôme de l'église Saint-Paul. D'une couleur rose tendre veinée d'un vert délicat, elle avait une essence si subtile qu'elle n'était qu'une configuration féerique sur le ciel bleu foncé. Elle vibrait à une cadence paisible et régulière. Deux longs tentacules verts, tombants, qui se balançaient lentement d'avant en arrière et d'arrière en avant, la complétaient. Cette splendide vision est, passée au-dessus de ma tête avec une dignité silencieuse ; légère et fragile comme une bulle de savon, elle a poursuivi majestueusement sa route »¹.

Suivent bientôt quelques légions de serpents aériens, dont certains semblent mesurer entre huit à dix mètres de long :

« Mais bientôt mon attention a été captivée par un autre phénomène, les serpents de l'air extérieur. Imaginez de longs rouleaux minces, fantastiques, d'une matière qui ressemblait à la vapeur : ils tournaient à une vitesse incroyable [...]. Certains de ces animaux fantomatiques pouvaient avoir huit ou dix mètres de long, mais il était malaisé de chiffrer leur diamètre, tant leur contour était brumeux et semblait se fondre dans l'air. Ces serpents de l'air, d'un gris très clair, étaient striés à l'intérieur de lignes plus foncées qui donnaient l'impression d'un organisme réel »².

Néanmoins, cette observation zoologique proche de la contemplation féerique ne dure pas. Un événement intervient qui fait, très vite, basculer l'aventure du héros dans une course-poursuite terrifiante ; l'aviateur Joyce-Armstrong prend soudain conscience qu'il est devenu le gibier d'un monstrueux prédateur aérien :

« L'aspect global de ce monstre était formidable. Il changeait constamment de couleur, virant d'un mauve très clair à un rouge sombre inquiétant [...], il était si élastique, si gélatineux, qu'il ne conservait jamais la même forme pendant deux minutes consécutives mais chaque modification le rendait plus menaçant, plus affreux. Je savais qu'il était mon ennemi. Chaque élément de son corps tout rouge proclamait son hostilité. Ses gros yeux imprécis ne me quittaient pas, ils étaient froids, impitoyables, animés d'une haine viscérale »³.

Outre ce renversement cynégétique – très récurrent dans les textes traitant de bêtes fantastiques, mais qu'il convient néanmoins de signaler – où l'on voit l'homme perdre sa dignité de dominant hiérarchique et être ravalé au rang de proie. Il faut noter l'intensité et la rapidité avec lesquelles cette prise de conscience se réalise : la proie humaine, à savoir l'aviateur Joyce-Armstrong, comprend instinctivement qu'il est en face d'un prédateur (« Je savais qu'il était mon ennemi ») ; il lui aura suffi de croiser le regard chargé de cruauté, de haine et de convoitise alimentaire que lui dévoilait alors ce monstre des airs. Il n'est pas possible non plus d'occulter cette faculté de changer de forme et de couleur épidermique que

¹ *Ibid.*, p. 582

² *Ibid.*, p. 583

³ *Ibid.*, p. 584

démontre la bête céleste. La bête passe du mauve au rouge, tout en distordant à sa guise son corps décrit comme « élastique » et « gélatineux ». Tout porte à croire, au vu de ces indices morphologiques, que Conan Doyle s'est illustré, ici, dans la figuration fantasmagorique d'un prédateur marin bien particulier, à savoir le céphalopode (pieuvre, poulpe). Cette impression semble se confirmer dans la suite du récit, quand il nous conte la tentative désespérée de son héros de s'échapper des griffes de ladite créature aérienne. Le lecteur découvre alors que ce prédateur surnaturel possède des tentacules :

« J'ai voulu plonger en piqué, mais à nouveau un tentacule est tombé sur l'avion, l'hélice l'a arraché avec la même facilité que si elle avait fendu un tortillon de fumée. Un long rouleau gluant, poisseux, s'est alors posé derrière moi, s'est enroulé autour de ma taille pour me tirer hors de mon fuselage. Mes doigts se sont enfoncés dans une surface lisse comme de la glu, l'ont déchiré et je me suis libéré... »¹.

Le poulpe aérien, dont l'attaque contre l'avion et son occupant s'avère un échec, abandonne finalement cette proie tellement inhabituelle et se retire vers les zones supérieures. Cette renonciation, salutaire pour l'homme, permet au narrateur de conclure son « récit de voyage » par cette phrase :

« J'ai vu la beauté et l'horreur en plein ciel, beauté et horreur qui dépassent tout ce que l'homme en connaît sur la terre ».

Ce sentiment des extrêmes, ce vertige des sensations (« beauté et horreur ») que provoque la faune fantastique des hautes altitudes, ne permet pas d'aboutir, par conséquent, à une appréhension finale positive ou négative de ce « nouveau-monde » aérien. Quoi qu'il en soit, Arthur Conan Doyle, au travers de cette fiction, s'était engagé à réaliser l'une des correspondances imaginaires les plus communes qui puissent exister, à savoir celle intervertissant le ciel en océan, l'azur en eau. Pourtant l'originalité de sa zoologie surnaturelle demeure indéniable, puisqu'il n'y a pas, à notre connaissance, d'autres récits fantastiques évoquant des créatures aériennes telles que ces méduses géantes, poulpes voraces et autres grands serpents volants. Il est vrai, néanmoins, que cette observation d'une faune fantastique sur la voûte céleste ne doit pas être sans rappeler la tendance à l'assimilation zoomorphique, universellement répandue, que l'imagination de l'homme démontre lors de ses contemplations de la forme abstraite des nuages.

¹ *Ibid.*, p. 584

Ce qu'il y a de plus important à signaler sans doute, relativement à ce texte fantastique, réside dans la correspondance qui se noue entre la conquête de nouveaux espaces par l'être humain et l'invention corrélative de zoologies monstrueuses. Ainsi « L'Horreur en plein ciel » se pose comme un récit cristallisant admirablement, à travers ces représentations bestiales (méduses, serpents, poulpes volants), l'angoisse générée par cette grande « Conquête des airs » que menait l'humanité à l'époque de Conan Doyle (fin de XIX^e siècle et début du XX^e siècle). Il convient également de se remettre en mémoire la zoologie fabuleuse et les bestiaires monstrueux qu'auront conjointement fait surgir la « Conquête des mers » et la « Conquête des terres », dans les récits de voyage et les cosmographies des siècles passés. Sous cette perspective, il n'est guère étonnant que la grande vague de création de monstres extraterrestres se soit superposée à l'ère de la « Conquête spatiale ». Le même processus s'applique, en effet, à notre époque contemporaine ; les peurs induites par l'appréhension de la part inconnue de notre monde, les zones d'ombres de notre biosphère, suscitent, en l'homme, des transfigurations fantasmatiques de son inaliénable xénophobie, d'où finissent par émerger d'innombrables créations zoomorphiques et monstrueuses stigmatisant généralement l'horreur et la fascination pour l'être exogène, la bête *hors venue*.

Cette angoisse liée à l'aventure dans les zones limitrophes, dans les régions mystérieuses et inexplorées, dans ce que nous avons pu nommer précédemment les « territoires de la bête », représente, depuis toujours, l'une des matrices les plus fertiles des bestiaires surnaturels ou monstrueux.

La prochaine investigation de notre étude entend considérer le cas de la *bête à cornes*. Si les cornes vont généralement aux bêtes herbivores – animaux qui, du fait de leur caractère non carnassier, peuvent apparaître comme des créatures inoffensives –, il ne faut pas oublier que les cornes d'un taureau ou d'un élan, de par la puissance de la bête qui les porte, tendent à constituer des protubérances menaçantes et susceptibles de tuer. De surcroît, les cornes demeurent, dans l'imaginaire, l'attribut du diable et des démons, ce qui en fait naturellement un motif privilégié pour l'écrivain fantastique, souvent soucieux, par l'insertion de ces excroissances crâniennes, de diaboliser ses créations zoomorphiques.

CHAPITRE III

La bête à cornes

Que les cornes représentent une excroissance naturelle permettant à d'inoffensifs herbivores de se défendre face à leurs prédateurs carnassiers, voilà une affirmation qui ne doit surprendre personne. Toutefois, il s'avère que les cornes ne sont pas seulement d'un usage défensif et n'empêchent pas certaines bêtes herbivores de constituer des êtres inquiétants et hostiles. Le taureau, par exemple, bête à cornes incarnant la puissance sauvage, contribue, à bien des égards, à renforcer l'imagination d'une agressivité bestiale redoutable. La *corrida* offre ainsi un affrontement ritualisé entre l'homme et la bête à cornes, où la ruse et la technique du premier sont appelées à se jouer de la force et de la violence du second. Théâtre d'une lutte aussi symbolique que mythologique au terme de laquelle l'humanité se doit de vaincre le « monstre animal » tellurique, cette manifestation, que l'on sait profondément ancrée dans la culture ibérique et méditerranéenne, démontrerait au besoin le caractère fascinant lié à la peur du taureau et de ses coups de cornes. La victoire du toréador sur la bête à cornes, au prix de cette joute d'ordre mythique, entretient, de fait, l'image même d'un triomphe de l'homme sur sa propre bête, « sur sa nature animale et, plus largement sur la nature sauvage »¹.

Dans une nouvelle fantastique de Rachel Hartfield [Angleterre], intitulée « Le Taureau » (1955), il n'est pas étonnant de voir un taureau fantôme incarner le retour à la vie d'un monde rural disparu, personnifier l'esprit d'une ferme tombée en ruines (« ferme » entendue comme le lieu symbolique d'un rapport de l'être humain à la terre et à l'animal). Le taureau noir de Rachel Hartfield satisfait, en grande partie, aux traits mythologiques reconnus à cette bête cornue ; il symbolise la force vitale venue du monde tellurique et le sang de l'holocauste synonyme de renaissance. Voici d'ailleurs un portrait du taureau mythique, dressé par Pierre Brunel :

« Force vitale, puissance de reproduction, épiphanie tellurique, le taureau védique, égyptien ou grec s'affirme, entre autres, comme le symbole du sang premier des choses. L'exemple le plus significatif en est le taurobole, importé d'Asie Mineure en Italie au début de l'ère chrétienne,

¹ « Le taureau, figure dominante des religions du bassin méditerranéen, a toujours fait référence à la force ; il a ouvert la voie aux sacrifices et aux rituels, symbolisant la victoire de l'homme sur sa nature animale et, plus largement, sur la nature sauvage. » (CYRULNIK, Boris, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, op. cit., p. 30)

rite qui consistait à faire couler sur le myste, placé dans une fosse, le sang encore chaud d'un taureau égorgé, pour une renaissance éternelle »¹.

À ces caractères symboliques, s'ajoute même, dans le cas du taureau de Rachel Hartfield, une véritable dimension diabolique, étant donné que cet animal à cornes, du fait de sa couleur noire, de son mauvais caractère et de sa tendance à effrayer les observateurs, s'est trouvé affublé du surnom de « Diable noir » :

« - Diable noir qu'on l'appelait. Un taureau hollandais, quasiment tout noir. Une belle bête ; mais il s'agitait, il s'agitait tout le temps. Jamais tranquille, remuant, bruyant, mauvaise tête. Il me fichait la frousse. Le blanc de ses yeux me faisait peur, parole ! et aussi cette façon qu'il avait de vous regarder de travers quand on travaillait »².

Le regard blanc de ce taureau noir et son agitation nerveuse permanente insufflent la peur à qui le contemple. Mais on décèle surtout, dans ce rapide tableau de la bête à cornes, une anthropomorphisation qui finit par conduire à sa diabolisation radicale : l'animal regarde l'homme *de travers*, ce qui entend sa sournoiserie et sa malice. Le taureau se trouve, en ce sens, posé comme un ennemi irréductible de l'humanité ; son agitation constante résonne comme les conséquences nerveuses de cette agressivité qu'il n'a de cesse de réprimer – pour l'heure – à l'encontre des hommes qui l'entourent. Le surnom de « Diable noir » ne fait ainsi que concrétiser les caractéristiques sataniques d'un *être cornu*, que l'on sent totalement empreint de haine et d'hostilité vis-à-vis de l'espèce humaine.

Le texte, par ailleurs, se garde bien de donner des indications géographiques précises quant à la situation de cette ferme anglaise, se chargeant plutôt d'organiser un flou à ce sujet. Ces imprécisions contribuent, de la sorte, à en faire un « lieu hors du temps »³.

Le récit de Rachel Hartfield, en vérité, correspond à celui d'un narrateur relatant ses souvenirs d'enfance. Il débute en signalant l'emplacement où était toujours tenu attaché le formidable taureau. On comprend, d'emblée, l'existence douloureuse qu'aura enduré cet animal, constamment maintenu enchaîné par des propriétaires que sa nature inquiétante effrayait :

« - Est-ce qu'il était attaché à cet anneau qui est dans la cour ? - Presque toujours. Il ne sortait guère. Ouais, il restait quasiment toute l'année dans cette étable. »⁴.

¹ BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique » in *op. cit.*, p. 237

² HARTFIELD, Rachel, « Le Taureau », in STRAGLIATI, Roland (éd.), *Les miroirs de la peur*, Tournai (Belgique) : Casterman, 1969, p. 108

³ *Ibid.*, p. 104

⁴ *Ibid.*, p. 107

L'étable était sa prison ; mais, de cette bâtisse, désormais, il ne reste plus que des ruines. Seul subsiste le vieux mur de briques et de grès où fut scellé jadis l'anneau de fer auquel fut enchaîné jusqu'à sa mort le taureau « Diable noir ». Cet anneau métallique devient vite, d'ailleurs, un objet de fascination et d'émerveillement pour le jeune héros :

« L'anneau, le lourd anneau de fer scellé dans la pierre, me fascinait, m'était un sujet d'enchantement. Rien d'autre n'existait plus pour moi : la grande cour de la ferme, devenue jardin, me paraissait n'être là que pour servir de cadre à ce fabuleux objet »¹.

Ce vestige du malheur de la bête à cornes, l'anneau de fer de l'ancienne étable, semble se charger de symboles et d'un magnétisme négatifs. Il s'inscrit, dans le récit, comme le point de fixation mortifère de cette animalité volcanique qui agitait le taureau, l'ancrage maudit de son existence tragique de prisonnier. Que l'enfant y trouve alors une source de fascination n'est pas étonnant ; jouant le rôle de l'objet archéologique maudit, cet anneau métallique paraît vibrer encore des douleurs anciennes de son captif bestial et semble prêt à restituer, comme un conducteur électrique, la haine gravée en elle par ce taureau maléfique qu'elle aura su lentement faire mourir.

Le retour de la bête maudite semble ainsi directement impliqué par cette « survivance » de l'anneau de fer. Le vestige appelant le fantôme, on ne tarde pas à assister à l'épiphanie du taureau noir spectral. Les premières manifestations surnaturelles de la bête cornue sont de nature auditive ; le narrateur entend, la nuit, depuis son lit, les bruits d'un piétinement animal :

« Cette fois-là, je m'assis dans mon lit, car il m'avait semblé entendre vaguement, au loin, un bruit bizarre : on aurait dit qu'on piétinait pesamment des pavés de brique, comme l'eût pu faire une bête incapable de rester en place. J'écoutai cela avec un petit frisson de plaisir, mi-effrayé, mi-ravi »².

Peu auparavant dans le récit, il avait été question d'une terrasse en briques rouges jouxtant l'emplacement de l'anneau de fer ; terrasse usée jadis par le piétinement de la lourde bête à cornes enchaînée là. Ainsi le lecteur se trouve-t-il en mesure de raccorder, dès cet instant de l'intrigue, le martèlement nocturne entendu par le héros et l'ancien piétinement opéré, de son vivant, par le taureau. Cette déduction est confirmée, la nuit suivante, par l'écoute d'un long beuglement³. À vrai dire, nous ne pouvons occulter qu'il s'agisse, en la

¹ *Ibid.*, p. 103

² *Ibid.*

³ « Parfois cependant il me semblait entendre, dans mon demi-sommeil, un grand remue-ménage qui venait du jardin, et peut-être même un long cri, tout juste perceptible, pareil au beuglement d'une bête et qui émergeait des brouillards de l'aube. » (*Ibid.*, p. 106)

circonstance, d'un poncif relativement récurrent concernant les scènes d'apparition touchant des animaux surnaturels de masse imposante. Pour preuve, dans « Le cheval de l'invisible » de William Hope Hodgson, l'arrivée de la bête fantastique s'annonce toujours par un martèlement sonore de sabots. De même, dans « Été » de Julio Cortázar, où les bruits d'un galop préviennent les personnages de l'approche d'un cauchemardesque étalon blanc. Les bêtes géantes se trouvent tout particulièrement concernées par ce *topos* des martèlements telluriques annonciateurs. Au cinéma la chose semble encore plus frappante ; les pas du colossal gorille King Kong, par exemple, résonnent sur de longues distances, en faisant trembler le sol, et se chargent d'alerter les hommes de son arrivée ; il en va de même pour Godzilla, le lézard mutant des Japonais, ou encore pour le vorace tyrannosaure de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993).

Pour en revenir à l'œuvre de Rachel Hartfield, « Le Taureau », il est intéressant de remarquer combien les ruines de la ferme tendent à véhiculer la nostalgie d'une époque révolue ; celle où la campagne représentait l'univers du paysan et n'était pas encore devenue un simple lieu de villégiature pour citadins. Ainsi, cette maison où le jeune narrateur et sa famille passent leurs vacances d'été, « avait dépossédé la ferme »¹, nous dit-on. Certains vieillards du coin évoquent même à demi-mot leur regret quant à la disparition de cette *vraie ferme*, que l'on a jugé bon de remplacer par une résidence de vacances pour londoniens fortunés². En pareil contexte, force est de percevoir la symbolique du vieux mur demeurant le vestige de la ferme d'autrefois. Ce pan de mur est décrit comme gangrené par des *larves* ; des larves de guêpes :

« ...le vieux mur était comme ajouré de bout en bout et la lumière filtrait au travers de ses trous. Cependant que je le regardais, une guêpe minuscule et brillante sortit desdits trous en en faisant tomber de la poussière. Il y avait des larves, immobiles et répugnantes, dans chacune des cavités »³.

Ainsi le vieux mur, celui où se trouve fixé l'anneau en fer, apparaît-il comme une ruine pleine de larves. Voilà qui suggérerait, à la lumière d'une interprétation étymologique, qu'elle pourrait être pleine de... *fantômes*. L'épiphanie du taureau noir aux abords de ce mur, en ce sens, est clairement à regarder comme celle d'une *larve*, d'un revenant, d'un spectre de *la ferme*. Que cette bête à cornes soit devenue fantôme n'a rien d'étonnant ; elle a eu une vie de souffrance, elle a tué et elle a reçu une mort violente ; trois paramètres qui suffiraient, à eux

¹ *Ibid.*, p. 106

² « Je travaillais du reste ici du temps que c'était encore une vraie ferme. » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*, p. 105

seuls, à justifier une telle malédiction. Ce taureau noir a enduré, nous le savons, les tortures d'un emprisonnement sans fin ; une existence de captif qui l'aura vu continuellement enchaîné à ce mur de la ferme. En outre, on nous apprend bientôt les circonstances exactes de sa mort ; le taureau a été abattu, en ces lieux, après avoir transpercé le corps d'un bouvier, d'un terrible coup de cornes :

« - Oui, [...] il s'était sauvé et [...] il avait buté un type. C'était le bouvier. Il l'avait envoyé dinguer sur le tas de fumier. Un sale coup de corne ! Le pauvre gars est mort à l'hôpital. [...]. Alors ils ont décroché le fusil, et ils l'ont descendu. Au troisième coup »¹.

L'homicide bestial (« Un sale coup de corne ») provoque la mise à mort de l'animal fautif (« Alors ils ont décroché le fusil ») ; mais il faut trois coups de feu pour parvenir à tuer ce taureau prodigieux. Cela laisse entendre la vitalité monstrueuse de la bête ; cette créature cornue, que l'on a tant de mal à tuer, était appelée à voir son existence se prolonger dans l'au-delà. Cristallisant tout le mal-être d'un monde rural en déliquescence, le retour de ce fantôme taurin peut être compris comme la marque d'une révolte contre le temps. Cette bête spectrale, témoin présent du passé de la ferme, vestige *vivant* d'un temps où cette dernière était encore *active*, incarne quelque part la rage et la tristesse des vieux paysans du récit, ces personnages amers de voir leur monde bien-aimé se désagréger sous l'acide de la modernité. En se référant à la première vision du taureau noir par le narrateur, nous discernerions l'importance de cette charge nostalgique dont se trouve investi le fantôme de la bête à cornes :

« Tout à coup, je vis une ombre noire, plus noire encore que le figuier, qui se déplaçait latéralement. [...]. Oui, c'était lui, c'était bien Diable noir. Il se tenait immobile maintenant, son pelage sombre luisant sous l'intermittente clarté de la lune, son large mufler humide et cerclé de fer traînant un bout de chaîne. Je jurerais qu'il a regardé vers ma fenêtre, le clair de lune se reflétant dans ses petits yeux tristes, avec une expression de haine, de rage et de désespoir comme je n'en ai jamais plus revue de ma vie »².

Il ressort, de ce portrait du taureau fantôme, une évidente volonté d'*humanisation*. Celle-ci se révélerait conforme certes au principe de la surnature animale (objet de notre réflexion dans une partie précédente), mais elle semble contribuer également à faire rejaillir, sur l'ensemble de la fiction, le soupçon suivant : à travers ce taureau noir spectral, dont le regard ardent d'autrefois a disparu désormais derrière de « petits yeux tristes » emplis « de haine, de rage et de désespoir », l'écriture ne s'est-elle pas efforcée de traduire les sentiments des êtres humains qui, à l'instar de cette bête fantôme, ont vécu enchaînés à cette ferme ?

¹ *Ibid.*, pp. 107-108

² *Ibid.*, pp. 109-110

Au moment où disparaît le taureau spectral, le vent d'une tempête, ponctué par le martèlement de ses sabots le sol, se lève et fait s'écrouler le vieux mur :

« Un grondement sourd, comme l'aurait pu produire un train dans le lointain ou bien un glissement de terrain s'accompagnant d'éboulis. On entendait aussi, dominant cette rumeur et comme au travers d'elle, un piétinement confus, un bruit étouffé de sabots de corne tournant en rond au cœur de l'ouragan, et qui diminuait progressivement »¹.

À travers ce vacarme du vent, le jeune narrateur nous dit entendre des choses qu'il n'allait comprendre que cinquante années plus tard ; « il y avait là et l'écho de misères anciennes et l'espoir en des jours meilleurs : ce soupir, c'était l'irrépressible, l'éternel appel de la liberté »². Ce lyrisme soudain doit, une fois encore, induire une transposition entre le sort du taureau noir et celui de l'homme rural. La délivrance de la bête cornue devient soudain effective, en se trouvant symbolisée par la destruction du vieux mur porteur de l'anneau en fer :

« ...le grand bloc jaunâtre s'étalait en travers de la terrasse dans un gâchis de sable, de ciment et de branches cassées. L'autre moitié s'était seulement affalée contre le figuier ; des blocs de pierre se juchant sur des branches, d'autres piquant du nez au travers des feuilles. Mais l'anneau, le grand anneau de fer, gisait loin du mur sur le sol de briques rouges, son crampon rongé de rouille ayant volé en éclats. Près de lui, un bloc de pierre proprement fendu en deux : c'était celui où avait été scellé le crampon »³.

Cette destruction du mur, vestige et ruine du monde ancien, doit résonner ici comme l'anéantissement des dernières traces de l'espace paysan ; cet anéantissement vaut encore, sans doute, pour celui des chaînes de la servitude et de la misère passées. Mais reste à savoir comment interpréter réellement la portée de cette *libération*. Car le taureau noir, s'il doit être perçu comme un modèle explicatif de cette *nouvelle liberté*, impose un bémol à toute euphorie : « ce vieux brigand de taureau a [certes] fini par s'échapper »⁴, mais le fait est qu'il n'a pu atteindre cette délivrance réelle que bien après la mort.

La relation fantasmatique entre les cornes du taureau et le sang ouvrirait une large réflexion d'ordre psychanalytique, qui prendrait sans nul doute pour principe de réflexion la symbolique phallique des cornes. Dans « le Taureau » de Rachel Hartfield, il est question explicitement de ces collisions fantasmatiques ; on décrit ainsi des « couleurs crues qui plaisent à l'enfance » et qui stimulent, chez le narrateur, l'imagination corrélative du sang écarlate, de l'anneau de fer et du taureau :

¹ *Ibid.*, p. 110

² *Ibid.*, p. 111

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

« Tant et si bien que je finis par connaître l'histoire par cœur et que je me la pouvais représenter enrichie des couleurs crues qui plaisent à l'enfance : le sang écarlate et la noire silhouette s'affalant sous les coups de corne. L'anneau de fer et le taureau faisaient désormais partie de ma vie secrète »¹.

Cette concaténation imaginaire semble parfaitement articulée : le sang écarlate, la noire silhouette taurine, les cornes agressives (« coups de cornes ») et l'anneau de fer forment un ensemble symbolique cohérent et participe, avec l'intensité de leurs significations réciproques, à la vie intérieure et au « paysage inconscient » du jeune héros.

Gilbert Durand établissait, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, une passerelle symbolique entre les cornes des bovidés, le croissant de lune et la thématique de la mutilation :

« Les cornes des bovidés sont le symbole direct des "cornes" du croissant de lune, morphologie sémantique qui se renforce par son isomorphisme avec la faux ou la faucille du Temps Kronos, instrument de mutilation, symbole de la mutilation de la lune qu'est le croissant, le "quartier" de lune »².

Le taureau, symbole du Mal et du Mâle, incarne une bête susceptible de provoquer par ses coups de cornes, l'hémorragie, la mutilation, la plaie ouverte. L'imaginaire sexuel et les implications érothanasiques que véhicule la figure taurine, ne procèdent aucunement de quelques éléments isolés et inconstants ; ils transparaissent, à vrai dire, avec une densité et une intensité remarquables dans les textes littéraires les plus divers. Si les amours d'un taureau blanc et de Pasiphaé, à l'origine de la naissance du Minotaure, appartiennent aux représentations les plus troublantes de la mythologie grecque. Il faudrait encore se souvenir que, dans l'*Ancien Testament*, un Veau d'or, idole égyptienne, avait incarné la perversion religieuse mais aussi sexuelle (orgies) du peuple de Dieu, ainsi que la trahison des Hébreux vis-à-vis de Moïse, leur libérateur. Mieux encore, dans *Quo Vadis ?* d'Henryk Sienkiewicz, l'association d'un taureau à la noirceur diabolique et d'une jeune fille vierge tend à rassembler ostensiblement les ingrédients de cet imaginaire fantasmatique relatif à la bête à cornes. Ce roman polonais, en effet, se déroulant du temps de la persécution des chrétiens sous la Rome de Néron, présente le supplice que doit subir, dans une arène, une jeune chrétienne. Celle-ci a été attachée au dos d'un taureau noir en démente, auquel s'affronte, pour la sauver, un géant nommé Ursus (*Ours*). La vierge est décrite symboliquement, comme

¹ *Ibid.*, p. 109

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 87

attachée sur la tête du « monstrueux aurochs »¹, « ligotée aux cornes du taureau sauvage »². Les cornes du taureau, motifs phalliques à l'évidence, entretiennent ainsi une attente du saignement, une perspective de la plaie et de la coulée hémorragique ; celle d'un sang virginal, en la circonstance.

Un poème de Pierre Gamarra, *Taureau*, insiste sur cette exacerbation érotique liée à la figure taurine. À travers les images d'une érection cosmique de la bête à cornes, d'une expansion infinie de sa puissance mâle jusqu'à Vénus et jusqu'aux limites des désirs, le poète fait naître, au gré de son écriture, quelques métaphores trahissant indéniablement l'imaginaire fantasmagorique du taureau :

« Et le mufle jaillissait vers Vénus / et les sabots étincelaient jusqu'à Venasque. / Ô taureau, profonde tarasque, / te voici, planant sur les songes, / te voici, planant sur les neiges / [...] / Les cornes poignardent des nuits, / la queue fouette des Sahara, / la voix ébranle l'Aneto / qui barre les chemins d'Espagne »³.

Ces cornes poignardant des nuits ou cette queue fouettant des déserts, donne une amplification cosmique à la puissance virile et au sadisme animal (cornes/sang) du taureau. Le poète ne manque pas de traduire, à travers toutes ces images, l'impact érothanatique de cette créature cornue.

De par le « volcanisme » de sa bestialité ardente, l'aura symbolique du taureau aurait pu nous servir ici à produire certaines symétries par rapport à quelques autres créatures cornues. La licorne, que seules parviennent à charmer les *vierges damoiselles*, pourrait se prêter à la comparaison – son étude, en littérature fantastique, est prévue dans une partie prochaine. De même le sanglier, bête à cornes également (si l'on accepte les défenses comme un avatar des cornes), serait-il en mesure de présenter diverses analogies symboliques avec l'imaginaire érothanatique du taureau. Rappelons simplement que le modèle mythologique de cet animal n'était autre que le sanglier d'Érymanthe. Or, la cause de sa négativité mythique se trouve liée précisément à la transgression d'un interdit sexuel des plus récurrents dans l'imaginaire antique ; la vision d'Aphrodite aux bains :

« Selon un des mythes les plus répandus, le Mont [Érymanthe] doit son nom à un fils d'Apollon qu'Aphrodite rendit aveugle, parce qu'il l'avait vue nue en train de se baigner ;

¹ « ...parmi les clameurs des bestiaires, se rua un monstrueux aurochs de Germanie avec, sur la tête, une femme. » (SIENKIEWICZ, Henryk, *Quo Vadis ?*, Paris : Hachette, 1985, p.222)

² *Ibid.*, p. 224

³ GAMARRA, Pierre, *Taureau*, in CAZAUX, Y. (éd.), *L'animal fabuleux, op. cit.*, p. 59

Apollon par vengeance le métamorphosa en sanglier [...]. Or, le quatrième des travaux d'Héraklès fut de prendre vivant le sanglier qui hantait les forêt de cyprès du Mont Érymanthe et les fourrés du Mont Lampeia, non loin de là »¹.

Force est de constater, ainsi, que cette bête à cornes mythologique se trouve intégré, de par son origine même, à la sphère du péché sexuel. Telle est la raison qui fait que le sanglier du Mont Érymanthe en vienne à symboliser la débauche effrénée, la sexualité outrancière et bestiale, s'opposant dès lors parfaitement à Héraclès, incarnation du héros qui possède la *maîtrise de soi* – qualité démontrée par la capture de ce même sanglier *vivant*².

Sous cette même perspective, il convient de considérer « L'élan », cette nouvelle de Saki où nous sont décrit les problèmes posés, à son entourage humain, par une puissante bête à cornes prétendument « apprivoisée » :

« ... l'élan apprivoisé [...] vivait dans une solitude hautaine dans le fond du parc. Il était "apprivoisé" en ce sens que, depuis longtemps, il n'éprouvait plus aucune crainte devant la race des hommes ; mais rien dans son attitude n'encourageait ses voisins humains à user de réciprocité »³.

Cet élan, aux cornes redoutables, sème progressivement la peur chez ses propriétaires, en montrant une agressivité de plus en plus remarquable et inquiétante, notamment à l'encontre de la gent féminine :

« En phrases rapides et brèves, brisée par une émotion toute maternelle, elle raconta en détail comment le perfide animal avait attaqué Dora alors qu'elle recherchait une balle de golf perdue, et comment Bertie s'était précipitée à son secours avec une fourche et avait réussi juste à temps à chasser la bête »⁴.

Si le lecteur peut s'étonner quelque peu de cette agressivité ciblée que montre la créature cornue, il est vite mis au courant, par le texte, des motivations « indécentes » de l'animal ; l'élan, en effet, a besoin d'une femelle⁵. Ces pulsions du rut qu'il ne peut assouvir avec l'une de ses congénères, étant l'unique bête de son espèce dans ce jardin anglais, cet orignal estime certainement pouvoir les combler avec une « femelle » humaine. Bien évidemment, Saki joue ici sur la dimension angoissante du mâle en rut ; il exploite la matière de cette lubricité animale faisant le lien entre tant de bêtes à cornes, le taureau, le bouc (Pan)

¹ DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, Terre fantasmée, L'Arcadie*, op. cit., p. 27

² «... le sanglier d'Érymanthe symbolise [...] la débauche effrénée (porc sauvage) ce qui indique qu'Héraklès est capable de maîtrise de soi, l'élément important étant de capturer le sanglier vivant et non de l'assommer. » (*Ibid.*, p. 31)

³ SAKI, « L'élan », in *La fenêtre ouverte*, op. cit., p. 188

⁴ *Ibid.*, p. 188

⁵ « Voilà longtemps que j'essaie de lui trouver une femelle. » (*Ibid.*, p. 189)

ou encore le cerf, pour ne citer que ceux-là. La fin de l'histoire nous apprend que les choses se sont terminées dans un « bain de sang » : l'élan a fini par tuer, lors de l'une de ses crises, la gouvernante allemande de la maison. La sanction de cet homicide « au mobile sexuel » s'avère sans appel ; on lui donne la mort¹.

Pour continuer à parler de cet animal cornu quelque peu insolite que représente l'élan, il serait possible d'évoquer à nouveau cette nouvelle fantastique d'Algernon Blackwood intitulée « La vallée des bêtes sauvages ». L'histoire, nous le savons, est celle d'une petite troupe de chasseurs qui, guidée par un Indien présenté comme en véritable osmose avec la forêt, s'est lancée dans la quête cynégétique d'une créature légendaire, le « Grand Élan » :

« Trois semaines plus tôt, ils étaient partis à la recherche du "Grand Élan" qui, d'après la tradition indienne, se trouve quelque part dans le pays de la Snow River. [...]. Ils ne tardèrent pas à constater que l'histoire était vraie : les traces abondaient »².

Première étape récurrente dans les récits de chasse ou de découverte d'animaux légendaires : le *topos* de la vision des empreintes bestiales. Dans *Le chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle, par exemple, un certain docteur Mortimer explique avoir pris conscience de l'existence réelle de la créature éponyme, en observant ses empreintes gigantesques dans l'allée des Ifs où fut retrouvé le cadavre de sir Charles Baskerville³. De même, le cerf du roman de Pierre Moinot, *Le Guetteur d'ombre*⁴, se trouve initialement découvert à travers ses empreintes, à travers « son aspect stéréotypé »⁵ rajoute même Lucile Desblache.

Il convient de préciser toutefois que, dans le cas des bêtes géantes et dans notamment celui du « Grand Élan » de Blackwood, il n'est guère permis d'invoquer le réconfort d'un rapport à un quelconque stéréotype zoologique. Certes, ce sont bien des traces d'élan que découvrent les personnages de « La vallée des bêtes sauvages » ; mais celles-ci ne rejoignent pas le registre de l'ordinaire ou du stéréotype. Lesdites empreintes, au contraire, dévoilent d'emblée le gigantisme corporel et la stature surnaturelle qui concerne leur auteur. Ces traces

¹ « Six mois plus tard, il fallut abattre l'élan. Dans une crise de mauvaise humeur particulièrement aiguë, il avait tué la gouvernante allemande des Bickelby. » (*Ibid.*, p. 192)

² BLACKWOOD, Algernon, « La vallée des bêtes sauvages », in *op. cit.*, p. 222

³ « - Monsieur Holmes, c'étaient les empreintes d'un chien gigantesque. » (DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 25)

⁴ MOINOT, Pierre, *Le Guetteur d'ombre*, Paris : Gallimard, « Folio », 1984, p. 26

⁵ « L'animal est d'abord vu dans son aspect stéréotypé (les empreintes individuelles ne sont pas identifiées, un renard n'est pas reconnaissable d'un autre [...]) ; approche collective toujours invoquée pour se libérer plus ou moins consciemment de la culpabilité du meurtre. » (DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, *op. cit.*, p. 26)

apparaissent immédiatement comme les indices d'une spécificité biologique inouïe. De la sorte, les bêtes « hors-normes » ont justement tendance à échapper, de par leurs empreintes, au stéréotype de leur espèce animale. Elles se posent plutôt, au vu de leurs traces, comme des *monstres*, c'est-à-dire comme des spécimens rares sinon uniques, des aberrations manifestes de la zoologie. Les empreintes du « Grand Élan » blackwoodien symbolisent en cela la première preuve de son caractère fantastique ; si bien que, loin de l'intégrer à un stéréotype animal, à une vaste famille zoologique, elles valent, au contraire, sur un plan symbolique, pour une individualisation spectaculaire de cette créature, l'entraînant aussitôt à être perçue comme un être unique, une aberration de la création, une bête surnaturelle.

La chasse que mènent les traqueurs de Blackwood, dans « La vallée des bêtes sauvages », les conduit à observer bientôt des animaux présentant des dimensions supérieures à la norme de leur espèce. La forêt mystérieuse où ces derniers s'enfoncent, semble contenir des races animales atteintes de gigantisme, dont le « Grand Élan » constitue l'illustration suprême :

« Les chasseurs rencontraient presque chaque jour des bêtes énormes, aux têtes magnifiques, mais ils espéraient toujours trouver mieux, et ils les laissaient aller. [...]. Pendant trois jours ils marchèrent à la rencontre de ces animaux plus gros que tout ce qu'ils avaient vu... »¹.

Cette vanité des chasseurs de dédaigner un gibier déjà fabuleux au prétexte qu'ils pourront trouver mieux plus tard, voilà une attitude qui aurait pu leur valoir une brutale désillusion si, par une ellipse ironique de l'écriture blackwodienne, le « Grand Élan » légendaire ne leur avait finalement pas été confronté. Toutefois, dans la logique cynégétique de ce récit, la rencontre de cette bête surnaturelle va bel et bien se produire. La première vision du « Grand Élan » coïncide ainsi avec un premier coup de feu raté du héros :

« À la fin du deuxième jour, Grimwood aperçut un instant le monstre au milieu d'un épais bouquet de saules. Il était d'une taille à battre tous les records. Le cœur du chasseur se mit à palpiter. Il visa et fit feu. Mais l'élan ne tomba point ; il partit à la vitesse de la foudre, disparut dans un fourré touffu ; le bruit de son galop déséquilibré se perdit peu à peu dans le lointain »².

Le monstre cornu, cet élan géant, à l'évidence, mérite plus qu'une seule balle, tout comme Moby Dick vaut plus que quelques harpons. Ce premier coup de feu, qui blesse la bête à cornes mais ne l'empêche nullement de s'enfuir « à la vitesse de la foudre », signale la

¹ BLACKWOOD, Algernon, « La vallée des bêtes sauvages », in *op. cit.*, p. 222

² *Ibid.*, p. 223

puissance vitale qui siège en cette créature prodigieuse. Il n'est pas interdit de déceler, déjà, à travers ce portrait du gigantisme animal, à travers ce « Grand Élan » de la forêt canadienne, une entreprise de déification. Cette bête surnaturelle pourrait aisément s'entendre, en effet, comme une incarnation de la nature, de la *Terra mater*, voire même d'Ishtot, ce dieu amérindien de la chasse dont l'existence est rappelée aux chasseurs par leur guide *Peau-rouge*, à un moment de l'histoire. La chose s'avère d'autant plus plausible que le dieu en question est connu pour être le *gardien* de cette vallée des bêtes sauvages :

« Cette vallée, Ishtot la garde. Ishtot nous voit en ce moment. *Il vous voit* »¹.

Concordant pleinement avec la déification panthéiste de la nature dont témoigne régulièrement Blackwood dans ses textes, le lecteur observe des trappeurs opprimés, de toutes parts, par une forêt sauvage *semblant* courroucée par leur projet meurtrier. Le héros éprouve ainsi le sentiment réel d'être surveillé, voire menacé par la nature environnante :

« Il était opprimé par le silence implacable de cette forêt impénétrable qui les enveloppait de toutes parts et qui semblait les observer. La sensation d'être ainsi surveillé par cette nature sauvage, qui allait être le témoin du crime qu'il n'était pas loin de commettre, agit sur sa colère comme une douche glacée »².

Il n'est guère étonnant de trouver, dans notre fiction, cette image angoissante de la nature sauvage encerclant l'être humain. Il s'agit d'une scène récurrente dans l'œuvre d'Algernon Blackwood. Nous verrons, en effet, qu'il en va de même dans plusieurs autres de ses nouvelles, notamment dans « Le camp du Chien » et dans « Le Wendigo ». Chez cet écrivain britannique, la nature sauvage tend à correspondre symboliquement, allégoriquement, à la figure d'une mère suprême, d'une *Terra mater* aussi bien capable d'apporter chaleur et bien-être à l'homme primitif, que de châtier l'homme moderne et civilisé, devenu rebelle et outrancier envers elle. Les chasseurs du « Grand Élan » correspondent visiblement au second type évoqué ; ils se posent comme des intrus civilisés, venus avec la ferme intention de commettre, au cœur du sanctuaire sauvage, l'acte sacrilège d'abattre l'âme de la forêt, de tuer le « Grand Élan ». La volonté de l'écrivain Blackwood est clairement de stigmatiser cette offense des hommes modernes à l'encontre de la nature, imaginé comme une entité suprême et supérieure (déesse-mère).

Fait invariable chez cet auteur : la *Terra mater* triomphe toujours de l'humanité civilisée. « La vallée des bêtes sauvages » ne déroge pas à la règle, mais en proposant toutefois une version pacifiée du terme de cette joute mythique, à savoir la rédemption du

¹ *Ibid.*, p. 229

² *Ibid.*, pp. 229-230

narrateur. Le héros finit, en effet, par abandonner son désir de meurtre vis-à-vis du « Grand Élan » et se dépouille de sa superficielle « écorce » d'homme civilisé pour *habiter* définitivement la forêt. Il fait, en ce sens, le choix de revenir à l'harmonie et à la communion primitives avec la nature sauvage ; celles qui marquaient la vie des premiers hommes. Le moment où notre chasseur bascule dans cette nouvelle appréhension du monde, l'instant où s'enclenche son retour à *l'état de nature*, coïncide certainement avec l'épisode où, après une longue course-poursuite, il se trouve confronté au « Grand Élan ». Ses yeux humains tombent alors littéralement sous l'hypnose de ceux de l'animal géant :

« Et, tandis qu'il se relève, voici que son regard plonge brusquement... dans les yeux de l'énorme bête »¹.

Le regard que s'échangent ainsi l'homme et « l'énorme bête », se révèle être l'instant du *triomphe* des yeux animaux sur les yeux humains ; le regard du narrateur est absorbé et anéanti par cet *autre* animal :

« Il [Le Grand Élan] regarda un moment l'homme bien en face. Ses grands yeux bruns brillaient sans laisser paraître aucune frayeur. L'Anglais n'était plus paralysé de stupeur, mais ses muscles étaient en compote, ses jambes refusaient de le porter : il s'effondra lourdement sur le sol »².

Médusé par la puissance du regard de l'élan géant, le héros se trouve véritablement sous hypnose, plongé dans une léthargie brutale qui le conduit à s'effondrer avec pesanteur sur le sol. De ce sommeil « mystique » provoqué par la puissance hypnotique d'une bête sauvage divinisée – sommeil se déroulant de surcroît au sein même de la matrice de la *Terra mater* –, il ne pouvait survenir, en toute logique, qu'une *renaissance*. Ainsi célèbre-t-on, dans la dernière phrase du récit, ce qui paraît être la « seconde naissance » du héros, cette renaissance à un nouvel être, ou plus exactement à son *être ancien* : « Il serait - il était enfin - lui-même »³. Ce retour à *soi-même* symbolise, nous le comprenons, l'oubli de l'humanité civilisée et le retour à *l'état de nature*.

Il est pertinent d'observer, suite à cet énième exemple, combien le thème de l'affrontement optique entre hommes et bêtes se présente comme un *topos* des récits fantastiques. En général, il s'agit de représenter une confrontation spectaculaire censée décupler la peur du protagoniste humain. Un héros croise le regard terrifiant d'un prédateur

¹ *Ibid.*, p. 235

² *Ibid.*, p. 237

³ *Ibid.*, p. 243

fantastique, d'une bête impossible qui démontre, de par sa posture, qu'elle se trouve sur le point de l'attaquer ; aussi la panique se met-elle dès l'instant même à l'envahir. Cet épisode pourrait se voir, de la sorte, comme l'ultime prise de conscience du péril mortel encouru face à la bête fantastique, avant que ne se concrétise l'attaque carnassière. À travers ce duel des regards que remporte le plus souvent la bête, se manifeste l'acmé de cette chasse inversée structurant les textes fantastiques traitant d'animaux surnaturels. Telle une proie brutalement médusée par les yeux de son prédateur, l'être humain découvre, à travers ce regard, ce qu'il y a de « pire que tout » : la supériorité de la bête.

Cette mise en scène de la supériorité de l'animal sur l'homme, par le triomphe de son regard, a pu s'exprimer de diverses façons. Cet axolotl aux yeux d'or médusant un personnage cortázarien, ce « Grand Élan » médusant un chasseur balckwoodien, ce crapaud mort médusant l'abbé Erpénus de Thomas Owen, voilà autant d'exemples où la *chute* de l'homme se produit face à une bête qui domine l'homme, non pas sur un plan physique (voracité, puissance sauvage, agressivité), mais bien sur un plan mental.

Dans la galerie tératologique de Lovecraft, la bête à cornes est relativement rare. Les cornes du taureau surgissent, en effet, dans l'œuvre lovecraftienne, à travers le portrait du monstre de « L'Indicible ». Cette créature exprime, de la sorte, l'angoissante hybridité du diable cornu ou du minotaure. Cette nouvelle fantastique, dont le titre rappelle l'obsessionnelle quête de l'écrivain américain (« L'Indicible »), raconte l'histoire de deux amis familiers des cimetières, lieux où ils aiment à venir méditer :

« Nous étions assis sur une pierre tombale abandonnée, vieille de trois siècles, par une fin d'après-midi d'automne, dans le vieux cimetière d'Arkham, et l'indicible occupait nos pensées. »¹.

Cette quête de l'indicible va finir par entraîner les deux amis dans une terrifiante mésaventure. L'un dévoile à l'autre, au début du récit, l'étrange légende entourant la mort de l'un de ses ancêtres. Cet aïeul se serait fait massacré par une bête à cornes, laquelle aurait laissé également, ce qui est moins compréhensible, des traces de griffes dans son dos :

« Ce quelque chose qui s'empara de mon ancêtre dans une sombre allée au creux d'un val, qui lui laissa des traces de cornes sur la poitrine et de griffes sur le dos. Et lorsqu'on examina les empreintes laissées par la chose dans la poussière remuée, on y découvrit les marques mélangées de sabots fourchus et de pattes vaguement anthropoïdes »².

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'Indicible », in *Le cauchemar d'Innsmouth*, op. cit., p. 150

² *Ibid.*, p. 155

Deux indices font que ce récit de la mort de l'ancêtre touche au surnaturel. Deux indices qui incriminent d'emblée un meurtrier qui serait, non pas une bête cornue ordinaire, mais plutôt une sorte hybride. Premier indice : l'assemblage discordant de deux types de blessures, traces de « cornes » sur la poitrine et de « griffures » dans le dos ; la créature aurait donc agrippé de ses ongles le corps de sa victime, tout en lui assénant, de face, quelques coups de cornes. Second indice : l'entremêlement tout aussi discordant de deux types d'empreintes, les marques de « sabots fourchus » et celles de « pattes vaguement anthropoïdes ». Il semble clair qu'un « métissage » entre caractères humains et caractères bestiaux se trouve impliqué par le motif de ces sabots fourchus. Mieux encore, les sabots fourchus font référence au *bouc* et se rapportent, dans l'imaginaire occidental, aux sabots du diable. La représentation la plus commune du diable ayant dérivé, nous l'avons dit, de la figure de Pan, le dieu mi-homme mi-bouc de l'Antiquité¹. Force serait dès lors d'admettre que le portrait-robot du coupable pourrait être dressé à la simple lecture de ce passage. Dès cette première allusion au monstre cornu de « L'Indicible », le lecteur pourrait s'attendre à voir surgir une sorte de minotaure diabolique.

Ces premiers soupçons se confirment dans la suite du texte, qui respecte le *crescendo* classique des récits lovecraftiens : 1) écoute de légendes relatives à l'existence d'une créature fantastique ; 2) vision d'indices corporels ou archéologiques démontrant l'existence réelle de cette dernière (empreintes, ossements, représentations artistiques exagérément réalistes, etc.) ; 3) sentiment grandissant, chez le héros, de la présence prédatrice de cet être fantastique ; 4) apparition finale et terrifiante du monstre.

Ainsi les premières pages de la nouvelle se font-elles l'écho de certaines superstitions et croyances concernant un monstre à cornes ; on évoque des apparitions spectrales, dans la région :

« Ces légendes fantomatiques et plus tardives, [...], faisaient allusion à des apparitions monstrueuses plus effarantes que tout être organique. Des apparitions de formes bestiales et gigantesques par moments visibles et en d'autres seulement tangibles, flottant dans l'air par les nuits sans lune, hantant la vieille maison, la crypte qui se trouvait derrière elle, et les alentours... »².

¹ « Certes, il n'y a pas de diable grec ; les dieux ne sont que des surhommes immortels, animés des mêmes passions que nous, et capables de bien et de mal, y compris leur chef, Zeus. Le plus "diabolique" serait Pan, cornu, poilu, et à face de bouc, dieu du désir sexuel, des forces de reproduction. La tradition chrétienne, si hostile à la luxure, verra facilement en lui une préfiguration du diable, auquel elle attribuera certains de ses traits physiques. » (déjà cité - MINOIS, George, *Le diable, op. cit.*, p. 10)

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'Indicible », in *op. cit.*, p. 156

Ces colportages superstitieux trouvent bientôt une étonnante réalité, lorsque l'on explique la découverte d'un vestige squelettique inconcevable, à savoir celle d'un crâne pourvu à la fois de deux longues cornes et d'une mâchoire humaine :

« Si vous aviez vu ce crâne – il avait des cornes longues de dix centimètres, et en même temps une mâchoire assez proche de la vôtre ou de la mienne »¹.

Ce crâne aberrant, mêlant ostensiblement l'humain à la bête cornue, aurait appartenu à la défunte créature, autrement dit au monstre cornu coupable du meurtre de l'ancêtre. C'est la preuve zoologique – squelettique – que cette créature de la superstition a bel et bien existé. Après ces étapes liminaires, on comprend que l'épiphanie de la bête lovecraftienne ne tarde guère. Les deux héros, assis sur la pierre d'une tombe abandonnée – que l'on sait précisément être celle de la créature de la légende – méditent à propos de cette affaire surnaturelle. C'est alors qu'ils sont brutalement sortis de leurs pensées par un tremblement souterrain. Avant même de pouvoir comprendre, les voilà éjectés de leur siège funéraire par le surgissement fracassant du monstre légendaire hors de son sépulcre :

« Puis tomba sur nous un courant d'air glacé mais violent et délétère, provenant de cette même direction inquiétante, qui fut suivi d'un hurlement perçant poussé juste à côté de moi toujours assis sur cette tombe abandonnée et pernicieuse, où dormaient un homme et un monstre en un seul être. Une seconde plus tard, j'étais chassé de mon siège macabre par la poussée affolante d'une entité invisible mais d'une taille qui devait être gigantesque et d'une nature impossible à préciser... »².

De cette confrontation incroyable avec ce qui semble être la forme spectrale du monstre cornu d'autrefois (« entité invisible »), les héros de « L'Indicible » ne ressortent pas indemnes. Ils sont attaqués par cet hybride fantastique et se voient infligés quelques blessures plus ou moins graves. Ces plaies témoignent, à l'instar des stigmates de l'ancêtre jadis assassiné, de l'ambiguïté corporelle de l'être qui les a portés : coups de cornes, griffures, coupures, coup de sabot fourchus, etc. Pourtant les deux protagonistes préfèrent rationaliser leur mésaventure, en se persuadant, en dépit de toute logique, qu'ils ont été chargés par un taureau vicieux :

« Manton avait, sur la poitrine, deux blessures fort vilaines, avec des coupures et des griffures moins profondes dans le dos. Quoique moins gravement, j'étais néanmoins couvert de marques et de contusions dont la nature était inexplicable. On y trouvait même l'empreinte d'un sabot fourchu [...]. Alors il [Manton] déclara que nous avions été chargés par un taureau vicieux... »³.

¹ *Ibid.*, p. 157

² *Ibid.*, p. 158

³ *Ibid.*, p. 159

N'ayant pas vu concrètement la bête fantastique qui les a attaqués – pour cause, celle-ci était invisible –, ces personnages trouvent donc le réconfort dans cette hypothèse rationnelle du « taureau vicieux » ; hypothèse dont le grand mérite est de leur permettre d'échapper, un tant soit peu, à la réalité tellement plus angoissante de l'*Indicible*.

Cette hybridité mêlant la bête à cornes et l'humain pourrait nous remettre en l'esprit le cas singulier du monstre de « L'abomination de Dunwich ». Il est question, en effet, dans cette autre nouvelle fantastique de Lovecraft, d'un enfant dénommé Wilbur Whateley, n'ayant de cesse de grandir et présentant une diabolique *mine de bouc* :

« Sa physionomie, elle aussi surprenait par sa maturité ; car bien qu'il n'eût pas plus de menton que sa mère et son grand-père, son nez ferme et précocement formé contribuait avec ses grands yeux noirs, presque latins, à lui donner un air à peu près adulte, et d'une intelligence quasi surnaturelle. Il était néanmoins extrêmement laid, si brillant qu'il parût ; il avait quelque chose de l'animalité, *proche du bouc*, par ses lèvres épaisses, sa peau jaunâtre aux pores dilatés, sa rude chevelure crépue et ses oreilles bizarrement étirées » (nous soulignons)¹.

L'association se trouve réalisée, ici encore, entre l'homme et le bouc, donnant vie à un personnage de stature diabolique (« une intelligence quasi surnaturelle »). Ce Wilbur Whateley de « L'abomination de Dunwich » – qui se transformera, rappelons-le, au terme de l'intrigue, en une monstrueuse bête chimérique –, se rapproche ainsi subtilement du monstre de cornu « L'Indicible ».

Les cornes, symbole phallique et diabolique, figurent le *Mâle* et le Mal. Elles représentent notamment l'un des attributs physiques du diable et des démons. Marque immédiate de la bestialité ou de la nature diabolique, les cornes constituent un motif privilégié pour l'écriture fantastique, en vue de dévoiler ces diverses dimensions chez un personnage, un animal fantastique ou une objet (une statuette à *cornes* peut être interprétée comme un objet diabolique, par exemple). Dans *Le Faune de marbre* de Nathaniel Hawthorne, la preuve primordiale de l'animalité du Faune de Praxitèle, statue dont on signale la frappante ressemblance avec un personnage étrange du récit dénommé Donatello², est clairement constituée par la forme cornue de ses oreilles, et non par son appendice caudal qui se trouve dissimulé sous une peau de lion :

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'abomination de Dunwich », in *op. cit.*, p. 231

² « Notre ami Donatello est bien le véritable Faune de Praxitèle. » (HAWTHORNE, Nataniel, *Le Faune de marbre*, Paris : Librairie José Corti, « Domaine Romantique », 1995, p. 13)

« Dans les représentations plus communes des dieux de la mythologie, on remarque un autre signe de la même animalité : l'existence d'un appendice caudal. Mais si l'on suppose que le Faune de Praxitèle en possède un, la peau de lion qui lui sert de vêtement le dérober au regard. *Les oreilles pointues et velues seraient donc la meilleure preuve que ce Faune est un animal des bois* » (nous soulignons)¹.

Ces « oreilles pointues et velues » (avatar des cornes) fondent la meilleure preuve qui soit de l'animalité de cet être fabuleux qu'est le Faune. Ces oreilles cornues sont le « signe », le trait apparent de sa complexion, qui déterminent que le Faune de Praxitèle, sous ses dehors d'humanité, demeure une bête des bois. Concernant le thème de la progéniture diabolique, la présence de petites cornes sur le crâne a toujours constitué la preuve flagrante et immédiate qu'un enfant était celui du diable. Si le film *Rosemary's baby* (Roman Polanski, 1968) ne laissait qu'à l'état de soupçon l'existence des cornes démoniaques du bébé de Rosemary, étant donné qu'il n'est jamais permis de voir réellement à quoi ressemble ce nourrisson. La nouvelle fantastique de Gérard Nerval intitulée « Le monstre vert » apparaît particulièrement explicite sur la question. L'écrivain nous y raconte l'histoire d'un couple de jeunes gens qui, le jour même de leurs noces, a le malheur de boire un vin maléfique. Ce nectar funeste a pour effet de faire tomber enceinte la jeune mariée et de la faire accoucher, neuf mois plus tard, d'un petit monstre vert pourvu de cornes écarlates sur le front :

« Le jour de la noce du sergent, qui eut lieu à la Rapée, il mit la fameuse bouteille au cachet vert entre lui et son épouse, et affecta de ne verser de ce vin qu'à elle et à lui. La bouteille était verte comme ache, le vin était rouge comme sang. Neuf mois après, la couturière accouchait d'un petit monstre, entièrement vert, avec des cornes rouges sur le front »².

Nous voyons, ici, que la couleur verte et la présence des cornes rouges au front du bébé correspondent à des marques corporelles de son altérité ontologique. Ils participent activement, surtout pour ce qui est du motif des cornes, à donner un caractère diabolique à cet enfant. Le texte fait, d'ailleurs, rapidement état de sa filiation. Durant son sommeil, nous explique-t-on, la jeune maman vivait d'horribles cauchemars, en lesquels elle voyait surgir un grand diable qui se prétendait le père de son enfant³.

Observer les cornes, en littérature fantastique, exclusivement comme un symbole du diable ou comme le signe physique d'une essence maléfique serait faire preuve d'une vision

¹ *Ibid.*, pp. 15-16

² NERVAL, Gérard (de), « Le monstre vert », in *op. cit.*, p. 56

³ «... elle voyait dans son sommeil apparaître un grand diable, d'un aspect épouvantable, qui lui disait : - pourquoi t'étonner de me voir... puisque tu as bu de la bouteille ? Ne suis-je pas le père de ton enfant ?... » (*Ibid.*, p. 57)

réductrice et peu encline à mettre à jour les ambiguïtés symboliques touchant ces « éminences coniques et dures qui naissent sur le front des ruminants »¹. Les cornes, en vérité, peuvent parfaitement se rapporter à la divinité. Pour preuve, le cas du dieu gaulois *Cernunnos* que l'on représentait avec des cornes :

« Le Cernunnos gaulois, qui semble fort être le "Dis Pater" mentionné par César et que les Druides revendiquaient comme ancêtre de tous les peuples celtiques, était dépeint dans l'iconographie comme un dieu cornu. C'est le roi des dieux et le "gardeur divin" de toutes les créatures ; il représente la fécondité »².

Les cornes, sous ce même angle, peuvent encore se manifester comme le signe d'une énergie divine ayant « métamorphosé » l'apparence d'un simple mortel. L'exemple biblique de Moïse descendant du Sinaï, *avec des cornes*, pourrait en être l'illustration parfaite :

« [La] corne est le signe de l'énergie que donne Dieu aux constructeurs de peuples - au Sinaï, Moïse porte des cornes et Michel-Ange l'a représenté ainsi sur une statue de l'église Santo-Pietro-in-Vincoli, à Rome »³.

En outre, dévoilant une nouvelle fois les accointances entre le symbolisme des bêtes à cornes et l'univers religieux, se pose la figure sacrificielle de l'animal cornu. Il faudrait rappeler, ici, que les holocaustes antiques, mais aussi bibliques, s'opéraient généralement au détriment des bovidés et des ovidés, les animaux à cornes. Les guerriers grecs, devant les murs de Troie, ne firent-ils pas brûler, avant la bataille, quelques taureaux en holocauste, de manière à s'attirer les faveurs des dieux ? Abraham n'a-t-il pas eu la joie d'être conduit à ne sacrifier qu'un bélier à Yahvé, alors qu'il pensait devoir lui offrir la vie de son propre fils, Isaac, en signe de soumission ?

Une figure légendaire telle que la licorne tendrait à exprimer toute cette ambiguïté de la bête à cornes. La symbolique christique de cet animal unicolore⁴ s'affrontant, nous l'avons déjà dit, avec l'aspect démoniaque dont suffit à le revêtir sa barbiche de bouc.

Dans « Jouer avec le feu » d'Arthur Conan Doyle, il est question d'une licorne. Cette histoire fantastique évoque la thématique des expériences paranormales. Un groupe d'adeptes

¹ LITTRÉ, Émile, « corne » in *Le petit Littré*, Paris : LGF, « Classiques Modernes », 1990, p. 359

² MORRIS, Matthew W., « Les origines de la légende de Mélusine et ses débuts dans la littérature du Moyen Âge », in BOULOUMIÉ, Arlette (éd.), *Mélusine moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 15

³ LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, *op. cit.*, p. 73

⁴ « Il se crée un véritable mythe autour de la licorne car, dit le Physiologus, "le christ est une licorne spirituelle". Cheval blanc, barbu, portant une longue dent de narval sur le front, l'animal symbolise la pureté. [...] La mythologie chrétienne fait de la licorne l'image de Jésus choissant le sein de sa mère. » (*Ibid.*)

du spiritisme, de la télékinésie et de diverses autres « sciences occultes » – nul n’ignore la passion qu’avait conçue notre écrivain irlandais pour ces activités paranormales¹ – se mettent à unir leurs forces mentales, suite à la proposition de l’un des leurs², afin de faire apparaître matériellement l’objet de leur pensées. Or, le fait est que certains d’entre eux avaient admiré peu auparavant une peinture représentant une licorne³. C’est donc précisément une licorne qui vient s’incarner soudain sous les yeux de cette assemblée secrète.

Le phénomène qui surgit de cette expérience collective, s’apparente d’abord à un objet lumineux, une forme mouvante et éblouissante, mais qui sème rapidement le chaos dans la salle des spirites, en dévoilant des réactions propres aux équidés (ébrouements, ruades, etc.) :

« Un objet lumineux s’est précipité contre nous dans l’obscurité. Une chose qui se cabrait, qui tapait du pied, qui sautait, qui s’ébrouait, qui était capable d’écraser tout sur son passage. La table a volé en éclats. Nous avons été dispersés dans toutes les directions. La chose faisait un bruit d’enfer, nous bousculait, se ruait d’un angle à l’autre de la pièce avec une énergie atroce. Nous hurlions tous d’épouvante, nous étions tombés à quatre pattes pour essayer de nous mettre hors de l’atteinte de la chose. Je ne sais quoi a marché sur ma main ; j’ai senti mes os craquer sous le poids »⁴.

La panique est totale (« Nous hurlions tous d’épouvante ») au-devant de cette irruption dans la pièce de la présence bestiale d’un cheval *fouleur* (« chose qui se cabrait, qui tapait du pied, qui sautait, qui s’ébrouait, qui était capable d’écraser tout sur son passage »). La compréhension qu’il s’agit une licorne n’intervient pourtant qu’au terme de la nouvelle. Le narrateur remarque, juste avant que le cheval fantastique ne disparaisse, sa longue corne blanche et lumineuse :

« Dans l’obscurité deux yeux étranges étincelaient en nous regardant, je n’ai eu que le temps de claquer la porte, de l’autre côté a retenti un coup terrible ; la porte s’est fendu de haut en bas. [...]. Un autre bruit formidable a précédé le passage de quelque chose par la fente de la porte. C’était une longue corne blanche, qui brillait à la lumière. Pendant un moment elle est restée là devant nous, puis, avec un coup sec, elle a disparu »⁵.

¹ Le spiritisme, dont la doctrine philosophique fut élaborée de 1844 à 1910, aux Etats-Unis, par l’auteur des huit volumes de la *Philosophie de l’Harmonie*, Andrew Jackson Davis (1826-1910), aura séduit aussi bien des savants (Camille Flammarion) que des écrivains (Victor Hugo, A. Conan Doyle). Il théorise *l’idée des réincarnations successives* à travers des corps de végétaux, d’animaux et d’humains. De la sorte, selon cette pensée, il serait permis à l’âme de se construire et d’évoluer, de façon parallèle, à l’évolution biologique.

² « Voudriez-vous dire par là que je crée une chose qui n’a jamais existé rien qu’en pensant à elle ? » (DOYLE, Arthur Conan, « Jouer avec le feu », in *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges, op. cit.*, p. 721)

³ « Ne voyez-vous pas la corne sur le front ? C’est une licorne. » (paroles d’un personnage en examinant une peinture où apparaissent monstres mythiques et créatures imaginaires – *Ibid.*, p. 720)

⁴ *Ibid.*, p. 727

⁵ *Ibid.*, p. 728

La corne blanche frontale (« C'était une longue corne blanche, qui brillait à la lumière ») associée à un cheval éburnéen et porteur de lumière (« deux yeux étranges étincelaient ») ; telle est l'image classique qu'exploite Arthur Conan Doyle dans sa fiction. Elle se rapporte exactement, en cela, à la représentation médiévale de l'unicorne. Le contraste s'avère, de fait, forcément radical avec les bêtes à cornes fantastiques que nous avons étudiées jusqu'à présent ; ces dernières semblaient magnétisées, *a contrario*, par la noirceur des ténèbres et l'univers infernal.

Un récit du péruvien Edgardo Rivera Martínez, « El Unicornio », prend également pour figure centrale la légendaire licorne. Cette bête surnaturelle se trouve réactualisée à travers cette fiction, qui la place dans le cadre géographique des Andes centrales, la région natale de l'écrivain. Dans cette nouvelle, un narrateur reçoit le témoignage d'un jeune garçon assurant avoir vu un cheval blanc pourvu d'une corne frontale dans les environs de leur village¹. Il se met en tête de rechercher cet équidé pour le protéger de la malveillance des paysans du coin. Convaincu, aux dires de ce témoin, qu'il s'agit d'un spécimen de licorne, créature fabuleuse des légendes européennes², le héros parvient rapidement à localiser celle-ci et à l'observer en chair et en os :

« Y en verdad, junto a la fuente, contra un fondo de follaje oscuro, está el unicornio. Es blanco, muy blanco [*C'est blanc, très blanc*]. Descanza, con la cabeza erguida, sobre la hierba que la humedad del manantial conserva lozana y tupida. Nos ve llegar sin alterarse, sin intentar en ningún momento levantarse, y nos observa con una suerte de benevolencia gentil, ligeramente curiosa. En mitad de su frente, como me ha indicado el niño, brilla el dardo de la leyenda [*Au milieu de son front, comme me l'avait indiqué le garçon, brillait le dard de la légende*]. Mudos, absortos, lo contemplamos. [...]. El animal legendario, por su parte, nos estudia por un espacio, y luego torna la cabeza hacia el agua »³.

Il convient de remarquer, dès cette description initiale, combien le caractère farouche et indomptable de la licorne, surligné par le texte précédent de Conan Doyle (« Jouer avec le feu »), se trouve ici dilué et évacué. On dresse le portrait d'une licorne, dont l'aspect féerique habituel (blancheur extrême, corne frontale) se double d'une dimension absolument bienveillante et d'une douceur désarmante. Cette créature fantastique est dépourvue de toute

¹ «... y al salir vi de pronto un animal que no he visto nunca. Muy blanco, y del tamaño de una vicuña [...] con un cuerno en la frente [*avec une corne au front*]. » (RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo, « El Unicornio », in *Cuentos completos*, Lima : Alfaguara, 1995, p. 119)

² « Si ese animal es como dices, debe tratarse de un unicornio. Un ser fabuloso, en cuya existencia se creía en tiempos antiguos, allá en Europa, y que en efecto tenía el cuerpo muy blanco y un cuerno o asta en la frente. » (*Ibid.*, p. 120)

³ *Ibid.*, p. 122

agressivité et ne s'alerte aucunement devant l'approche des humains. Pourtant on observe bientôt qu'elle a déjà eu à subir la blessure d'un chasseur :

« Me acerco y distingo en uno de sus flancos lo que el niño creyó que era una herida, y que a mí me parece más bien la cicatriz de una flecha [*qui me semblait plutôt être la cicatrice d'une flèche*] »¹.

Comment, dès lors, au vu de cette cicatrice de flèche, expliquer cette inoffensivité et cette candeur de ce cheval fantastique ? Le texte ne tend pas véritablement à donner d'explication à la chose et laisse simplement entendre que cette licorne ne possède pas les pouvoirs que lui attribuent les légendes. La vulnérabilité de cette licorne n'a d'égale que sa confiance à l'endroit des hommes. C'est ainsi, sans la moindre résistance, que cet animal fabuleux se met à suivre le petit groupe humain², dont le seul souci est désormais de la soustraire à des actes malveillants :

« Si el unicornio fue herido y da muestras de fatiga, será porque es vulnerable, no obstante los poderes que le atribuyen las leyendas, y no debemos, por tanto, dejarlo en este lugar a merced de un campesino mal inspirado »³.

Installée dans la maison du narrateur, la licorne se trouve à l'abri des chasseurs et à la disposition de ce personnage humain. La bête fantastique, nourrie d'oranges et de pêches⁴, devient ainsi un objet d'émerveillement quasi mystique pour le héros :

« El unicornio permanece inmóvil, con los ojos entornados. La luz del candil, de un dorado que se me antoja vivo y cálido, y no recogido, como de costumbre, da a su blancura una calidad atenuada y lo rodea de una particular atmósfera. Lo contemplo, y poco a poco se precisa y robustece en mí la sospecha de que, por exótica que sea su procedencia, debe ser emisario de una deidad nuestra »⁵.

En conférant une telle dimension messianique à sa licorne (« debe ser emisario de una deidad nuestra »), le héros ne fait que raviver le symbolisme christique qui sous-tend, comme nous le savons, la figuration de ce cheval prodigieux. Le narrateur, de plus en plus impliqué dans sa fascination, s'instruit des croyances légendaires relatives à la licorne et apprend ainsi les affinités que celle-ci entretient avec les jeunes vierges. À la lecture de quelques textes médiévaux, il est mis au courant du charme que les pucelles détiennent sur cette créature

¹ *Ibid.*, p. 123

² « Este [el unicornio] no se opone, ni se opone tampoco a emprender la marcha con nosotros. En ningún momento se latera la gracia de sus movimientos. » (*Ibid.*, p. 124)

³ *Ibid.*, p. 123

⁴ « ...no sin antes servir al animal fabuloso las naranjas y melocotones que, por lo que puedo apreciar, figuran entre sus alimentos preferidos. » (*Ibid.*, p. 129)

⁵ *Ibid.*, pp. 126-127

légendaire ; il comprend combien elles sont capables de l'envoûter et de l'apaiser, jusqu'à qu'à endormir toute sa méfiance. Il n'est guère étonnant, à ce titre, que les chasseurs de licornes aient souvent recouru à de tels appâts (jeunes vierges) pour mener à bien leur capture fabuleuse¹. Le récit vient alors, de manière opportune, à évoquer la rencontre entre le héros et une ravissante demoiselle, de dix-sept ou dix-huit ans, prénommée Luscinda. Le narrateur, chez qui se trouve depuis quelques jours la licorne, tombe éperdument amoureux de cette jeune femme. Il la courtise, jusqu'au point de lui montrer, un beau jour, *sa* licorne. Néanmoins, la vision de la bête ne semble pas provoquer l'excitation escomptée chez cette jeune personne : « La joven, por su parte, no muestra ninguna señal de la excitación que nos embargó a nosotros »².

Il s'avère, étrangement, que ladite licorne disparaît sans laisser de traces quelques temps plus tard. Et cette disparition de la créature fabuleuse se trouve bientôt suivie de celle de la créature féminine du récit, Luscinda. La jolie demoiselle, un soir, s'évanouit également de son domicile, sans laisser d'adresse. On a beau chercher ces deux êtres à la beauté surnaturelle à travers tout le pays, rien n'y fait. La belle et la licorne donnent l'impression de s'être complètement volatilisés.

Le soupçon selon lequel la licorne et la demoiselle auraient pu se rejoindre dans un *ailleurs*, se fait d'emblée très vif. D'autant plus que la relation symbolique, voire métaphorique, entre ces derniers était déjà explicite dans le texte : « Sí, Luscinda se ha marchando tras del unicornio, atraída sin duda por su belleza, por su magnetismo, o, acaso, por un secreto mensaje del que era portador »³. Ces doutes se trouvent rapidement confirmés par les dires d'un vieil homme qu'interroge le narrateur. Celui-ci affirme avoir observé, durant la nuit où a disparu Luscinda, une scène digne des tapisseries médiévales ; une jeune femme marchant, une lampe à la main, dans les pas d'une licorne à la blancheur irradiante, en direction de l'est :

« Dijo que se había levantado, insomne, para estirar un poco las piernas, y que yendo por un sendero de quiñuales que hay por ese lugar, vio pasar por otro, que corre paralelo, a dos extrañas figuras. Una de ellas era una muchacha, casi una niña [L'une d'elles était une jeune femme, quasiment une enfant]. Portaba en sus manos una lámpara. La precedía un animal [*Un animal la précédait*] que "el minero" no había visto nunca, de una blancura radiante, y que ostentaba en la cabeza un cuerno dorado [*et qui arborait sur la tête une corne dorée*]. Sobrecogido, no atinó a seguirlos, pero pudo apreciar que se dirigían hacia el este »⁴.

¹ « Ricardo de Fourvinal sostenía en su *Bestiario* que un tropismo irresistible lo empujaba a buscar y someterse a las doncellas, lo cual era aprovechado por los cazadores, que de otro modo nunca habrían podido atraparlo, ya que sólo triunfaban sobre él, adormeciéndolo, "le douce flair de la pucele". » (*Ibid.*, p. 125)

² *Ibid.*, p. 31

³ *Ibid.*, p. 134

⁴ *Ibid.*, p. 136

De toute cette histoire de licorne et de pucelle, confinant presque à la fable fantasmagorique, il est important de retenir cette désillusion finale du héros qui voit la femme de ses rêves s'en aller avec une autre créature de rêve, un cheval dont la corne fabuleuse pourrait se soumettre aisément à une interprétation freudienne. *El unicornio*, incarnation d'une perfection d'essence masculine, semble avoir trouvé son complément à travers Luscinda, cette incarnation de la perfection féminine. Leur disparition conjointe hors de l'espace familier du narrateur suggère d'emblée leur union secrète et indissoluble dans l'espace extérieur de la fiction, leur fusion essentielle dans le *hors-texte*, le *non-dit*, le *non-écrit*. La perte de la licorne, se superposant qui plus est à la perte de Luscinda, transforme le narrateur de cette nouvelle d'Edgardo Rivera Martínez, en un personnage mélancolique. Cet *état d'âme* particulier explique largement le lyrisme et la poésie cosmique qui se dégagent de la fin du récit.

Pour aborder brièvement le cas du plus imposant des animaux à défenses (ou à *cornes d'ivoire*) existant, à savoir l'éléphant, commençons par parler de l'usage guerrier qui fut le sien, dans les temps anciens. Des guerres maccabéennes évoquées dans La Bible¹ à l'épopée carthaginoise d'Hannibal ou encore aux combats en terre indienne d'Alexandre le Grand, l'éléphant s'est illustré comme une bête dont l'incidence militaire s'avérait souvent décisive dans le sort des batailles. Le pachyderme guerrier a su trouver, d'ailleurs, une réactualisation littéraire superbe à travers les « oliphants » de Tolkien. Dans *Les deux Tours*, second volet de la saga du *Seigneur des anneaux*, il est question, en effet, de ces éléphants monstrueusement grands et pourvus de multiples « cornes dans la bouche », pour reprendre la formule de l'auteur. Ainsi Sam Gamegie déclame-t-il un poème à leur sujet, en lequel se trouve exprimé le caractère fabuleux de ces créatures nommées « oliphants » :

« Gris comme une souris,/ Grand comme une maison,/ Le nez comme un serpent ;/ Je fais trembler la terre,/ Quand je piétine dans l'herbe,/ Les arbres craquent à mon passage./ Cornes dans la bouche,/ Je marche vers le Sud,/ Battant de mes grandes oreilles./ [...] Je suis l'oliphant,/ Le plus grand de tous,/ Énorme, vieux et haut./ Si jamais tu me rencontrais,/ Plus tu ne m'oublierais./ Si tu me vois jamais./ Tu ne me croiras pas réel,/ Mais je suis le vieil oliphant./ Et je ne me couche jamais »².

¹ « ...la Bible insiste presque exclusivement sur "son usage essentiellement guerrier" : l'éléphant paraît avoir été très souvent employé durant les guerres maccabéennes [...]. En fait, comme l'écrit Robert Delort, "l'éléphant de guerre a profondément marqué la mémoire de l'Occident. » (BUSCHINGER, Danielle, « Note sur les éléphants et les chameaux dans quelques textes allemands du Moyen Âge », in BUSCHINGER, Danielle et Wolfgang SPIEWOK (éds.), *Hommes et animaux au Moyen Âge*, op. cit., p. 36)

² TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Seigneur des anneaux – Les deux Tours*, op. cit., p. 338

L'apothéose de l'éléphant semble bel et bien chanté à travers ce poème consacré à la gloire de l'oliphant. Mieux encore, les héros viennent à assister, quelques temps plus tard, à la marche guerrière de plusieurs de ces mastodontes conduits, en direction du Gondor, par les soldats de Sauron, le seigneur du Mordor. Voici la description qui en est faite :

« Ébahi et terrifié, mais pour sa joie durable, Sam vit une vaste forme sortir des arbres fracassés et se précipiter sur la pente. Elle lui parut grande comme une maison, bien plus grande qu'une maison : une colline grise en mouvement. La peur et l'étonnement la magnifiaient peut-être aux yeux du Hobbit [...]. Il [L'oliphant] avança droit sur les guetteurs, et puis il se détourna au dernier moment pour passer seulement à quelques mètres, faisant trembler la terre sous leurs pieds : ses grandes pattes étaient semblables à des arbres, ses oreilles étaient étendues comme des voiles, son long muflle était levé comme un serpent sur le point de foncer, ses petits yeux rouges étaient emplis de fureur. Des cercles d'or ceignaient *ses défenses en forme de cornes relevées, dégouttantes de sang*. Son carapaçon d'écarlate et d'or voltigeait autour de lui en lambeaux désordonnés. [...]. La grande bête aveuglée de colère poursuivit sa route dans un bruit de tonnerre à travers l'eau et les fourrés. Les flèches sautaient et se brisaient sans faire aucun mal sur le triple cuir de ses flancs. Les hommes des deux côtés fuyaient devant elle, mais elle en rattrapait de nombreux, qu'elle écrasait sur le sol. Elle fut bientôt hors de vue, barrissant et piétinant toujours dans le lointain. [...]. Sam respira profondément. - C'était un Oliphant ! dit-il. Il y a donc des Oliphants, et j'en ai vu un » (nous soulignons)¹.

Une « créature monstrueuse aux cornes dégouttantes de sang », c'est par cette image que se distingue, par-dessus tout, le colossal pachyderme imaginé par Tolkien. Telle est d'ailleurs le portrait plus impressionnant que l'on puisse faire d'une bête à cornes. L'hémoglobine signe encore, ici, le caractère homicide de ces monstres cornus, de ces éléphants géants. Ce qui valait pour le taureau noir de Rachel Hartfield, vaut également pour les « oliphants » de Tolkien. Les cornes sanguinolentes, qui caractérisent ici ces aberrations animales nées de l'imagination, représentent l'emblème même de leur violence meurtrière. On ressent, en vérité, cette soif de sang que véhiculent les excroissances naturelles de ces bêtes à cornes, sans qu'il soit jamais question pourtant d'une quelconque référence à la *gueule dentée*. La gueule carnassière et les cornes meurtrières ne doivent pas pour autant être perçues comme antinomiques ou contradictoires – même si l'on peut affirmer à juste titre que la dévoration s'oppose fondamentalement à la pénétration sanglante. Ces motifs (gueule/cornes) semblent plutôt se compléter pour exprimer *en plénitude* l'acte prédateur et bestial de la mise à mort humaine. À dire vrai, les cornes sanglantes, les cornes *ayant pénétré la chair* – dans toute l'ambiguïté érothanatique marquant cette expression –, se rattachent, comme un pendant imaginaire, à la gueule vorace et carnassière, prête à déchiqueter et à engloutir les chairs.

¹ *Ibid.*, pp. 358-359

Transpercer (*phallus*) et dévorer (*vagina dentata*) ; c'est ainsi que les « bêtes à cornes » et que les « bêtes à crocs » agissent pour anéantir l'homme.

Avant de nous intéresser à ce registre de la « bête à crocs » dont nous esquissons la matière, il nous faut prendre en considération la faune fantastique d'essence aquatique. Il va s'agir, par conséquent, d'examiner le cas de la « bête des eaux », en étant conscient de l'immense variété de spécimens sur le point de s'offrir à notre observation. Cet examen, néanmoins, doit tendre à démontrer combien l'angoisse hydrique, la *peur des eaux*, a su se cristalliser à travers tous ces spécimens des bestiaires aquatiques de la littérature fantastique. La *peur des eaux*, force nous sera de le constater, se situe, en règle générale, à la genèse et à la base de toute bête aquatique exploitée sur un mode fantastique. Si bien qu'il serait possible d'affirmer que le premier des monstres marins n'est autre que la mer, elle-même.

Jointe à cette analyse de la bête fantastique aquatique, une observation des créatures reptiliennes est également prévue. La proximité entre la *bête qui rampe*, dont le modèle exemplaire demeure le serpent, et la *bête qui nage* se découvrira notamment à travers l'irradiante figure de la créature tentaculaire, pieuvre, poulpe ou calamar. Animaux fantastiques qui constellent d'exemples spectaculaires la littérature occidentale, en passant de Jules Verne (*20 mille lieues sous les mers*) à Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*), ou de William Hodgson (« La chose dans les algues ») à Howard Phillips Lovecraft (« L'appel de Cthulhu »).

CHAPITRE IV

La bête aquatique et la bête reptilienne

Il a déjà été question du territoire marin, présenté comme l'un des espaces privilégiés de la bête, ainsi qu'il a été question de l'angoisse que celui-ci a pu susciter dans l'esprit des hommes ; angoisse qui est apparue comme la source logique d'une tératologie animale des plus extraordinaires¹. Ainsi la relation existant entre la mer et la bête fantastique a-t-elle été évoquée, en prélude même de l'analyse de notre corpus littéraire. Par conséquent, il convient, à présent, d'approfondir cette réflexion initiale et de l'étayer par l'analyse de quelques exemples concrets.

La peur obsédante des eaux ou l'horreur fascinée de la mer – sentiments réellement repérables chez des auteurs fantastiques comme Julio Cortázar², William Hope Hodgson³ ou Guy de Maupassant⁴, entre autres –, bien qu'il ne soit pas possible d'affirmer qu'il s'agisse là d'une matrice indispensable à la création de monstres aquatiques, contribue cependant, de façon générale, à augmenter très largement, sous les pinceaux d'une écriture sensibilisée à de telles angoisses, l'impact terrifiant des bêtes fantastiques imaginées.

¹ cf. Partie II, chap. I, 2-B « Îles et océans »

² cf. CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, pp. 247-248

³ « Writer who ran away to sea in his youth and was deeply afflicted by his experiences aboard ship : he never lost a profound fascination, reflected in all poetry and most of his stories and essays, for the mysteries of the sea. » (CLUTE, John et NICHOLLS, Peter, *The Encyclopaedia of Science Fiction*, Londres : Orbit, 1999, p. 575)

⁴ « De la mer violente et grise d'Étretat au cours sinueux et doux de la Seine, du mystère des marais normands au transparent miracle de la Méditerranée, Guy a toujours recherché les proximités aquatiques. » (RICHTER, Anne, « Guy de Maupassant ou le fantastique involontaire », in MAUPASSANT, Guy (de), *Contes fantastiques*, *op. cit.*, p. 24)

1. La peur des eaux

Les eaux, entendues comme un lieu où l'homme se retrouve hors de son élément naturel et donc sujet à la « pesanteur » de ses angoisses voire de sa solitude, représente un *autre monde*. Or, la peur qui s'insinue en nous devant toute altérité constitue une peur dont l'essence même est de provenir de notre incapacité de détermination ou d'identification. Les eaux d'un océan, d'un lac ou d'un fleuve, dissimulent, sous leur surface, l'origine profonde de cette peur qu'elles inspirent aux hommes. L'être humain peut ressentir de la peur face à l'immensité marine, du seul fait qu'elle se dévoile comme un lieu privilégié de l'indéterminable, du *non-identifiable* ; on ne sait pas ce qu'il y a au-dessous ; on ne voit pas son *dedans*. « Voir le dedans de la mer, c'est voir l'imagination de l'Inconnu. C'est voir du côté terrible »¹. Tel est ce que Victor Hugo affirmait, dans *Les Travailleurs de la mer*, en terminant par un rapprochement, sur ce point, entre la nuit et le gouffre océanique². Le regard endoscopique prenant pour objet la mer pourrait encore s'apparenter, de manière subtile, au regard endoscopique de type psychanalytique, autrement dit à celui qui prend pour sujet l'être humain ; la pulsion scopique et l'*écoute* dirigée vers l'intimité des eaux rejoignant dès lors le désir d'observer le *dedans* de l'homme. En ce sens, une nouvelle fantastique telle que « Sur l'eau » de Maupassant pourrait se révéler des plus utiles en vue de mettre en évidence les sources de l'angoisse humaine relative à l'univers aquatique. Il est fait état, à travers le récit d'un narrateur, de la passion dévorante d'un canotier pour la rivière où il officie³, une rivière que les nuits sans lune rendent illimitée⁴, rendent donc, sur un plan symbolique, *océanique*. Pourtant la différence est clairement établie entre la mer et la rivière ; la première étant qualifiée de dure mais de loyale, tandis que la seconde est définie comme silencieuse et perfide :

« Un marin n'éprouve point la même chose pour la mer. Elle est souvent dure et méchante, c'est vrai, mais elle crie, elle hurle, elle est loyale, la grande mer ; tandis que la rivière est silencieuse et perfide »⁵.

¹ HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, Genève : Georges Naef, 2002, p. 241

² « Le gouffre est analogue à la nuit. » (*Ibid.*)

³ « Il avait dans le cœur une grande passion, une passion dévorante, irrésistible : la rivière. » (MAUPASSANT, Guy (de), « Sur l'eau », in *Contes fantastiques, op. cit.*, p. 89)

⁴ «... dans l'ombre, quand il n'y a pas de lune, la rivière est illimitée. » (*Ibid.*, p. 90)

⁵ *Ibid.*

La rivière ou le lac, comprenons-le dès à présent, se distancie de l'océan à partir de quelques critères : eau « dormante », absence de vagues et de courant, profondeur moindre, etc. Le calme aquatique apparent qui émane de ces étendues d'eau (cours d'eau/lac) induit aisément, dans une imagination négative, le motif du « silence perfide » exprimé présentement dans ce passage de Maupassant. La rivière suggère, sans mal, l'idée du péril secret, du danger inconnue, sous-jacent. Bien que ceinturée par les terres, elle cache quelque chose qui est sans rapport avec le chthonien : un *autre monde*, une *autre vie* (aquatique et amphibie). Elle témoigne, à ce titre, d'une altérité angoissante encore plus pernicieuse et sournoise que celle de la mer.

Sous cet angle, il n'est pas étonnant que le narrateur de Maupassant, voguant sur l'eau de cette rivière, ne soit pas porté à ressentir la même extase que celle qu'éprouve le canotier à l'égard de son lieu de travail. C'est plutôt une peur absolue et impossible à rationaliser qui se met à l'assaillir, pendant qu'un brouillard épais se met à submerger sa barque ainsi que la surface des eaux enténébrées :

« J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'êtres étranges qui nageaient autour de moi »¹.

Certes il est pertinent de penser que le brouillard et la nuit contribuent beaucoup à l'angoisse de ce personnage, il demeure toutefois frappant que la « peur véritable »² que ressent ce dernier, ne trouve finalement pour seule image que celle de créatures étranges et fantastiques surgissant des profondeurs aquatiques. Les eaux de Maupassant semblent donc dissimuler une monstruosité intime, un refoulé aquatique susceptible de refaire surface et s'avérant, par là-même, source d'angoisse, de peur inexplicable. Or, pour qui a lu ce récit, la chute finale de l'histoire se révèle particulièrement signifiante ; c'est simplement la *mort* que dissimulent ces eaux noires et brumeuses de Maupassant. Cette rivière qui obsède le canotier et terrifie le narrateur, recouvre et dissimule un cadavre, un être mort, une noyée, que l'on finit par ramener à la surface :

« L'homme [...] unit ses efforts aux nôtres ; alors, peu à peu, l'ancre céda. Elle montait, mais doucement, et chargée d'un poids considérable. Enfin nous aperçûmes une masse noire, et nous le tirâmes à mon bord : c'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou »³.

¹ *Ibid.*, p. 93

² Nous renvoyons le lecteur à notre analyse de la « vraie peur » selon Maupassant (cf. Partie I, chap. II, 1-A)

³ MAUPASSANT, Guy (de), « Sur l'eau », in *Contes fantastiques*, *op. cit.*, p. 95

Cette image de la noyée d'une rivière pourrait renvoyer aux eaux noires de Poe et, pour reprendre la formule de Bachelard, à l'*invitation à mourir* que suggèrent celles-ci¹. Pourquoi ne pas faire le parallèle, ici, avec le surgissement monstrueux de la dépouille meurtrie de Mary Roget, à la surface de la Seine (« Le mystère de Marie Roget ») ? Un cadavre pour lequel l'auteur ne se prive pas de procéder à une description clinique des plus éprouvantes². Comment oublier encore la vision furtive et presque incongrue, dans les eaux du Danube, de cette otarie qu'Algernon Blackwood assimile à un corps de noyé (« Les Saules »)³ ?

Ainsi nous voyons que l'idée de la mort s'intègre-t-elle naturellement à l'imaginaire des eaux profondes ; le noyé jouant symboliquement le rôle d'un refoulé faisant surface pour aider l'homme à percevoir la nature de cette peur indéterminée qu'il ressent face au territoire aquatique. Puisqu'il y a une peur primitive du mort – qui se pose comme une figure instinctivement hostile, selon Freud, vis-à-vis de l'être survivant⁴ –, on peut dire qu'il existe une peur primitive de l'eau et du plus horrible de ses résidents, à savoir le noyé. Les morts qui pullulent dans les textes où l'eau noire, l'eau profonde, est présente, qu'ils soient d'Edgar Poe, de William Hodgson ou encore de Guy de Maupassant, participent tous de cette vaste entreprise de sublimation de la *thanaphobie* (angoisse primitive de la mort et du mort) que certains attribuent à la littérature fantastique⁵.

La relation entre l'eau et la mort, en outre, est favorisée par le caractère transitoire propre à l'élément liquide ; ce qui fait que l'eau en vient à suggérer, selon certaines interprétations, l'idée même d'une mort perpétuelle :

¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 68

² « Le visage était arrosé de sang noir, qui jaillissait en partie de la bouche. Il n'y avait pas d'écume, comme en voit dans le cas de personnes simplement noyées. Pas de décoloration dans le tissu cellulaire. Autour de la gorge se montraient des meurtrissures et des impressions de doigts. Les bras étaient repliés sur la poitrine et roidis... » (POE, Edgar, « Le mystère de Marie Roget », in *Double assassinat dans la rue Morgue*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996, p. 53)

³ « C'était bel et bien une otarie vivante, en train de chasser ; mais cela ressemblait exactement au corps d'un noyé tournoyant inlassablement au gré du courant. » (BLACKWOOD, Algernon, « Les Saules », in *Élève de quatrième... dimension*, *op. cit.*, p. 70)

⁴ « Étant donné que la quasi-totalité d'entre nous pense encore sur ce point comme les sauvages, il n'est pas étonnant que la peur soit encore chez nous si puissante, et qu'elle soit prête à se manifester dès qu'une chose quelconque vient au-devant d'elle. Il est probable qu'elle conserve encore le sens ancien, à savoir que le mort est devenu l'ennemi du survivant et a l'intention de l'entraîner avec lui, afin qu'il partage sa nouvelle existence. » (FREUD, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*, p. 248)

⁵ « ...le fantastique macabre n'est pas un simple reflet de nos angoisses, mais bien plutôt un recours contre la thanatophobie, ce que nous opposons à l'opacité terrifiante de la mort. » (GUIRLINGER, Lucien, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », in GARREAU, Bernard-Marie, *Les Représentations de la mort*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Actes du colloque du CRELLIC », 2002, p. 31)

« L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule »¹.

L'écoulement liquide est une métaphore majeure du temps historique et linéaire. L'eau qui *fuit* entretient naturellement une symbolique temporelle, tout comme l'eau noire tend à s'apparenter au sang ; le sang qui « est redoutable à la fois parce qu'il est maître de la vie et de la mort, mais aussi parce qu'en sa féminité il est la première horloge humaine »².

À travers ces quelques éléments, il serait possible d'entrevoir la densité symbolique qui concerne la peur des eaux. La mer est un *abîme*³ où l'eau, qui dissimule son gouffre béant, s'apparente à un piège tendu *sous* l'être humain ; un piège appelé le faire sombrer vers la mort ou la folie. Aussi n'est-il pas étonnant, par exemple, de voir Stevenson laisser rejaillir, dans son roman *Les Gais lurons*, un certain caractère infernal à travers ses descriptions de la mer. Y sont concrètement mis en cause, dans la malignité et la malfaisance des océans, le diable et l'Enfer :

« Et, ma foi, si ce n'était imprimé dans la Bible, je serais fort tenté de croire que ce n'est pas le Seigneur, mais le grand diable noir qui a créé la mer. [...]. La mer est bien voisine de l'enfer ! »⁴

L'homme, rendu à l'angoisse et à la solitude que provoque l'immensité des eaux, se raccroche invariablement à la terre ferme comme à un refuge. Mais qu'en est-il lorsque la terre elle-même se fait *liquide* et mortifère ? L'idée d'une ambivalence terrifiante peut surgir, en effet, au regard de certains lieux terrestres détenant une capacité d'absorption susceptible de les apparenter aux étendues aquatiques. Il s'agit des sables mouvants, marécages et autres borbiers. Ces territoires, en lesquels le sol peut paradoxalement condamner au sort funeste de la noyade, représentent des segments intermédiaires entre terre et océan. Deux exemples littéraires pertinents pourraient être constitués par les sables mouvants décrits par Bram Stoker, dans « Les sables de Crooken », et par le borbier de Grimpen, qui se présente comme la « gueule chtonienne » de la lande, dans *Le Chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle. Bram Stoker évoque clairement, dans son court récit, la voracité des sables mouvants, qui ouvrent leur bouche et avalent les humains vaniteux :

« Prends garde à ta vanité ! Prends garde aux sables mouvants, qui ouvrent leur bouche pour toi, et qui vont t'avalier ! »¹.

¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 13

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 122

³ « Il faisait nuit ; le ciel sinistre était sublime/La terre offrait sa brume et la mer son abîme. » (HUGO, Victor, *Le Détricot de l'Europe*, in *La légendes des siècles*, op. cit., p. 87)

⁴ STEVENSON, Robert Louis, *Les Gais lurons*, Paris : Mille et une nuits, 1994, p. 23)

Arthur Conan Doyle, quant à lui, de manière plus considérable et impressionnante, parvient à faire du borbier de Grimpen un véritable territoire infernal, une « gueule » de l'Enfer. *Le chien des Baskerville*, en effet, met en place une géographie bien particulière qui contribue à faire rejaillir, sur la lande du Devonshire où se déroule l'histoire, la dimension d'un lieu infernal. La lande tient ce caractère principalement du fait qu'elle n'évoque qu'une seule chose : la dévoration. Ce fantasme de dévoration est très marquant dans la description de son paysage et ne fait que se superposer, métaphoriquement, à l'activité principale de son féroce gardien, le chien androphage qui persécute la lignée mâle des Baskerville.

Ainsi nous est-on dépeint, en détails choisis, l'espace privilégié où ce terrible carnassier surnaturel a pris coutume d'apparaître, à savoir l'endroit où fut jadis déchiqté Hugo Baskerville. Il s'agit, à vrai dire, d'un creux de lande donnant l'illusion d'une grande gueule ; cette petite dépression a été créée, nous dit-on, par l'ouvrage géologique du temps et « décorée » ensuite par des peuplades autochtones soucieuses de célébrer leurs morts par l'érection de menhirs². Ce lieu légendaire, qui apparaît comme un « creux » géographique en lequel se dressent deux menhirs cyclopéens, dévoile donc la forme d'une « gueule » :

« Il [Stapleton] est venu rendre visite à Baskerville dès le tout premier jour, et le lendemain même il est venu nous prendre pour nous montrer l'endroit où l'on suppose que la légende du cruel Hugo a pris naissance. Ce fut une excursion de quelques milles à travers la lande, jusqu'à un site si lugubre qu'il a fort bien pu suggérer cette histoire. Arrivés à une petite vallée, encaissée entre de hauts rochers abrupts, celle-ci nous a menés à un espace tout parsemé de cette herbe blanche qu'on appelle ici l'herbe à coton. *Au milieu se dressaient deux grandes pierres, si bien usées et effilées à leur extrémité supérieure qu'elles ressemblaient aux énormes crocs d'une bête monstrueuse.* Cela correspondait bien en tout point à la scène de la vieille tragédie » (nous soulignons)³.

Mais cette première « gueule » n'est pas, loin de là, l'orifice le plus terrifiant de la lande. Le roman, chose fort remarquable, pareillement à ces représentations où l'Enfer apparaît sous l'aspect d'un monstre pourvu de deux gueules afin de mieux dévorer les damnés⁴, offre la vision d'une autre « bouche » de la lande. Cette deuxième gueule de la lande se situe dans sa partie marécageuse la plus redoutée et porte, pour dénomination topographique, celle de *bourbier de Grimpen*. À dire vrai, c'est par cet orifice que l'alimentation carnivore de la lande, constituée d'hommes et de bêtes, se réalise réellement :

¹ STOKER, Bram, « Les sables de Crooken », in *L'enterrement des rats et autres nouvelles*, op. cit., p. 57

² « La plupart auraient voulu en rester là, mais trois d'entre eux, les plus hardis ou peut-être les plus ivres, descendirent à cheval dans cette dépression. Et voilà qu'elle se changeait en un large espace dans lequel se dressaient deux grandes pierres que l'on y voit encore, et qui avaient été érigées autrefois par certains peuples aujourd'hui oubliés. » (DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, op. cit., p. 19)

³ *Ibid.*, p. 88

⁴ Voir fresque « L'enfer » de San Petronio (chapelle Bolognini) à Bologne [grand loup noir anthropoïde dévorant les damnés par sa gueule et son fondement]

« C'est le grand borbier de Grimpen [...]. Là-bas, un faux pas, et c'est la mort pour l'homme ou pour la bête. Pas plus loin qu'hier, j'ai vu un des petits chevaux de la lande s'y aventurer. Il n'en est jamais sorti. Longtemps, j'ai vu sa tête se tendre au-dessus du trou du marais, mais le marais l'a aspiré en fin de compte. Même pendant la sécheresse, il y a danger à la traverser, mais après ces pluies d'automne c'est un endroit terrible. Et pourtant, je suis capable d'y trouver mon chemin jusqu'au beau milieu et d'en revenir vivant »¹.

Cette alimentation, faite principalement de petits chevaux et occasionnellement d'êtres humains, apparaît d'autant plus régulière que l'on assiste, directement, à la dévoration d'un malheureux équidé :

« - Par Dieu ! voici encore un autre de ces malheureux petits chevaux. Quelque chose de brun s'agitait, se débattait parmi les roseaux verts ; ensuite, un long cou torturé, d'une torsion, se montra soudain un peu au-dessus, puis un cri terrible passa sur toute la lande. Il me remplit d'une froide horreur ; toutefois les nerfs de mon compagnon semblaient être plus forts que les miens. - C'est fini ! dit-il. Le borbier l'a pris. Deux en deux jours... »².

L'acte prédateur, en la circonstance, se trouve être le fait d'un borbier. Pourtant l'illusion carnassière est troublante ; c'est bien à une dévoration véritable qu'assistent, impuissants, les protagonistes. Le cri et les mouvements torturés de la proie, un petit cheval en l'occurrence, qui accompagnent son englutissement « alimentaire » par le marécage, laissent entendre la même épouvante (« froide horreur ») que celle qu'aurait pu générer le spectacle d'une mise à mort bestiale. Le décompte effectué des chevaux « mangés » (« deux, en deux jours ») ne fait, ensuite, que suggérer la voracité et l'insatiabilité remarquables de ce borbier.

Il semble qu'il soit ainsi de toute première importance, pour l'auteur, de décrire la lande, du moins cet endroit précis de la lande « sans bornes », comme une terre capable de se nourrir des vivants (et non plus seulement des morts). Cette lande a le pouvoir de piéger les hommes, de les avaler puis de les digérer dans ses poches *souterraines* (digestion sans doute *éternelle*). Chez Conan Doyle, la lande se trouve perçue comme prédatrice infernale et cette « bouche » du borbier de Grimpen, instille, à l'instar même du chien des Baskerville, une peur archaïque de la violence animale et de la dévoration passive.

Le territoire marécageux de Grimpen se trouve conduit, au terme du roman, vers l'apothéose de son caractère infernal. Lors de la poursuite finale de Stapleton par le groupe de Sherlock Holmes notamment, on assiste à la description suivante du terrible borbier :

¹ DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, op. cit., p. 77

² *Ibid.*, p.77

« Des roseaux luxuriants et des plantes aquatiques gluantes exhalaient une odeur de pourriture et de lourdes émanations montaient chaque fois qu'un faux pas nous plongeait jusqu'aux genoux dans la boue noire, dont l'ébranlement, autour de nos pieds, se propageait en douces ondulations jusqu'à des mètres de là. Tenace, elle s'attachait à nos talons lorsque nous marchions et, quand nous nous y enfoncions, on eût dit qu'une main maligne nous tirait par en bas dans ces profondeurs ignobles, tant était lugubre et ferme l'étreinte dont elle nous enserrait »¹.

Au-delà des détails relatifs au caractère malsain des lieux (odeurs de pourriture, plantes gluantes, boue noire), il est frappant de voir surgir ici l'image d'une « main maligne », autrement dit la *main du Malin*, décrite comme entraînant l'homme de la surface vers des « profondeurs ignobles », pour ne pas dire infernales. Comment ne pas parvenir, dès lors, dans la logique de l'écriture, à cette double conclusion ? D'une part, la conclusion selon laquelle le borbier de Grimpen, trou dévorant de la lande, doit être établi comme la « gueule » même d'un enfer. Et, d'autre part, la conclusion que cet enfer, dont le récit se fait l'écho, ne peut correspondre qu'à la lande elle-même. Aussi faut-il croire que l'individu *mangé* ou *absorbé* par la lande (que ce soit par son borbier ou par son chien surnaturel) est forcément appelé à incarner un *damné*, c'est-à-dire un homme sur lequel Dieu ne veille plus² et qui se trouve, par conséquent, condamné à l'Enfer. Il convient, ici, de rappeler que le « borbier », dans la littérature grecque antique, s'opposait à la « prairie », en tant que paysage infernal. Le borbier, effectivement, représentait la région des damnés, tandis que la prairie était celle des bienheureux³. Il n'est donc pas étonnant que les imaginations de l'Enfer aient pu trouver matière à développement à travers de pareils territoires (marais, borbier, marécages, sables mouvants), où le sol se dérobe sous les pieds et où le promeneur est susceptible de se trouver entraîné vers les profondeurs souterraines pour s'y « noyer ».

Cette image de l'attraction dans les entrailles de la terre, vers les enfers, assimilée à une attraction digestive, qui n'est pas d'une grande originalité, en réalité. Cette confusion imaginaire entre les entrailles d'un être vivant et celles de la terre constitue même un poncif des traditions mythiques de l'humanité. C'est sur cette image que se base, par exemple, la plupart des épreuves initiatiques de mort rituelle, notamment celles faisant référence à un

¹ *Ibid.*, p. 174

² « Dieu vienne en aide à ceux qui errent maintenant aux alentours du grand borbier, car même les fermes plateaux élevés se transforment en marécages. » (*Ibid.*, p. 119)

³ « En tant que lieu humide, fécond et fleuri, la prairie présente des affinités avec la "plaine Élysée" (4, 563-569), avec l'île des Bienheureux des *Travaux* (170-173), ou avec le pays, constitué de prairies justement, décrit par Pindare [...]. Dans la *République* (x, 614e, 616b) Platon mentionne une prairie du jugement, tandis que les *Grenouilles* d'Aristophane (326, 33, 374), la prairie est un lieu réservé aux initiés, ce qui implique une séparation entre bienheureux et damnés [...]. À ce thème de la prairie s'oppose celui du borbier, réservés aux non-initiés et aux damnés... » (BALLABRIGA, Alain, « Enfers (topographie des). Dans la littérature grecque archaïque et classique », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des mythologies*, op. cit., p. 349)

engloutissement du novice dans la matrice tellurique (*descensus ad inferos*)¹ ou dans le ventre d'un monstre ou d'un animal.

En dépit de ces quelques anomalies « terrestres » constituées par les bourbiers et les sables mouvants, il faut admettre que la mer et l'océan, en toute logique, représentent les territoires les plus propices à l'angoisse aquatique. Comme cela a été avancé précédemment, le domaine marin demeure, par excellence, le lieu de la peur. Si bien que la figure du monstre océanique n'intervient souvent que pour élever simplement de quelques degrés une angoisse déjà là, stimulée depuis le départ par l'horizon marin. La créature fantastique de la mer ne se pose finalement qu'en tant que simple facteur aggravant ou démultiplicateur de l'angoisse qui sourd naturellement de l'étendue océanique². De fait, il n'est pas rare de trouver, en littérature fantastique, des récits prenant pour toile de fond cet espace géographique. Un écrivain comme William Hope Hodgson laisse découvrir, de la sorte, une œuvre très largement imprégnée par la hantise et l'horreur de la mer, une aversion consécutive à une douloureuse expérience personnelle. La biographie brève et laconique que nous dresse, de lui, François Truchaud suffit à nous faire comprendre les tenants et aboutissants de son étonnante création fantastique :

« William Hope Hodgson, né en 1875, est le fils d'un pasteur du comté d'Essex (Angleterre). Très jeune, il quitte sa famille et prend la mer, naviguant pendant huit ans. Ces années marquèrent profondément son imagination créatrice. Il fit trois fois le tour du monde et, au cours de l'un de ses voyages, reçut la médaille de Royal Human Society pour avoir sauvé la vie d'un naufragé. [...]. La majeure partie de ses écrits est dominée par la présence fantastique de la mer, engendrant l'épouvante. Hodgson vivait dans le midi de la France avec sa femme lorsque la Première Guerre mondiale éclate. Il retourne en Angleterre pour s'enrôler [...]. Il se bat sur le front belge, à Ypres, se distinguant par sa bravoure. Il meurt en avril 1918, tué par un éclat d'obus »³.

Ce qu'il convient surtout de préciser, au sujet des années de navigation du jeune Hodgson, c'est qu'elles contribuèrent à lui laisser un épouvantable souvenir de la mer. Le

¹ « Tous ces mythes et sagas ont donc dans une certaine mesure une structure initiatique : descendre vivant dans les Enfers, affronter les monstres et les démons infernaux, c'est subir une épreuve initiatique. Ajoutons que de semblables descentes aux Enfers, en chair et en os, sont un élément spécifique des initiations héroïques, qui poursuivent la conquête de l'immortalité corporelle. » (ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, *op.cit.*, p. 134)

² « Ces multiples périls, ils tiennent à ce que l'homme affronte à la fois la mer et un animal d'une taille monstrueuse. Non seulement la mer est immense, [...], mais elle a la puissance gigantesque d'un élément toujours en mouvement capable de pulvériser le navire le plus robuste. Sous une apparence séduisante, elle cache de redoutables dangers... » (LAIGLE, Geneviève, « Chasse à la baleine et épopée spirituelle : l'aventure maritime dans Moby Dick de Hermann Melville », in RACAULT, Jean-Michel (éd.), *L'Aventure maritime*, Paris : L'Harmattan, « Publications du CRLH – Université de La Réunion », 2000, p. 203)

³ TRUCHAUD, François, « Préface », in HODGSON, William Hope, *La Maison au bord du Monde*, *op. cit.*, p. VII

désir initial qui, adolescent, l'avait poussé vers les territoires océaniques¹, s'est mué, au fil du temps, en une véritable aversion, avant de venir nourrir plus tard la plus grande partie de son œuvre fantastique :

« L'homme qui n'aimait plus la mer en a fait un sujet d'élection. Hantée par les marins perdus, les pirates fantômes, semée d'épaves rongées par une moisissure mortelle, ouatée par la brume qui étouffe les sons et enveloppe les navires d'un suaire blanchâtre, elle est fatale.[...]. La menace et l'angoisse sous la surface ordinaire des choses »².

Ainsi la mer devient-elle, pour cet écrivain, la source de toutes les horreurs³. L'angoisse liée à l'immensité océanique, qui transparaît régulièrement dans les textes hodgsoniens⁴, se double, il est vrai, d'une multitude de monstres voraces, hostiles à l'humanité et de provenance subaquatique. Dans « les Canots du Glen Carrig », par exemple, l'auteur présente des naufragés pris au piège des algues de la mer des Sargasses, lieu d'où surgissent des bêtes fantastiques en lesquelles se croisent les natures animale, végétale et humaine. Dans « La chose dans les algues », un texte bientôt analysé, il est question d'une phénoménale pieuvre géante qui s'attaque à un bateau en perdition et sème la panique parmi son équipage. Curieusement, il serait possible de traduire exactement cette horreur de la mer marquant l'existence de William Hodgson, en rappelant les mots d'un personnage littéraire imaginé, non pas par ce dernier, mais par Stevenson. Il s'agit des paroles prononcées par un certain oncle Gordon, dans *Les Gais lurons* :

« Si vous aviez navigué autant que moi, la pensée seule de la mer vous serait odieuse. Si seulement vous vous serviez des yeux que Dieu vous a donnés, vous comprendriez la méchanceté de cette perfide étendue salée, froide, et de tout ce qu'elle renferme par la permission du Seigneur : des homards et des requins, et le reste, qui s'acharnent sur les morts ; des tas de baleines béantes et soufflantes ; et des poissons de tout genre, aux froides écailles, aux yeux vides. Oh ! monsieur, [...], l'horreur, - l'horreur de la mer ! »⁵.

¹ «... il est très vite attiré par la mer. Mousse, marin, puis officier, il navigue durant huit ans. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, op. cit., p. 91)

² AROUS, Simone, « William Hope Hodgson : le silence de la peur », in *Magazine Littéraire « L'angoisse »*, op. cit., p. 54

³ « On sait que la majeure partie des œuvres du grand auteur fantastique anglais est dominée par la présence de la Mer, engendrant l'Épouvante, tapie dans les "algues", au centre de cette mer des Sargasses, lieu géométrique de toutes les terreurs. » (TRUCHAUD, François, « Hodgson ou la quête du surnaturel », in HODGSON, William Hope, *Carnacki et les fantômes*, Paris : Éditions 10/18, « Grands Détectives », 1995, p. 7)

⁴ « Puis il [le capitaine Thomson] s'arrêtait pour jeter un long regard, tendu et à demi craintif, sur l'immensité de la mer qui nous entourait de toutes parts. » (HODGSON, William Hope, « Le Jarvee », in *Carnacki et les fantômes*, op. cit., p. 182)

⁵ STEVENSON, Robert Louis, *Les Gais lurons*, op. cit., pp. 25-26

Poncif de l'écriture hodgsonienne, la menace constante que la mer fait peser sur l'existence des marins, hommes livrés sans défense à l'immensité vorace des eaux, est symptomatique de sa tendance à placer, dans ses histoires, l'élément aquatique, l'eau tout simplement¹, en position de prédateur suprême. Tant et si bien que ses bêtes fantastiques n'apparaissent finalement plus que comme les « tentacules » symboliques d'un monstre plus vaste et plus terrible encore : la mer hodgsonienne. L'homme, chez Hodgson, se trouve en péril, dès lors qu'il ose s'aventurer sur le territoire marin². Ce fait contribue, par conséquent, à conférer au marin, dans l'imaginaire de cet écrivain, la stature de modèle héroïque :

« Le marin est le héros exemplaire pour Hodgson puisque sa situation est le reflet de la condition humaine, vue sous un angle fantastique. Il est seul, perdu au milieu des éléments déchaînés, ou bien égaré parmi les éléments calmés [...]. L'homme est alors en proie à ses terreurs, sa solitude lui fait affronter ses propres phantasmes qu'il engendre d'autant plus facilement dans cette ambiance propice. Et la "Chose" peut alors surgir et s'emparer de lui »³.

Affronter la mer, cet espace où la monstruosité animale et le surnaturel peuvent émerger à tout moment, tend à représenter un acte héroïque puisque perçu comme pratiquement suicidaire. Le destin funeste réservé, d'ailleurs, à bon nombre de marins hodgsoniens est généralement celui de finir happé par la créature aquatique ou d'accompagner, au fond des eaux, l'épave de leur bateau. Pour François Truchaud, l'épave, ce vestige perdu dans les profondeurs subaquatiques, entretiendrait à ce titre l'idée du passage symbolique, l'image de la *porte* ouvrant sur un *autre monde*, un *au-delà* du navigateur⁴. L'opinion qui est la nôtre, à ce propos, se révélerait sans doute moins poétique, tout en conservant l'image symbolique de la transition : l'épave hodgsonienne, à notre avis, rejoindrait plutôt l'image du tombeau, du réceptacle de l'être mort. Elle est ce qui demeure matériellement, quand le cadavre n'est plus là ; la dernière chose qui subsiste (noyée) du combat mythique intervenu entre l'homme et les forces mystérieuses autant qu'implacables de l'élément *Eau*. La fonction de l'épave devient ainsi celle de manifester la promesse de mort faite, par le territoire marin, aux êtres humains qui osent le défier. Voir l'épave, en fin de compte, n'est rien d'autre, pour le marin, que de voir *son* tombeau et *sa* mort.

¹ « L'eau, toujours. Elle continue de le hanter. Les algues tissent sa surface de pièges immondes où se font prendre les hommes, et cachent dans leurs profondeurs des créatures voraces. » (AROUS, Simone, *op. cit.*, p. 54)

² « Sur mer, l'homme est sans défense, livré aux forces mystérieuses qui peuvent surgir des profondeurs ou des brumes. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 91)

³ TRUCHAUD, François, « Préface », in HODGSON, William Hope, *La Maison au bord du Monde*, *op. cit.*, p. VIII

⁴ « L'épave était l'image-symbole d'un "no man's land" entre deux mondes : manifestation de quelque chose qui n'est déjà plus de ce monde, mais non encore d'un autre. Elle aboutit nécessairement à l'idée de passage, de porte qui permet de communiquer d'un monde à un autre. » (*Ibid.*, p. IX)

La mer qui fait les épaves, la mer qui conduit aux naufrages, est nécessairement monstrueuse. La tempête qui rend l'eau *violente* et, selon Bachelard, du même coup, *masculine*¹, tend effectivement à changer l'océan en une figure de monstre neptunien et engloutisseur. Si Stevenson, dans *Les Gais lurons*, après avoir décrit la condition paradoxale d'un marin dévoré par la hantise et la peur de la mer², se met à comparer la tempête à un Léviathan furieux, ce n'est sans doute pas pour une autre raison :

« Parfois, la tempête dans toute sa force empoignait et secouait la maison, des quatre coins, en rugissant comme un Léviathan furieux »³.

La vision mythologique de la mer n'est jamais très distante, lorsque l'on se met à l'assimiler à une entité vivante. Elle peut se trouver suggérée, en la circonstance, à travers l'illusion d'une quelconque puissance vorace. Ainsi en est-il, dans *Le loup des mers* de Jack London [États-Unis – 1876-1916], où l'eau glaciale de l'océan se trouve rapprochée, par le truchement métaphorique de la morsure, d'une gueule broyant les os d'un homme jeté à la mer :

« L'eau était glacée et sa morsure me causait des souffrances intolérables, comme si j'avais été plongé dans un brasier. J'étais broyé jusqu'à la moelle des os dans un étau qui ressemblait à l'étreinte de la mort. »⁴.

Mieux encore, dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, plusieurs descriptions se succèdent et agissent de manière à faire prendre, à la bestialité carnassière de la mer, toute son ampleur :

« Pas de bête comme la mer pour dépecer une proie. L'eau est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore ; la vague est une mâchoire. C'est à la fois de l'arrachement et de l'écrasement. L'océan a le même coup de patte que le lion »⁵.

L'animalité et la voracité de la mer se trouvent largement soulignées, dans ce court passage, à travers des motifs métaphoriques d'ordre morphologique : « pleine de griffes », « la vague est une mâchoire », « coup de patte ». Ces dimensions sont célébrées surtout dans cette frénésie omophage que l'auteur prête à l'océan (« dépecer une proie », « le flot dévore », « de l'arrachement et de l'écrasement »).

¹ « D'abord, dans sa violence, l'eau prend une colère spécifique ou, autrement dit, l'eau reçoit facilement tous les caractères psychologiques d'un type de colère. Cette colère, l'homme se vante assez rapidement de la mater. Un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots. L'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine. » (BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 23)

² « Une crainte de la mer, une hantise constante de la pensée de la mer, se révélaient dans ses propos et dans ses dévotions, voire dans ses regards alors qu'il se taisait. » (STEVENSON, Robert Louis, *Les Gais lurons*, op. cit., p. 58)

³ *Ibid.*, p. 59

⁴ LONDON, Jack, *Le loup des mers*, Paris : Gallimard, « Folio », 1995, p. 16

⁵ HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, op. cit., p. 313

Mais la vision mythologique ou zoomorphique de la mer peut, à l'inverse, occuper le champ thématique de la mère océanique, comme c'est le cas dans de nombreux récits jouant sur la figure matricielle des eaux. Il est possible de repérer une telle appréhension de l'élément aquatique dans l'œuvre d'un écrivain comme Lautréamont, qui imaginait la mer comme le refuge originel et primitif de toute vie animale¹.

Dans *Haschischin* (2000) de Francky Lauret [La Réunion/France], une femme merveilleuse, prototype de la Mère océanique, surgit de la mer et vient donner le sein à un personnage humain qui agonise, à la suite d'un terrible accident de moto. :

« Entre des pétales de lotus géants Jahel était allongé, nu, la tête sur les genoux d'une femme merveilleuse. – *Mwin la nu songne alu* (Je suis venue le soigner), dit-elle au dragon d'eau et de vent. Elle était assise sur la plante de ses pieds, nue aussi, le buste droit et fort en poitrine. De la fumée sortait de ses yeux, de sa bouche, une fumée blanche et opaque, le bout de ses seins était mauve, et tout son corps végétal, fait de feuilles pentagonales, de filaments, son était de la sève. Elle prit le jeune homme dans ses bras et lui donna le sein. – *Artourn'aou, ala sak va di not Zistwar*. (Retourne d'où tu viens, voici celui qui va savoir, voici celui qui va dire notre mythologie). Le dragon d'eau la salua et replongea dans l'océan »².

Cet acte d'allaitement fabuleux permet donc à la *Magna Mater* aquatique d'apporter la guérison au héros et lui redonne vie. Une « résurrection par le lait » que cette divinité aquatique accompagne aussitôt d'une promesse ; cette mère océanique, en effet, promet à son miraculé de lui apprendre, par l'intermédiaire d'un « dragon d'eau », leur *Zistwar* (« Histoire »), autrement dit la mythologie « perdue » de son île.

Les eaux auxquelles on se met à attribuer un caractère vivant ou que l'on personnifie littéralement, véhiculent, de manière plus ou moins manifeste selon la visée de l'écriture, l'angoisse et la fascination. Algernon Blackwood, qui prend pour décor, dans sa nouvelle « Les Saules », le grand fleuve Danube, n'omet nullement de nous entretenir de l'aspect *vivant* que dévoile cette étendue d'eau :

« ...mais le Danube, plus que n'importe quel autre fleuve connu, m'impressionnait par son aspect vivant »³.

¹ « L'eau constitue effectivement l'une des substances élémentaires de base de l'univers imaginaire de Lautréamont : sorte de toile de fond, elle accuse plusieurs autres leitmotifs des *Chants*[...]. L'hymne chanté à la gloire des eaux installe l'océan au cœur de la thématique lautréamontienne, comme matrice primitive d'où viennent tous les animaux et toutes les masses visqueuses, et comme abri ultime, possibilité et projection d'une diffusion de l'être. » (déjà cité – PICKERING, Robert, *Lautréamont/Ducasse thématique et écriture*, op. cit., p. 47-48)

² LAURET, Francky, *Haschischin*, Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis Rouge Éditions, 2000, p. 21

³ BLACKWOOD, Algernon, « Les Saules », in *Élève de quatrième... dimension*, op. cit., p. 61

L'écrivain fantastique prolonge même cette idée de vie océanique à travers la description des forêts de saules recouvrant les berges fluviales :

« Ces saules ne parviennent jamais à la dignité d'arbres ; ils n'ont pas de tronc rigide ; ils restent toujours d'humbles buissons au contour délicat, terminés en boule, qui obéissent à la moindre sollicitation du vent ; souples comme des graminées, ils se balancent continuellement au point de donner l'illusion que c'est la plaine toute entière qui se met en mouvement, qui est *douée de vie*. Car le vent fait surgir puis retomber des vagues sur toute sa surface – des vagues de feuilles –, fait s'élever une houle verte comparable à celle qui prend naissance sur la mer, jusqu'à ce que les branches se soulèvent et tournent leur envers vers le ciel ; la houle prend alors une couleur argentée »¹.

La houle qui balaie les saules et y soulève des vagues végétales, à la manière de celles d'un océan vert, donnent l'illusion, de plus en plus précisée au fil du texte, que la nature toute entière de cette région (Danube et forêts de saules nains) est *douée de vie*. La vie semble, en ces lieux aquatiques, s'être propagée aux choses inertes. Nous voyons affleurer ici, bien entendu, cette divinisation panthéiste de la nature qui oriente fondamentalement l'écriture blackwoodienne. Cette logique panthéiste débouche généralement, au terme des récits, nous l'avons dit, sur une prise de conscience, par les héros humains, de l'humilité et de la vulnérabilité de l'homme face à la toute-puissance de la *Terra mater*. Tel est le cas dans « Les Saules » :

« Il y a tout près de nous des forces capables d'exterminer un troupeau d'éléphants en une seconde aussi facilement que vous écrasez une mouche. Notre seule chance est de rester parfaitement calmes. Notre caractère insignifiants peut nous sauver »².

L'insignifiance et la vanité de l'humanité face à la Nature-mère se trouvent, comme de coutume chez Blackwood, largement stigmatisés dans ce texte. « Les Saules », à l'instar de la plupart de ces textes fantastiques, se pose ainsi comme une invitation de l'écrivain, pour ces semblables, à faire montre d'humilité et de soumission au-devant cette souveraine universelle (« Notre seule chance est de rester parfaitement calmes »).

Dans *Le Dit du vieux marin* de Samuel Taylor Coleridge, il est question d'un phénomène océanique susceptible d'induire l'angoisse des marins. Il s'agit du phénomène de la mer qui *se fige* et en vient à immobiliser les navires. Mais, en la circonstance, cette immobilisation n'est pas due simplement à une « mer d'huile » (absence de vents) ; elle semble plutôt provoquée, chose plus grave encore, par la transformation des eaux en

¹ *Ibid.*, pp. 57-58

² *Ibid.*, p. 111

banquise. Le texte Coleridge nous conte, en effet, les mésaventures d'un marin voyageant dans les régions polaires, qui voit soudain son bateau paralysé sur la mer :

« Les falaises de neige, à travers les rafales,/Sur les flots renvoyaient une clarté sinistre/Point ne rencontrions forme humaine ou de bête./La glace, de tous les côtés, nous entourait. »¹

Cette scène aux résonances fantastiques évoque pourtant, nous le savons, un événement des plus naturels : la glaciation de l'océan et sa transformation en banquise. Claude Lecouteux nous explique, en quelques mots, la prégnance de cette prégnance angoissante de l'océan figé dans l'imaginaire médiéval :

« L'Océan qui se fige [...] est la vision mythique de la banquise. Nous le retrouvons un peu sur toutes les mers, et il porte divers noms : *Oceans caligans* (mer sombre), *mare concretum*, dans les textes en ancien français : la mer *betée*, c'est-à-dire figée, *mare coagulatum* (mer coagulée) »².

Le long poème de Coleridge, de la sorte, n'est pas sans faire référence à cet imaginaire du Moyen Âge. Il offre une vision particulièrement monstrueuse de la mer « coagulée », la décrivant comme un océan pourrissant, en pleine suppuration et où se débattent des créatures visqueuses :

« Jusques aux profondeurs qui pourrissaient : ô Christ ! De pareilles horreurs sont-elles donc possibles ? Oui, des êtres, tout en pattes, grouillaient sur la putridité de cette mer visqueuse »³.

Outre ces risques de solidification qui concernent les eaux océaniques (banquise), il est un autre type de menace qui pèse sur les navigateurs et contribue à rendre hostile l'étendue marine ; les brisants. Dans *Les Gais lurons* de Stevenson, dont il a déjà été question dans ce volet, se présente une histoire justement basée sur le thème de ces récifs rocheux surgissant des flots, à l'approche des terres, et provoquant régulièrement le naufrage des navires. Ce sont des brisants du littoral britannique dont il s'agit ; écueils si bruyants qu'ils ont reçu l'appellation de « Gais lurons »⁴. Ces brisants, nous précise-t-on, « furent ainsi nommés à cause que leurs mouvements sont vifs et désordonnés, ou bien d'après les clameurs qu'ils poussent au renversement de la marée... »⁵. Le plus remarquable, concernant cette fiction, tient dans la

¹ (COLERIDGE, Samuel Taylor, *Le Dit du Vieux Marin*, op. cit., pp. 26-27)

² LECOUTEUX, Claude, « La mer et ses îles au Moyen Âge : un voyage dans le merveilleux », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, op. cit., p. 14

³ COLERIDGE, Samuel Taylor, *Le Dit du Vieux Marin*, op. cit., p. 29

⁴ «... la vaste et formidable voix des brisants que nous appelons les Gais Lurons. » (STEVENSON, Robert Louis, *Les Gais lurons*, op. cit., p. 10)

⁵ *Ibid.*, p. 12

volonté d'anthropomorphisation que manifeste l'écrivain à l'endroit de ces funestes récifs. Les « Gais lurons » se trouvent ainsi fréquemment personnifiés. On parle de leurs souffles prodigieux lors des tempêtes, semblables à des vociférations d'ivrognes. On les décrit comme des fous monstrueux ou des êtres dionysiaques, se réjouissant des naufrages nocturnes qu'ils ont perpétrés :

« Et, dominant ce tohu-bohu, je percevais [...] le mugissement intermittent des Gais lurons. Ce fut à cette heure que je compris le motif qui les avait fait nommer ainsi. Car leur bruit, plus haut que tous les autres bruits de la nuit, semblait presque joyeux ou, sinon joyeux, du moins teinté d'une jovialité formidable. De plus, il semblait quasi humain. Tels des sauvages qui ont bu à perdre la raison et, dédaignant la parole, braillent tous à la fois, en pleine folie, durant des heures, ainsi, à mes oreilles, ces brisants funestes hurlaient contre Aros dans la nuit »¹.

« C'est une fameuse nuit pour un naufrage ! »².

La description de l'écueil du rocher de Douvres, telle qu'elle apparaît dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, se révèle toutefois autrement plus sombre et plus terrifiante :

« C'est la haute mer. L'eau y est très profonde. Un écueil absolument isolé comme le rocher de Douvres attire et abrite les bêtes qui ont besoin de l'éloignement des hommes. C'est une sorte de vaste madrépore sous-marin. C'est un labyrinthe noyé. Il y a là, à une profondeur où les plongeurs atteignent difficilement, des antres, des caves, des repaires, des entrecroisements de rues ténébreuses. Les espèces monstrueuses y pullulent. On s'entre-dévore. Les crabes mangent les poissons, et sont eux-mêmes mangés. Des formes épouvantables, faites pour n'être pas vues par l'œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d'antennes, de tentacules, de nageoires, d'ailerons, de mâchoires ouvertes, d'écailles, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent et s'y effacent dans la transparence sinistre. D'effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu'ils ont à faire. C'est une ruche d'hydres »³.

Il s'agit, ici, de brisants où, à la différence des « Gais lurons » de Stevenson, foisonnent une vie animale imprégnée par l'instinct de prédation, la pulsion de dévoration. L'écueil du rocher de Douvres, de par sa situation géographique (« en haute mer »), représente une menace mortelle pour les navires. En cas de naufrage, la noyade semble pratiquement assurée, à moins de se risquer à rejoindre ledit rocher et de se confronter alors à sa faune maléfique. Victor Hugo, en vérité, semble animé du désir de concentrer, à travers la surface réduite d'un écueil rocheux, le thème de l'insularité infernale. Il dresse, en ce dessein, le décor d'une île miniature où il inscrit une prolifération d'horreurs zoologiques (« ruche d'hydres »). Cette *île-écueil* se trouve destinée, dès lors, à devenir un espace de perte et de damnation (« labyrinthe noyé »), favorisant les rencontres monstrueuses, *minotauresques*, de

¹ *Ibid.*, p. 60

² *Ibid.*, p. 53

³ HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 238

son héros humain, le dénommé Gilliat, avec la faune indigène. L'occasion va nous être donnée, dans quelques pages, d'analyser avec plus de minutie l'aventure de ce personnage au cœur du rocher de Douvres.

Si la mer tend à incarner le tout premier des monstres marins, si comme le prétend Hugo la mer incarne une bête prodigieusement vorace ; il n'en demeure pas moins que l'homme de mer a pour nécessité de changer sa nature, de devenir *autre*, s'il entend apprivoiser durablement l'étendue immense des eaux océaniques. Il n'est pas étonnant, dès lors, de constater que l'animalisation du marin représente un phénomène récurrent dans la littérature. La mer, sauvage, âpre et bestiale, tend à conférer, aux hommes qui s'associent à son destin, les mêmes caractéristiques. Ainsi, les chasseurs de phoques décrits par Jack London, dans *Le loup des mers*, répondraient ostensiblement à cette dynamique de *bestialisation*. Voyageant depuis des années sur leur goélette, ces hommes de mer semblent avoir perdu certains caractères inhérents à leur humanité. On nous parle, de la sorte, d'hommes à l'allure simiesque, ayant des « corps robustes avec une tête d'enfant »¹, et même, plus radicalement, d'êtres « mi-hommes, mi-bêtes, [aux paroles] émaillée[s] de grognements et de jurons obscènes »². Cependant, la palme de cette animalisation littéraire semble devoir revenir au capitaine de la goélette, dont le narrateur dessine un portrait d'homme préhistorique, aux traits simiesques particulièrement prononcés, semblant toujours animé d'une vigoureuse vie animale :

« Il m'évoquait ces ancêtres préhistoriques, tels que notre imagination se plaît à les décrire : modèle des races humaines d'aujourd'hui, ébauche farouche et féroce de ce que nous sommes devenus, et plus proche du singe courant dans les arbres que du citoyen des villes. Une vie animale imprégnait totalement le personnage : cette vie tenace qui fait encore s'agiter le corps d'un serpent décapité ou tressaillir un morceau de chair de tortue quand on la gratte avec le doigt »³.

La régression qui paraît toucher ce capitaine est symptomatique, à plus d'un sens, de l'entreprise littéraire consistant à *adapter* l'humanité aux contraintes physiques et à l'hostilité de l'océan. L'humanité, confrontée à l'univers aquatique, à ses angoisses et à ses mystères, à sa sauvagerie et à son caractère implacable, se voit contrainte de vivre une mue symbolique ; laquelle peut se traduire par une *bestialisation*, mais aussi, nous allons le voir, par une *surhumanisation* (Ulysse ou le capitaine Nemo, par exemple). Tel est bien le destin des

¹ LONDON, Jack, *Le loup des mers*, op. cit., p. 44

² *Ibid.*, p. 45

³ *Ibid.*, p. 25

hommes de mer : troquer leur nature terrestre et strictement humaine, pour une ontologie conforme à l'élément aquatique et, dès lors, étrangement hybride.

À l'inverse des ces hommes de mer bestiaux, certains héros marins de la littérature, confrontés à l'âpre existence sur les océans, en sont venus à dévoiler une stature tendant vers la surhumanité. Les modèles exemplaires que représentent, à ce titre, Ulysse et le capitaine Nemo, ces deux navigateurs « surhumains », dévoileraient combien l'homme peut se révéler en mesure d'acquiescer de la grandeur, dès lors qu'il parvient à dompter l'immensité océane par la puissance de son intelligence. Le capitaine Nemo, inventeur du *Nautilus*, s'élève naturellement, dans sa position d'être humain face à la mer, au-dessus du commun des mortels. De même qu'Ulysse se pose, grâce à sa ruse légendaire, en vainqueur de la mer ; lui qui, malgré une odyssée longue de plusieurs décennies et semée de pièges, parvient finalement à bon port. Nemo comme Ulysse incarnent des hommes qui ont tenté d'imposer à l'océan leur propre empire, dans une démarche mégalomane et au prix d'une témérité surhumaine. Or, si la mer les a souvent châtiés de cette arrogance (pensons aux pieuvres géantes attaquant le *Nautilus* et aux monstres peuplant l'*Odyssée*), il n'en demeure pas moins qu'ils ont, malgré tout, dans l'imaginaire, conservé entière l'aura de leur posture héroïque. La mer ne les a nullement anéantis, mais a plutôt contribué à les célébrer. Et c'est bien à l'océan que ces individus doivent les marques les plus flamboyantes de leur noblesse et leur dimension chevaleresque ; si bien qu'ils ne sauraient jamais en être dissociés.

Une autre catégorie d'hommes de mer a constitué, en conséquence de ses actes sanguinaires et de sa marginalité sociale, la cible privilégiée de l'animalisation littéraire ; il s'agit des pirates. Robert Louis Stevenson (*L'île au trésor*) ou encore William Hodgson (*Les pirates fantômes*) ont su exploiter, dans leur fiction, cette figure de « bête humaine » assoiffée de sang et d'apparence souvent terrifiante¹, qui s'attache au personnage du forban :

« Qu'ils soient fantômes ou qu'ils n'en soient pas, je suis sûr que ce sont des pirates assoiffés de sang »².

Les pirates, mieux que tout autre type de marins, se fondent à la sauvagerie et à l'impétuosité de l'océan. Ils incarnent, de manière ostensible, l'hostilité viscérale et la violence de cet enfer liquide que peut devenir la mer ; ils en sont les démons anthropophages.

¹ On peut penser au célèbre pirate amputé de *L'île au trésor* de Stevenson, « Chien noir », dont le surnom seul suffit à laisser entendre l'animalisation littéraire.

² HODGSON, William Hope, *Les Pirates fantômes*, Rennes : Terre de Brume, « Terres fantastiques », 2002, p. 149

Curieusement, la collision zoologique est attestée, sur le plan légendaire, entre les pirates et une race de poissons bien connue ; non pas l'espèce vorace des requins, mais celle des dauphins. Dans l'imaginaire collectif, la considération des dauphins en tant que « véhicule animal » s'est largement pérennisée, jusqu'à dévoiler ces bêtes comme des êtres susceptibles de sauver de la noyade tout nageur en péril. Diverses croyances, en outre, se sont répandues, à leur sujet, qui témoigneraient de leur dimension d'animal psychopompe, de créature chargée de conduire les âmes des défunts vers quelque île paradisiaque. André Rimbau nous rappelle cette prédisposition légendaire du dauphin :

« ...depuis des siècles déjà, le dauphin était le véhicule préféré des âmes en quête de quelque île fortunée. Lui seul était censé conduire les esprits des bienheureux vers le port du salut éternel »¹.

Moins connu toutefois se trouve être le lien que la mythologie grecque a tissé entre les pirates et les dauphins. L'Antiquité présentait, en effet, cet animal comme une créature d'origine humaine, affirmant même que les dauphins étaient des pirates métamorphosés par Dionysos lorsque ces derniers lui avaient été hostiles. Le thème de l'origine humaine des dauphins se retrouve, cela dit, dans bien d'autres mythologies, qu'elles soient australienne, néo-zélandaise ou amazonienne². Ajoutons à cela une précision quant au lien étymologique reliant le dauphin à la mer et à la féminité, en signalant que le mot « dauphin » (*delphis*) se rapproche du mot « matrice » (*delphos*). Claude Lecouteux nous renseigne, enfin, sur le fait que les dauphins, selon certaines légendes médiévales, représentaient l'animal marin zoomorphe des chevaliers. Ainsi, lorsqu'un marin avait le malheur de blesser un dauphin en mer, il commettait un sacrilège envers une figure héroïque, un chevalier des mers, et devait réparer son crime, sous peine d'un lourd châtement :

« Les dauphins, croyait-on à l'époque de Gervais de Tilbury (1209-1214), sont des chevaliers sur lesquels court la légende suivante : un jour, un marin blessa un dauphin en mer ; une tempête inouïe frappa aussitôt le bateau, puis un homme ressemblant à un chevalier arriva à cheval, marchant sur la mer, et il demanda aux nautes qu'on lui remette le coupable, s'ils voulaient être sauvés. De lui-même, ce marin monta en croupe du chevalier qui l'emmena en peu de temps en une région lointaine où le blessé reposait sur un précieux lit d'apparat. On demanda au marin d'extraire la flèche qu'il avait décoché et de guérir le blessé, ce qu'il fit, puis on le ramena à son navire »³.

Si le dauphin n'est pas animal à véhiculer les sentiments d'angoisse et de terreur qui concernent généralement l'appréhension des bêtes fantastiques, il n'en va pas de même pour

¹ RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, op. cit., p. 45

² BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (« Bestiaire mythique »), op. cit., p. 225

³ LECOUTEUX, Claude, « La mer et ses îles au Moyen Âge : un voyage dans le merveilleux », in op. cit., p. 12

le requin mangeur d'hommes, dont la gueule vorace et monstrueuse symbolise, à elle seule, l'appétit carnassier de l'océan. Un film comme *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1976) a démontré, en mettant en scène un squalo aux dimensions phénoménales et aux mâchoires prodigieuses, que la peur relative à la race la plus féroce des sélaciens détenait toujours, même chez l'homme moderne, son pouvoir d'horreur et d'étrange fascination.

Un roman de Steve Allen [États-Unis – 1921-2000], intitulé *La terreur des abysses*, traite de la découverte, dans les profondeurs des failles océaniques, d'un spécimen de requin survivant de la préhistoire et particulièrement terrifiant : un Megalodon. Ce terrifiant squalo venu du fond des âges exprime dès lors une voracité à la mesure de ses dimensions gigantesques. Une scène, dans cette perspective, s'avère particulièrement frappante, au terme de la fiction ; il s'agit de celle où surgit brusquement, à la surface de l'eau, dans une ascension verticale, la gueule béante et monstrueuse de la bête. C'est là une image archétypale ; une scène à travers laquelle se dévoile l'angoisse humaine de voir, dans une extrapolation imaginaire, l'océan tout entier se changer soudain en orifice dévorant, en abîme carnassier. La gueule dentée qui surgit de l'eau réveille nos peurs les plus enfouies ; une terreur primitive :

« Mâchoires béantes, la bête se propulsa hors de l'eau à la verticale. Son torse supérieur s'éleva le long de la poupe du bateau en marche »¹.

C'est dans ce phénomène d'apparition brutale, à la surface d'une étendue aquatique ne laissant encore rien deviner d'hostile, que se situe la source de l'angoisse des hommes face à la mer. Nous en avons déjà discuté précédemment ; la peur liée à l'étendue d'eau constitue une « vraie peur », au sens où l'entendait Maupassant. On a *véritablement peur* face à la mer, pour la simple raison qu'elle nous dissimule la chose ou l'être qui nous menace. La mer cache, sous sa surface, la cause profonde de notre angoisse. Elle rend indéterminable la nature du péril « flottant » autour de l'individu livré à ses vagues. On ne voit pas ce qui vient du fond de l'océan ; ce qui se trouve au-dessous de la surface aquatique. De cette incapacité même à distinguer l'aspect du malheur que lui réserve la mer, de cette impossibilité à pouvoir observer le *dedans* des eaux, l'homme tend à développer une angoisse totale, susceptible de se changer en panique à la moindre alerte.

Il serait intéressant, ici, de porter notre regard sur un événement dont Laird Menton, le héros de Gregg Almquist, dans *L'éveil de la Bête*, se trouve victime bien malgré lui. Durant une nage rafraîchissante au milieu d'un lac sauvage, voilà que cet homme se sent frôlé par un banc de poissons frénétiques. Il se trouve aussitôt envahi par une panique sans nom, qui le

¹ ALLEN, Steven, *La terreur des abysses*, Monaco : Éditions du Rocher, 2000, p. 287

pousse à nager de toutes ses forces vers le rivage et même à poursuivre sa fuite sur la plage, à quatre pattes tel un vulgaire crabe :

« Une vague inquiétude s'empara de lui. Pourquoi ? Ce n'étaient que des poissons mais leurs mouvements évoquaient moins un jeu qu'une espèce de folie rageuse. Vexé à l'idée que des créatures aussi insignifiantes puissent lui faire perdre son sang-froid, Laird recommença à nager sur le dos. Son rythme d'abord calme et régulier, s'accéléra bientôt au souvenir de l'incontestable singularité de ces poissons. Il avait beau se dire qu'il était idiot de se soucier d'un banc de poissons, de ces animaux inoffensifs et stupides qui frétilaient dans l'eau lumineuse, il ne pouvait maîtriser son inquiétude. [...]. Il se retourna sur le ventre "Du calme, Laird, du calme", se recommanda-t-il en vain. Il plongea sous l'eau, s'y enfonça comme pour y trouver du secours et nagea à grandes brasses vigoureuses, honteux de sa fuite. C'était si stupide, si irrationnel. Sa main heurta le sable. En une minute il fut à quatre pattes, courant comme un crabe sur la plage pour mettre le maximum de distance entre le lac et lui »¹.

On ne peut qu'être frappé par l'animalisation finale de cet homme que l'on voit pris de panique, après un contact insolite avec des « choses » vivant au fond des eaux. Submergé par la peur de la proie, il s'est mis à fuir à toutes brasses, puis à quatre pattes sur la terre « courant comme un crabe sur la plage ». L'appréhension de l'étendue lacustre comme l'imagination brutale de quelque prédateur subaquatique ont subitement insinué une peur animalisante dans l'âme de cet être humain. Au point même de provoquer une métamorphose symbolique en bestiole (*crabe*) – que l'on sait être une proie des poissons.

Un film récent, tiré d'une histoire vraie, a exploré cette angoisse de la mer et de ses profondeurs. Il s'agit d'un long-métrage intitulé *Open Water* (Chris Kentis, 2004), qui nous confronte à la terrible mésaventure d'un couple de plongeurs oublié, malencontreusement, en pleine mer, par leur bateau. Peu à peu, le spectateur assiste à la lente et dévorante angoisse qui s'empare de ces personnages. Pendant plusieurs jours, ces derniers sont harcelés par des animaux invisibles, qui viennent frôler leurs jambes, au fond de l'eau, et qui, parfois même, se mettent à les goûter d'un rapide coup de mâchoires. La vision sporadique de quelques ailerons se charge de faire comprendre que ces deux plongeurs sont victimes des assauts de quelques petits requins. Ces spécimens de squales, réputés inoffensifs pour l'homme, finiront pourtant par les dévorer.

Pour en revenir à *L'éveil de la Bête* de Gregg Almquist, la présence indéterminée de « quelque chose » au fond de l'eau², devenue source d'angoisse pour le héros, voit bientôt sa dimension prédatrice attestée dans les faits. On assiste bientôt à l'attaque fulgurante d'une jeune nageuse du nom de Paula Thorson. Cette dernière, faisant quelques brasses dans le lac

¹ ALMQUIST, Gregg, *L'éveil de la Bête*, op. cit., p. 55

² « Quelque chose – ou quelqu'un ? – bougeait dans l'eau. Cela gémissait. » (*Ibid.*, p. 110)

en compagnie de Laird Menton et de son amie Ginnie, semble soudain happée par une créature sous-marine et disparaît brutalement dans les profondeurs du lac :

« Laird nageait en tête, talonné par Ginnie à gauche, et par Paula à droite. Ils étaient à peu près à cent mètres du rocher lorsque, dans un halètement étouffé, Paula Thorson disparut sous l'eau »¹.

Cette mort va contribuer, dès lors, à accroître la peur et la panique générales. Une peur d'autant plus violente que l'on en ignore, pour l'heure, la cause exacte. Bien qu'il y ait des témoins, personne ne sait la nature du prédateur qui attaqué cette pauvre femme :

« Il ne savait ni l'origine, ni le sujet de sa peur mais il savait que s'il s'arrêtait de ramer il se mettrait à vomir, et qu'il resterait immobile sur le lac jusqu'à ce que la panique le pousse à sauter à l'eau. Elle agissait sur lui comme la brume qui tourbillonnait à la poupe et l'odeur de décomposition accumulée par des siècles de férocité et d'horreur »².

L'indétermination de l'origine de la peur ressentie contribue à favoriser le développement extrême de ce sentiment, jusqu'à la panique. Encore une fois, la surface aquatique, miroir liquide voilant l'apparence monstrueuse du *dedans* des eaux, permet de rejoindre les arcs-boutants de la théorie de cette « vraie peur » dont Maupassant s'est fait le pédagogue littéraire dans plusieurs de ses nouvelles. *Sur l'eau*, ramant dans sa barque, le héros d'Almqvist est sujet aux troubles émotionnels et à la peur panique que lui insuffle l'imagination de la présence de *quelque chose sous l'eau*. En se penchant et en regardant la surface du lac, l'angoisse terrifiante de ce personnage est de voir, derrière son reflet vacillant, surgir brusquement la gueule béante d'une bête fantastique, d'un *monstre du dedans*. Nous devinons en cela toute la symbolique psychanalytique que cette scène serait en mesure de justifier (personnage qui, en regardant son reflet, craint de voir surgir une bête engloutie).

Dans *Le K* de Dino Buzzati [Italie – 1906-1972], de manière relativement similaire, on observe un héros, se trouvant aux prises avec un requin monstrueux et persécuteur, qui fait le choix du combat « cathartique » et prend une chaloupe pour aller à la rencontre de ce dernier. Sur l'eau, il est contraint de vivre une scène de semblable envergure : « le mufler hideux du K » sort de la mer et vient se coller à son embarcation :

« ...il [Stefano Roi] prit congé, fit descendre une chaloupe à la mer et s'y installa [...]. Tout à coup le mufler hideux du K émergea contre la barque »³.

¹ *Ibid.*, p. 66

² *Ibid.*, p. 115

³ BUZZATI, Dino, *Le K*, Caen : Chardon Bleu Éditions, « Large vision », 1994, p. 25

Le monstre qui surgit de l'eau, cette *chose hideuse* qui émerge du *dedans* de la mer, nous le comprenons, entretient aisément cette image du retour du refoulé ; l'inconscient rejoignant dès lors fantasmatiquement, sinon métaphoriquement, le motif de l'abysse marin. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur cette œuvre de Dino Buzzati. Pour l'heure, il convient de percer le mystère du lac meurtrier imaginé par Gregg Almquist. Que découvre réellement au fond du lac Laird Menton, le héros de *L'éveil de la Bête* ? Il ne s'agit pas d'un squalo, comme il en va dans *Le K* de Buzzati ou dans le film *Les dents de la mer* de Spielberg. C'est, en vérité, un spécimen de dragon aquatique qu'il finit par y débusquer.

Bien que la tendance instinctive soit de classer le dragon dans le registre de la tératologie aérienne, autrement dit celui des bêtes fantastiques ailées, il ne faut point occulter l'indéniable caractère aquatique qui s'attache à sa nature. *L'éveil de la Bête* de Gregg Almquist prend pour figure centrale le dragon lacustre, en toute connaissance de cause. Il est connu, en effet, que le dragon a pour vieille habitude de se réfugier dans les profondeurs aquatiques, même si les cavernes et les grottes ne lui sont pas inhospitalières :

« À la terre ferme, le dragon a longtemps préféré les profondeurs des éléments liquides. Étangs et lacs sont des refuges prédestinés ; les riverains les fuient instinctivement prenant bien soin de ne rien jeter dans leurs eaux de peur d'exciter les esprits qui les habitent ou d'éveiller des orages »¹.

Gilbert Durand, qui parle de « férocité aquatique et dévorante » à propos du dragon, nous rappelle que l'existence subaquatique de cette créature trouve sa raison d'être dans *La Bible*. Le dragon s'y trouve apparenté, il est vrai, à d'autres figures mythologiques marines plus ou moins connues. Surtout, dans l'*Apocalypse* de Jean, il tend clairement à apparaître comme un monstre *étant dans la mer* ou encore *montant de la mer* :

« ...dans l'*Apocalypse* le Dragon est lié à la Pécheresse, et rappelle les Rahab, Léviathan, Béhémot et divers monstres aquatiques de l'Ancien Testament. Il est avant tout le "Monstre qui est dans la mer", la "Bête à la fuite rapide", la "Bête qui monte de la mer" »².

Force serait, à la lecture de ces quelques éléments, de trouver une justification – voire même une origine biblique – à ce *topos* fantasmatique relatif à l'*ascension verticale* du monstre marin sous les eaux. Cette scène, récurrente dans les récits fantastiques centrés sur l'angoisse du prédateur aquatique, où l'on voit un nageur ou un navigateur happé soudain par quelque bête sous-marine détient une incontestable profondeur imaginaire. Il faut se rappeler

¹ RIMAILHO, André, *op. cit.*, p. 82

² DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 106

de l'affiche traumatisante du film *Les Dents de la mer*, où l'on voit une femme nageant tranquillement en surface, dans l'ignorance de la gueule béante et monstrueuse du squalo, qui montant des profondeurs, s'apprête à la dévorer. Le long-métrage de Spielberg commence d'ailleurs par cet épisode ; une jeune femme décide de prendre un bain de minuit en tenue d'Ève, nage quelques instants dans l'océan ténébreux et se trouve soudain violemment prise d'assaut par la gueule acérée d'un grand requin blanc qui l'entraîne rapidement sous l'eau.

Le prédateur aquatique n'a que cette démarche pour seule vocation : monter du fonds des eaux jusqu'à l'homme, pour l'attaquer et l'entraîner ensuite dans sa descente vers les profondeurs. Le thème légendaire des ondines et des sirènes, créatures naturellement enclines à attraper les hommes et à les emporter jusqu'à leur repaire aquatique, tendrait également à démontrer la validité de cet imaginaire du trajet aquatique imposé. Le monstre marin *monte* vers sa victime humaine ; il vient à son contact, à sa rencontre, jusqu'à risquer l'affleurement du monde hostile de la surface. Mais il ne le fait que dans le dessein de condamner aussitôt cet être humain à un double engloutissement ; d'une part, à un engloutissement dans le *dedans* des eaux, dans le ventre de la mer et, d'autre part, à un engloutissement dans son propre ventre animal. Cette descente vers l'intime région des eaux, lieu de mort (noyade), et le *dedans* du monstre, lieu d'anéantissement (dévoration), exerce, chez l'homme, une angoisse viscérale en même temps qu'une profonde fascination. Elle provoque, pour reprendre les mots de Dino Buzzati, une « attraction de l'abîme »¹, sorte de pulsion érothanatique dirigée vers le gouffre aquatique, la mer, et la gueule de sa bête fantastique.

Le K de Buzzati, en vérité, fait intervenir la figure prédatrice suprême de l'espace marin, à savoir le requin. Cette histoire, qui commence à la manière d'une fiction fantastique et se termine dans une atmosphère de conte merveilleux, présente l'étrange malédiction d'un jeune garçon de douze ans nommé Stefano Roi. Ce dernier, un jour que son père, capitaine au long cours, décide de l'emmener à bord de son beau voilier², se met à apercevoir une chose noire dans l'eau, une forme inquiétante et indistincte d'aileton qui se montre ponctuellement dans le sillage du bateau :

« Il y a une chose noire qui se montre de temps en temps dans le sillage, dit l'enfant, et qui nous suit »³.

¹ *Ibid.*, p. 20

² « Quand Stefano Roi eut douze ans, il demanda comme cadeau à son père, qui était capitaine au long cours et maître d'un beau voilier, de l'emmener à bord avec lui. » (*Ibid.*, p. 11)

³ (*Ibid.*, p. 14)

On comprend vite que cet enfant est le seul à pouvoir observer ledit phénomène. Le père, tourmenté brusquement par cette confession de son fils, lui fait part de certaines légendes de marins concernant l'existence d'un monstre persécuteur appelé « le K » :

« Ce que tu vois émerger de l'eau et qui nous suit n'est pas une chose, mais bel et bien un K. C'est le monstre que craignent tous les navigateurs de toutes les mers du monde. C'est un squalo effrayant et mystérieux, plus astucieux que l'homme. Pour des raisons que personne ne connaîtra peut-être jamais, il choisit sa victime et une fois qu'il l'a choisie, il la suit pendant des années et des années, toute la vie s'il le faut, jusqu'au moment où il réussit à la dévorer. Et le plus étrange c'est que personne n'a jamais pu l'apercevoir, si ce n'est la future victime ou quelqu'un de sa famille »¹.

« ...d'après les descriptions que j'ai si souvent entendues, je l'ai immédiatement identifié. Ce mufle de bison, cette gueule qui ne fait que s'ouvrir et se fermer spasmodiquement, ces dents terribles... Stefano, il n'y a plus de doute possible, hélas ! Le K a jeté son dévolu sur toi, et tant que tu seras en mer il ne te laissera pas un instant de répit »².

« Le K est un poisson de très grande taille, affreux à voir et extrêmement rare. Selon les mers et les riverains, il est indifféremment appelé Kolomber, Kahlourba, Kalonga, Kalu, Balu, Chalung-ra. Les naturalistes, fait étrange, l'ignorent. Quelques-uns, même, soutiennent qu'il n'existe pas... »³.

Le K offre, à l'évidence, bien des facettes relevant directement de l'iconographie monstrueuse ; gueule béante aux dents terribles, très grande taille, aspect physique effrayant. On saisit également pourquoi cette lettre « K » a été choisie pour nommer la bête ; celle-ci se trouve être l'initiale de ces appellations les plus communes (« Kolomber, Kahlourba, Kalonga, Kalu... »). Le pire, sans doute, c'est que ce monstre soit décrit comme « plus astucieux que l'homme » et comme capable de choisir délibérément ses victimes. Cette dimension respecte ainsi le souci d'anthropomorphisation que nous avons pu repérer comme étant à la base de toute création tératologique littéraire. Figurant aussi bien la dévoration carnassière que l'intelligence retorse et surnaturelle, le K se pose comme un squalo fantastique dont la plus grande particularité semble être la patience. C'est un monstre dévorant qui attend sa proie, la traquant pour ce faire sur plusieurs décennies et se dévoilant, de fait, comme une figure persécutrice, une vision obsessionnelle. Pour Stefano Roi, victime de la malédiction du K, la mer devient d'emblée un territoire prohibé, étant donné que chaque vision de l'océan s'accompagne automatiquement de celle du funeste aileron noir, attribut métonymique du monstre qui l'attend obstinément :

¹ *Ibid.*, pp. 14-15

² *Ibid.*, p. 16

³ *Ibid.*, pp. 27-28

« À distance il apercevait un petit point noir qui affleurait de temps en temps : c'était son K qui croisait lentement, de long en large, et qui l'attendait avec obstination »¹.

L'horizon marin du jeune héros se révèle bien « noir », nous le comprenons. Cette tache de ténèbres, cet aileron noir du K, que le destin semble attacher à son existence pourrait ainsi faire sens de diverses manières. Rien n'empêche, par exemple, de déceler quelque problématique freudienne, en filigrane de cette prohibition de la mer et du métier de marin que le père fait à son fils, par peur de la gueule dentée du requin surnaturel :

« ...tu ne t'aventureras plus jamais au-delà du rivage, pour quelque raison que ce soit. Tu dois me le promettre. Le métier de marin n'est pas fait pour toi, mon fils. »²

Cette intuition, en effet, pourrait s'appuyer sur la féminité et le caractère maternel symboliquement associés à la mer, ainsi que sur l'absence flagrante et inexplicquée dans le texte d'un personnage pourtant essentiel : la *mère*. S'il y a bien un personnage totalement effacé de l'histoire, complètement évacué du récit, il s'agit de la *mère* du jeune Stefano. On nous parle constamment de son père, mais pas une seule seconde de sa mère. Le véritable point noir du roman, la vraie zone d'ombre porteuse de menaces et d'énigmes, c'est celle-ci ; l'absence de la figure maternelle. Cette mère dont personne ne veut dire *pourquoi* elle n'est pas là ; cette mère devenu sujet tabou entre père et fils ; cette mère qui obsède mais dont on ne parle (comme le K) ; voilà qui pourrait faire entendre les raisons pour lesquelles, dans une étrange symétrie, la mer (l'espace du K) est soudain devenue un territoire prohibé, *tabou*, pour le jeune héros. La conventionnelle association imaginaire entre « mer » et « mère », quoi qu'il en soit, paraît capable d'ouvrir, pour l'analyse de cette œuvre de Buzzati, des perspectives tout à fait stimulantes.

À cette prohibition de l'espace océanique, à ce tabou de la vie *avec* la mer (la *mère*), répond logiquement une envie immaîtrisable de la mer, un désir de la mer, une attirance pour la mer, une pulsion vers la mer. Un magnétisme océanique se déclare, en effet, de manière viscérale chez le jeune garçon ; au point qu'il se fait marin :

« Naviguer, naviguer, c'était son unique pensée. [...]. Il savait que le K l'attendait au large et que le K était synonyme de désastre. Rien à faire. Une impulsion irréprouvable l'attirait sans trêve d'un océan à un autre »³.

En dépit du péril dessiné par le K, à l'instar de ces Baskerville s'aventurant sur la lande prohibée malgré l'angoisse du chien de la malédiction, le héros se décide à naviguer sur

¹ *Ibid.*, pp. 16-17

² *Ibid.*, p. 16

³ *Ibid.*, p. 23

l'océan. Son père, en sentant croître son aspiration, a beau tout mettre en œuvre pour l'empêcher de rejoindre la mer/mère :

« À partir de ce moment, tous les moyens furent bons pour combattre l'attirance que le garçon éprouvait pour la mer »¹.

Rien n'y fait. La volonté de devenir marin s'ancre en ce jeune héros, jusqu'à le pousser à se faire enrôler sur un navire et à bourlinguer sur les océans :

« Et Stefano commença à naviguer, témoignant de qualités maritimes, de résistance à la fatigue, d'intrépidité. Il bourlinguait, bourlinguait sans trêve, et dans le sillage de son bateau, jour et nuit, par bonace ou par gros grain, il traînait derrière lui le K. [...]. Et personne à bord n'apercevait le monstre, si ce n'est lui »².

Mais la persécution du K ne cesse pas pour autant. C'était oublier, en effet, que le K demeure une bête implacable et le symbole zoomorphe d'une certaine fatalité. Le contact de la mer ne résout nullement le problème de son obsession du K ; obsession qui va même aller en s'aggravant, à en croire le récit :

« ...le K est une bête qui ne pardonne pas »³.

« C'est alors que la pensée de cette créature hostile qui l'attendait jour et nuit devint pour Stefano une obsession secrète. [...]. Et même s'il était allé vivre dans le continent le plus lointain, le K l'aurait guetté du lagon le plus proche, avec cette obstination inexorable des instruments du destin. [...]. Le souvenir du K le tourmentait comme un mirage à la fois funeste et fascinant, et au fur et à mesure que les jours passaient, au lieu de s'estomper, il semblait s'intensifier »⁴.

Le protagoniste semble comprendre, ici, qu'il n'y a définitivement aucun moyen d'échapper au K, quelles que puissent être ses circonvolutions autour du globe (« Et même s'il était allé vivre dans le continent le plus lointain, le K l'aurait guetté »). La rencontre supposée funeste finit donc par se produire, lorsque Stefano, rendu sur ses vieux jours et plus que jamais désireux de l'abîme⁵, décide de combler l'attente de son persécuteur en allant à sa rencontre :

¹ *Ibid.*, p. 17

² *Ibid.*, p. 20

³ *Ibid.*, p. 21

⁴ *Ibid.*, pp. 18-19

⁵ « Jusqu'au jour où, soudain, Stefano prit conscience qu'il était devenu vieux, très vieux [...]. Vieux et amèrement malheureux, parce qu'il avait usé son existence entière dans cette fuite insensée à travers les mers pour fuir son ennemi. Mais la tentation de l'abîme avait été plus forte pour lui que les joies d'une vie aisée et tranquille. » (*Ibid.*, pp. 23-24)

« Il m'a escorté d'un bout à l'autre du monde, [...], avec une fidélité que même le plus noble ami n'aurait pas témoignée. Maintenant je suis sur le point de mourir. Lui aussi doit être terriblement vieux et fatigué. Je ne peux pas tromper son attente »¹.

L'approche de la mort abolit ainsi l'angoisse légitime que ressentait le héros vis-à-vis de son requin persécuteur. Il prend alors une chaloupe et s'en va trouver le monstre. Le K lui apparaît bientôt et, chose qui fait aussitôt basculer le récit dans le merveilleux, il se met à lui parler, lui expliquant la vérité suivante : il ne pourchassait pas Stefano dans le but de le dévorer, mais plutôt dans celui de lui remettre un trésor fabuleux, une perle d'une taille phénoménale, la « fameuse Perle de la Mer qui donne à celui qui la possède fortune, puissance, amour et paix de l'âme »². Et le constat du K est qu'il est trop tard, désormais.

Ainsi, au lieu de retrouver un homme enrichi par le don d'une perle fabuleuse, le lecteur découvre-t-il, au final, un squelette blanchi dans une chaloupe, qui tient, entre ses minces phalanges, un petit galet arrondi. Moralisateur pour le moins, cette fin étrange transforme le récit tout entier en véritable parabole de la félicité *ratée*. Ce bonheur (perle fabuleuse), dont l'appropriation était pourtant si simple, cet homme ne l'a pas touché par faute de sa chimère (le K) et de la peur injustifiée qu'il en éprouvait. Le monstre marin, par conséquent, voit ici sa fonction d'objet de terreur détournée. Il se pare de la stature d'une créature paradoxale : monstre à l'extérieur et être bienfaiteur à l'intérieur. L'eau océanique se charge, quant à elle, dans ce texte, d'une évidente symbolique temporelle. Elle devient ce temps *perdu*, ce temps qui a trop *coulé*, ces années que le héros a *liquidées*. Un écoulement tragique qui ne pouvait s'interrompre que sur une image la mort, la vision finale d'un être décharné et désenchanté, d'un squelette blanchi tenant en main un petit galet.

La relation entre la mer et l'enfant se trouve magnifiquement explorée par William Hodgson, dans une nouvelle émouvante intitulée « Les chevaux marins ». Il s'agit de l'histoire d'un vieux scaphandrier à la retraite, du nom Zacchy, qui raconte souvent des légendes de chevaux marins à son petit-fils, Nebby. Un jour, le vieil homme prend l'engagement d'en capturer un et de l'offrir au petit garçon. Évidemment Zacchy œuvre d'un subterfuge, en la circonstance ; il fabrique un cheval de bois qu'il afflige d'une singulière hybridité ichtyôïde :

« Zacchy avait travaillé consciencieusement sur son bout de bois, le pin jaune [...]. Il avait sculpté, selon l'idée qu'il s'en faisait, une sorte d'animal qui pouvait, à la rigueur, être un véritable cheval marin. [...]. Grand-Père munit l'étrange animal de vraies dents en os et d'une

¹ *Ibid.*, pp. 24-25

² *Ibid.*, p. 27

mâchoire articulée, de deux pattes trapues mais mirobolantes, près de ce qu'il désignait comme les "cintres", tandis qu'à la "poupe", il fixa la queue de bonite [...], en la plaçant de la manière dont Dame Nature en avait affublé le poisson. De cette façon ses deux pointes balayaient le sol quand le cheval de bois était dressé sur ses pattes. Il avait une allure impeccable et semblait directement sortir de l'inspiration du Grand Charpentier »¹.

Le petit-fils, Nebby, acceptant l'explication de son grand-père selon laquelle il s'agirait d'un cheval marin devenue « statue » lors de son extraction des eaux, éprouve un enthousiasme exubérant et offre une attention constante à son nouveau jouet. Il doit cependant faire face à la lucidité cruelle des gens à qui il confie l'existence de son « trésor zoologique » ; notamment celle du pompiste Ned, qui lui laisse entendre que son animal pourrait n'être rien d'autre qu'un cheval de bois, une idée à laquelle Nebby tente tant bien que mal de résister². Toutefois, vient le jour où le jeune garçon prend finalement conscience du subterfuge de son grand-père et en vient à lui exprimer sa colère enfantine :

« - C'est du bois ! dit-il en fixant Grandpa' avec des yeux flamboyants, comme pour affirmer une sorte de triomphe féroce et dégoûté. Ça ne revivra jamais ! »³.

Pour le punir de son manque de respect, le vieil homme, Zacchy, décide de ramener le cheval marin à l'océan et de lui redonner ainsi sa *liberté* ; là encore, ce grand-père doit œuvrer d'un subterfuge :

« En fait, Grand-Père Zacchy avait solidement amarré le cheval marin à une touffe d'algues, bien enracinée au fond de la mer, pour l'empêcher de remonter à la surface, mais pour Nebby il était clair que le cheval marin avait repris vie et s'était échappé »⁴.

C'est de cette action que va découler le terrible drame. Nebby, le petit-fils, prend alors la décision d'aller retrouver son cheval marin, au fond des eaux, et se pare, pour ce faire, du volumineux casque de scaphandrier de son grand-père. Ayant pris soin d'échapper à toute surveillance, il se jette à la mer et se noie quelques instants plus tard. Après ce tragique événement, Zacchy sombre dans un état proche de la folie ; la perte de son petit-fils, le sentiment de culpabilité aussi, l'espérance folle de changer son douloureux destin, autant de choses qui poussent le vieillard à descendre régulièrement, en tenue de scaphandrier, pour

¹ HODGSON, William Hope, « Les chevaux marins », in *La chose dans les algues*, Paris : Éditions Planète, 1968, pp. 13-14

² « Celui-ci [Ned le pompiste] avait laissé entendre que son cheval marin n'était qu'un cheval de bois et cela soulevait en Nebby des tempêtes d'amertume. Pas un seul moment il n'avait pu admettre une aussi horrible pensée, pas même lorsqu'[il] avait écorné le nez du cheval marin et que s'était révélé sans pitié le bois dont il était fait. [...]. Son imagination enfantine et spontanée lui donnait la certitude que tout était parfait. Il chevauchait vraiment un *au-then-tique* cheval marin. » (*Ibid.*, p. 19)

³ *Ibid.*, p. 21

⁴ *Ibid.*

aller inspecter la zone sous-marine où continue de flotter le cheval de bois à l'origine de ses malheurs. Au bout de plusieurs visites en ce lieu, témoignage d'une altération des sens ou alors d'une perception réelle, voilà le grand-père qui commence à entendre la voix de son petit-fils récemment noyé :

« la voix d'enfant perçant et légère chantait, quelque part, dans le demi-jour gris, loin derrière lui. [...]. La voix semblait venir de l'ombre glauque qui s'élevait derrière un petit bosquet de plantes sous-marines dont les thalles flottaient en silence dans une proche vallée au fond de la mer »¹.

Cette voix délivrée par une ombre glauque et fantomatique laisse bientôt la place à un spectacle des plus fantastiques. Une petite forme spectrale, que l'on devine être cette ombre précédemment évoquée, s'approche du cheval marin et, après l'avoir chevauché, se met à faire des cabrioles tout autour du vieux scaphandrier :

« La voix perçante s'était tue mais il y avait quelque chose à côté du cheval marin... une petite forme animée, et le cheval en la voyant faisait des bonds et des sauts autour de son amarre. Et, soudain, la petite forme fut à califourchon sur son dos, le cheval fut libre et deux petites jambes agitées le conduisaient, au fond de la mer, vers Grand-Père »².

Ce grand-père, conscient de retrouver son petit-fils, semble dès lors plonger dans une profonde ataraxie ; un bonheur intense et voluptueux qui tend vite à s'apparenter à quelque état physiologique préliminaire de la noyade. On assiste soudain à sa propre mort. Le lecteur prend conscience du nouveau drame qui, sous l'apparence d'un phénomène fantastique, vient de se jouer, à savoir le suicide par noyade du vieux scaphandrier :

« Mais Grand-Père était très heureux, pas seulement en cet instant, mais pour l'Éternité. Puisque Nebby chevauchait avec tant de bonne humeur autour de lui, tout avait changé. Il y avait des lumières étranges et subtiles dans la pénombre glauque des profondeurs qui semblaient conduire au loin des distances prodigieuses et infiniment belles »³.

Si l'image finale du récit manifeste le *topos* neptunien des vagues tempétueuses assimilées à des chevaux en folie, il n'en évoque pas moins la rudesse des eaux, l'impitoyable nature de la mer et sa voracité sans limite :

« Et, au-dessus (il n'y avait peut-être pas plus de vingt mètres de fond), se précipitaient les chevaux à crinière blanche de la mer, rendus fous par la tempête, et ballottant rudement, de crête en crête, un cheval de bois avec un bout d'amarre autour du cou »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 31

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 33

⁴ *Ibid.*, p. 34

Le cheval de bois, ce jouet enfantin ballotté par la tempête, se trouve violemment *animé* jusqu'à être libéré de son amarre. Il rejoint symboliquement dès lors l'existence de la créature légendaire qu'il était censé figurer (le cheval marin) et propose, de fait, une passerelle finale entre le monde imaginaire puéril et la mythologie des adultes. Le cheval marin, avatar légendaire du Poséidon *Hippios* de l'Antiquité, traduit, de la sorte, dans cette nouvelle de William Hodgson, la perméabilité et les interférences existant entre ces deux domaines imaginaires, tellement propices aux inventions tératologiques. L'esprit – dans sa polysémie – de l'enfant, Nebby, est rejoint par celui de l'adulte, à savoir son grand-père Zacchy.

Nous devons comprendre, en outre, que William Hodgson, à travers ce récit, effectue une chose relativement rare dans son écriture : il nous fait plonger sous la surface des eaux. Il n'est plus question de bateau, à l'intérieur duquel voyageraient des marins traqués par quelque monstre des profondeurs et du haut duquel ces derniers observeraient les vagues mystérieuses de l'océan. Nous ne sommes plus *au-dessus* de la surface des eaux, mais bien quelques dizaines de mètres *au-dessous*. Cette introspection du monde sous-marin, que l'on aurait pu penser appelée à déclencher le mécanisme de la peur, n'offre aucunement pourtant, malgré la réputation de l'écrivain, la vision d'une quelconque créature aberrante. Il n'est concrètement question que d'un cheval de bois. L'écriture hodgsonienne fait plutôt le choix de prendre, pour source d'angoisse, le spectre de la noyade. C'est cette mort aquatique qui tient lieu d'objet de peur, créant l'idée d'un passage de l'être à une autre strate d'existence et véhiculant la promesse d'une harmonie liquide élémentaire que célèbrent les retrouvailles « éthérées » du grand-père et de son petit-fils. L'eau incarne, dans cette nouvelle fantastique, une promesse de mort (noyade) et de vie nouvelle (cheval de bois qui s'anime). La mer noire et spumeuse en surface (tempête) démontre qu'en son *dedans*, en son ventre, se dissimule néanmoins l'onde lumineuse d'une vie nouvelle, promesse de « bonheur pour l'Éternité », d'une sorte d'ère fœtale cyclique et infinie par laquelle se trouvent réunis à tout jamais ces extrémités de toute existence humaine que sont l'enfant et le vieillard.

Outre cette féminité maternelle aussi effrayante que fascinante, la mer se pose comme un espace d'ambivalence des plus frappants, à la fois lieu de vie et lieu de mort. Cette ambiguïté semble devoir se transmettre aux espèces mêmes qu'elle abrite. « Peuplée d'animaux ambigus, dont l'apparence inoffensive masque la réalité meurtrière, la mer ressemble à un monde

piégé »¹. Elle apposerait ainsi son masque double à ses occupants, mettant en abîme, à travers leur complexion, sa propre duplicité. Derrière la beauté diaphane de la méduse, se cache la piqûre atrocement urticante ; derrière l'aspect banal du rocher grisâtre, le poulpe prédateur ; au fond de la cavité rocheuse mystérieuse, la gueule dentée de la murène. La duplicité de la mer se réverbère ainsi dans sa propre zoologie.

La méduse, dont on peut reprendre l'exemple, est un animal marin au corps translucide et au contact urticant. Mais nul n'ignore, par ailleurs, son exploitation mythologique. Jean Clair nous entretient longuement de la profondeur de cette double nature, de cette duplicité viscérale qui concerne la Méduse, qu'il s'agisse de la figure animale ou de la figure mythologique :

« La Méduse, à l'origine, incarne l'horreur. Selon ses premières évocations, qu'on trouvera dans les textes dès le début du VIII^e siècle, et dans la plastique dans la seconde moitié du VII^e siècle, sa vision est insupportable à l'œil humain. Son faciès, presque toujours en vue frontale, révèle des traits qui sont à l'origine masculins : la barbe, les sourcils, les verrues. Pourtant, elle s'adoucit, elle se féminise et, au milieu du V^e siècle, elle devient une adorable et séduisante personne. Ces deux aspects, comme une illusion d'optique à double lecture, va perdurer à travers les siècles qui vont suivre, trahissant sa double nature. Ainsi en est-il des pouvoirs que la légende des dieux lui attribue : mortifère, elle est tout aussi bien bénéfique. Elle participe, comme les anges, des deux ordres, des deux sexes et des deux mondes : thantaturge et thaumaturge, d'outre-monde et de celui-ci. Elle unit en elle ce que le conte de fées dissocie : elle est la Belle comme elle est la Bête »².

« La vision de Méduse est, pourrait-on dire, urticante, comme du contact de l'animal homonyme : elle brûle instantanément le regard de celui qui s'y applique et la douleur qui en résulte mène à l'issue fatale. De l'animal, elle a aussi la périlleuse ambiguïté : sa brûlure est d'autant plus mortelle que son apparence est plus soyeuse. Séduisante, attirante dans son ondulation diaphane et irisée, elle fait d'autant moins grâce à celui qui se laisse prendre au piège »³.

L'attraction et la répulsion en œuvre relativement à la méduse zoologique (beauté diaphane/piqûre) a su trouver écho à travers l'ambiguïté donnée à la Méduse mythologique (beauté féminine/regard mortifère). *Belle et Bête* à la fois, Méduse mêle les pulsions érotiques aux pulsions thanatiques, la mort au désir. Elle reflète, en cela, le cas complexe de la mer, angoissante et mortelle autant que fascinante et vivante. Pourtant la mer pourrait ne pas être le seul territoire à abriter des méduses. Nous avons vu, en analysant « L'Horreur en plein ciel », que c'est dans l'azur céleste, dans les hautes régions du ciel, qu'Arthur Conan Doyle imagine

¹ VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, Paris : Flammarion, « Champs », 1995, p. 35

² CLAIR, Jean, *Méduse*, Paris : Gallimard-Nrf, « Connaissance de l'Inconscient », 1989, p. 11

³ *Ibid.*, p. 44

la présence de gigantesques méduses aériennes. L'écrivain irlandais s'est peut-être inspiré, pour ce faire, de cette étrange conception de la nature que dévoile Gilliat, le héros hugolien des *Travailleurs de la mer*, d'où ressort l'imagination d'une zoologie céleste de même ordre :

« Il [Gilliat] voyait la nature un peu étrangement. De ce qu'il lui était arrivé plusieurs fois de trouver dans de l'eau de mer parfaitement limpide d'assez gros animaux inattendus, de formes diverses, de l'espèce méduse, qui, hors de l'eau, ressemblaient à du cristal mou, et qui, rejetés dans l'eau, s'y confondaient avec leur milieu, par l'identité de diaphanéité et de couleur, au point d'y disparaître, il concluait que, puisque des transparences vivantes habitaient l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pouvaient bien habiter l'air. Les oiseaux ne sont pas les habitants de l'air ; ils en sont les amphibiens. Gilliat ne croyait pas l'air désert. Il disait : puisque la mer est remplie, pourquoi l'atmosphère serait-elle vide ? [...] L'analogie indique que l'air doit avoir ses poissons comme la mer a les siens ; ces poissons de l'air seraient diaphanes [...] ; laissant passer le jour à travers leur forme et ne faisant point d'ombre et n'ayant pas de silhouette, ils resteraient ignorés de nous, et nous n'en pourrions rien saisir »¹.

Ces deux exemples juxtaposés (Hugo/Conan Doyle) témoignent, de fait, d'une certaine récurrence, en littérature, quant à l'expression de la correspondance fantasmatique des eaux des mers et des « eaux » du ciel. Il faut admettre, néanmoins, que l'océan demeure, quoi qu'il en soit, la matrice première des méduses et de la Méduse. Claude Lecouteux, au besoin, nous évoque les tenants de cette association archaïque entre la mer et Méduse, en nous rappelant une croyance légendaire relative à l'origine aux tourbillons marins :

« ...les tourbillons entourant certains écueils comme celui de Satalie, entre Rhodes et Chypre, ont une [...] cause : un jeune homme s'unit avec une morte qui accoucha d'une tête au regard de Gorgone ; il la jeta à la mer, mais, tous les sept ans, la tête se tourne vers la surface des eaux, ce qui met en péril les navigateurs »².

Les maelströms trouvent ici une cause légendaire à travers les potentialités destructrices du regard de Méduse. La mer se transformerait en « orifice engloutisseur », en bouche aquatique et avalante pour les navigateurs, du fait qu'une tête de Gorgone, engendrée par un comble de perversité (acte de nécrophilie), aurait jadis été jetée au fonds des eaux. La noyade, l'engloutissement « corps et âme », cet événement mortifère induit par le tourbillon marin, s'associerait, dans cette perspective, à la pétrification mortelle du corps causée par le regard méduséen, ce regard *atheatoi*, irregardable³. Le noyé s'assimilerait dès lors à une statue. Pareille métaphore (noyé/statue), en vérité, ne disconviendrait nullement au cas de ces

¹ HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 101

² LECOUEUX, Claude, « La mer et ses îles au Moyen Âge : un voyage dans le merveilleux », in *op. cit.*, p. 12

³ « La langue grecque le désignait [Le regard de Méduse] par le mot d'*atheatoi*, irregardable. Gorgô est irregardable en tant qu'on ne peut échanger un regard avec elle sans devenir comme une chose regardée... » (CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *op. cit.*, p. 110)

êtres *diaphanes* et au *regard brûlant*¹ que constituent les axolotls de Julio Cortázar ; êtres larvaires perçus, du fait de leur immobilité marmoréenne au fond d'un aquarium, à la fois comme des corps noyés et comme des statues de divinités aztèques. Le cas de ces axolotls pourraient, à vrai dire, de nouveau stimuler une réflexion pertinente, au regard de leur indiscutable dimension méduséenne.

« Statues » au faciès aztèque (dieu *Xolotl*) et au corps translucide, ces créatures possèdent des yeux d'or, aveugles et inexpressifs, mais ardents de puissance endoscopique et « terriblement lucides »². Ces yeux d'or provoquent la pétrification contemplatrice d'un narrateur, le transformant en « chose vue », en « statue » :

« Dans [...] "Axolotl" Julio Cortázar interroge ce qui arrive quand on se voit vu par le regard de la Bête. Notre présence se dissout en elle qui ne se voit pas nous voir. Pur voyant, le héros fantastique devient "chose vue" »³.

Si les axolotls sont ramenés métaphoriquement à des *statues*, n'est-il pas logique que le héros fantastique, celui-là même qui nous prévient qu'il est devenu un axolotl, puisse également, à ce titre, s'apparenter à une « statue vivante » ? L'allusion au sentiment d'avoir été enterré vivant⁴, que confesse le narrateur lorsqu'il dit s'être réveillé dans un corps d'axolotl, semble d'ailleurs corroborer cette situation symbolique. C'est dire combien ces larves cortázariennes tendent à respecter la panoplie des traits imaginaires propres à la Gorgone. Les axolotls ont les yeux de Méduse ; ces yeux qui provoquent un trajet, pour leur contemplateur, allant de la fascination à la mort⁵, fût-elle symbolique. Des « yeux-maelströms » qui finissent par *absorber* le narrateur cortázarien.

Il est, en outre, un autre objet, dans l'œuvre de Cortázar, qui pourrait se révéler d'un grand intérêt dans notre réflexion : l'aquarium. Ce motif, qui correspond chez l'écrivain argentin aussi bien à un ersatz de la mer qu'à un refuge fœtal, célèbre, de surcroît, les grands principes de la symbolique temporelle cortázarienne.

¹ « Les yeux d'or continuaient à brûler de leur douce et terrible lumière [*con dulce, terrible luz*], continuaient à me regarder du fond d'un abîme insondable qui me donnait le vertige. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 357)

² « Leur regard aveugle, le petit disque d'or inexpressif – et cependant terriblement lucide... » (*Ibid.*)

³ CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *op. cit.*, p. 109

⁴ « Quand j'en pris conscience, je ressentis l'horreur de celui qui s'éveille enterré vivant. » (CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 358)

⁵ « Elle [Méduse] est tout entière liée à la fonction de l'œil, au regard. Elle fascine, elle attire, elle terrifie, elle tue. » (CLAIR, Jean, *op. cit.*, p. 11)

Comment ne pas voir que les axolotls représentent, avant tout, des prisonniers ? Il est vrai que, cloisonnés comme ils le sont entre des parois de verre exigües, il ne pouvait en être autrement. C'est d'ailleurs dans ce sentiment oppressant de l'emprisonnement qu'il faut chercher la raison du « cri de détresse » que lancent ces petites bêtes aux yeux d'or, en direction du narrateur :

« [Leur regard] me pénétrait comme un message : "sauve-nous, sauve-nous" [*Sálvanos, sálvanos*]. Je me surprénais en train de murmurer des paroles de consolation, de transmettre des espoirs puérils »¹.

Cet « appel au secours » télépathique constitue la preuve même que les axolotls demeurent pleinement conscients de leur état de claustration, de cette privation de liberté que leur occasionne leur aquarium. Ils n'ignorent pas que le verre limite leur existence et que sa transparence s'avère trompeuse, puisque celle-ci n'engendre qu'une illusion de liberté. Tels sont la misère et le miracle, à la fois, touchant l'existence de ces axolotls : ils se savent prisonniers, bien qu'ils ne voient pas de quelle prison il peut s'agir (transparence). Par conséquent, à l'inverse des poissons stupides mais bienheureux des autres aquariums, ils apparaissent subjugués par l'espérance cancéreuse, le désir destructif de s'en évader. Or, c'est précisément cette tendance à l'évasion qui représente, de notre opinion, le *point de bascule* entre les yeux communs de l'être ordinaire (poisson) et les *yeux d'or* de l'axolotl. Tel est l'enchaînement logique : l'être humain ne devient axolotl que lorsqu'il prend conscience de la prison de verre qui limite sa propre existence, le champ de sa propre liberté ; il devient axolotl lorsque n'apparaît plus pour lui d'autre motivation que celle de s'évader d'entre ses parois diaphanes. C'est précisément cette découverte, faite par le narrateur, de *son propre aquarium*, symbolisée par cette action récurrente de venir coller son visage à la paroi de verre, qui le conduit à devenir un être aux yeux d'or, à *passer* dans le corps d'un axolotl.

L'aquarium, en dépit de son importance, ne constitue néanmoins qu'un avatar de cette véritable fascination manifestée par Julio Cortázar à l'égard de tout ce qui est transparent. Ce motif de la prison de verre constitue une résultante de son obsession pour le cristal, le verre ou tout autre forme de transparence :

« J'ai là quelque part un texte où je note la fascination que, dès mon plus jeune âge, j'ai ressenti pour tout ce qui est transparent, pour les cristaux, les verres, qui continuent à me fasciner car le phénomène de transparence, le fait que le regard puisse traverser une surface solide, une surface matérielle comme celle du cristal, continue à me paraître une incitation à voir dans la matière d'autres choses que ce qu'on y voit habituellement. Tout petit déjà, les lunettes, les verres de lunettes, me semblaient fascinants »².

¹ CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p.358

² CORTÁZAR, Julio, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 36

Cette fascination pour la transparence, Cortázar lui donne la raison suivante : une surface transparente constitue « une incitation à voir dans la matière d'autres choses que ce qu'on y voit habituellement ». Autrement dit, la transparence constitue une incitation à développer *l'autre regard*, cette autre façon de voir le monde prônée par l'écrivain argentin, ce regard capable d'aller par-delà la surface des choses, de transpercer la matière solide, la « dure réalité », aussi simplement que s'il s'agissait d'une paroi de verre. Ne cherchons pas plus loin pourquoi Cortázar insiste autant sur ce motif l'aquarium, sur la translucidité du corps de l'axolotl ou encore sur *l'or transparent* de ses yeux. La transparence symbolise, en elle-même, *l'autre regard* censé nous apprendre l'axolotl cortázarien. L'aquarium et l'axolotl permettent à l'homme de *voir* ce qu'il ne pourrait pas voir, en temps normal. Leur transparence matérielle entretient une dynamique initiatique de la contemplation, par laquelle l'être humain parvient à la connaissance de ce qui ne lui était pas visible jusqu'alors, le *dedans* des choses et des êtres, *son dedans*. Monde d'illusoire liberté, microcosme emprisonné, poche vitale sinon fœtale, enclave vitrée où l'existence est limitée, tel est l'aquarium. Un lieu d'où les captifs ne sauraient s'évader que par la grâce de leurs yeux d'or et d'une immobilité (rêveuse ?) capable d'abolir l'espace et le temps :

« Ce fut leur immobilité qui me fit me pencher vers eux, fasciné, la première fois que je les vis. Il me sembla comprendre obscurément leur volonté secrète : abolir l'espace et le temps par une immobilité pleine d'indifférence [*abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente*] »¹.

L'ouvrage de Raúl Silva-Cacérés, *L'arbre aux figures*, malgré quelques faiblesses intrinsèques, a la pertinence louable de s'intéresser à la notion dite des *Grands Transparents*, présentée par Breton. Cette notion, chère aux surréalistes, aurait largement influé, selon le critique, sur les recherches esthétiques de Julio Cortázar :

« La notion des *Grands Transparents* à peine esquissée par Breton dans *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, rédigé en 1942, coïncide avec les recherches esthétiques de Cortázar, définies dans ses années de formation jusqu'en 1945 et dans sa découverte des littératures d'avant-garde qui culminèrent avec la lecture de Jean Cocteau dans quelque café de bohème du Buenos-Aires. De fait, notre auteur, dans la période de maturité de son œuvre littéraire, se référa en diverses occasions à cette notion, mal décrite par Breton et mal comprise par ces disciples et critiques... »².

Cortázar s'est imprégné, selon toute vraisemblance, de ce nouveau mythe des *Grands Transparents*, créé par André Breton en réaction à l'anthropocentrisme de la culture

¹ CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in *op. cit.*, p. 356

² SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, *op. cit.*, p. 19

occidentale¹. Il est connu, par ailleurs, que Breton s'inspira pour l'écriture de son texte de deux œuvres artistiques profondément surréalistes : *Le grand verre* du peintre français Marcel Duchamp, chef-d'œuvre connu aussi sous le titre de *La Mariée mise à nue par ses célibataires*, ainsi que *Morphologies psychologiques* du peintre chilien Roberto Matta (œuvre directement inspirée, cela dit, par *Le grand verre*). De même, Julio Cortázar a su concevoir une admiration totale pour Duchamp et pour *Le grand verre*, dont la singularité artistique s'accordait, sans nul doute, avec ses propres préceptes esthétiques².

Raúl Silva-Cacérés rapproche, à la faveur de ces éléments, le mythe de Breton dit des *Grands Transparents* et le concept cortázarien des « figures » :

« Ainsi, la création d'un *nouveau mythe* qui, en termes de Breton, impliquerait l'ouverture vers de nouveaux horizons de liberté, dans lesquels la dimension utopique serait un constituant essentiel guidé par le hasard significatif, coïncide avec la vision de Cortázar formée par cette coïncidence aléatoire et le système de correspondances entre personnes, lieux matériels et événements qui constitueront la base des "figures"... »³.

Tout ceci doit tendre essentiellement, à notre niveau, à dévoiler l'importance symbolique attribuée, par Cortázar, à la transparence. Celle-ci célèbre, intrinsèquement, le triomphe d'un *autre regard*, qui verrait les choses situées par-delà notre réalité ou notre perception conventionnelle du monde ; un regard percevant l'au-delà la prime apparence, l'au-delà la matière ; un regard révélant le *Tout autre*.

L'aquarium, ersatz de monde aquatique, poche d'infini, sous cette perspective, apparaît bien plus lourd de significations que l'on ne pourrait le penser. *La prison de verre* ne doit pas être seulement regardée comme un simple aquarium dans l'œuvre cortázarienne. Elle se doit plutôt d'être appréhendée, au prix d'une extrapolation macrocosmique, comme l'image métaphorique des « froides » limites de l'existence humaine. Les frontières de verre qui entravent la liberté de l'homme, lui demeurent imperceptibles jusqu'au moment où ce dernier vient à buter contre elles. Ces frontières diaphanes peuvent s'associer, à vrai dire, à ce qui délimite toute vie humaine à travers l'espace et le temps, à savoir la *naissance* et la *mort*. Ce sont les vitres de l'*aquarium* : les frontières de notre existence humaine.

¹ *Ibid.*, p. 20

² « Ce qui intéressait par-dessus tout Duchamp dans cette œuvre – qui n'est ni peinture, ni sculpture, ni "ready made", mais un produit hybride guidé par des automatismes difficiles à expliquer, est la même chose qui guida Matta dans ses *Morphologies*, c'est-à-dire faire apparaître la spontanéité, la liberté de "l'événement intérieur", le *inscape*, comme affirmait Matta, c'est-à-dire "peintures et dessins nés de l'automatisme absolu prôné par Breton". [...] Cortázar exprime aussi une admiration sans borne pour Duchamp dans sa recherche de la liberté et sa formulation de l'absurde. » (*Ibid.*, p. 21)

³ SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, op. cit., p. 22

L'eau de l'aquarium est une eau immobile, sans mouvement, puisque bloquée par les parois de verre. En ce sens, l'eau de la prison de verre, comme toute eau calme, représente un miroir, propice à la contemplation narcissique :

« Dans le cristal des fontaines, un geste trouble les images, un repos les restitue. Le monde reflété est la conquête du calme. Superbe création qui ne demande que de l'inaction, qui ne demande qu'une attitude rêveuse, où l'on verra le monde se dessiner d'autant mieux qu'on rêvera immobile plus longtemps ! un narcissisme cosmique [...] continue donc tout naturellement le narcissisme égoïste »¹.

Cette eau de l'aquarium, reposante, stagnante, mourante, est une eau qui reflète l'homme et le monde, ou plutôt *l'homme dans le monde*, ou encore, pourrait-on dire, *l'axolotl en son aquarium*. Miroir d'un narcissisme égoïste sinon cosmique, œil de la Terre, l'eau de la prison de verre nous suggère, d'elle-même, le reflet à découvrir à sa surface, à savoir celui de notre humanité face à la course du temps :

« L'œil véritable de la terre, c'est l'eau. Dans nos yeux, c'est l'eau qui rêve. [...]. Dès qu'on se livre entièrement au règne de l'imagination, avec toutes les forces réunies du rêve et de la contemplation, on comprend la profondeur de la pensée de Paul Claudel : "L'eau ainsi est le regard de la terre, son appareil à regarder *le temps*..." »²

En outre, l'eau de l'aquarium entretient l'image du refuge fœtal et d'une féminité monstrueuse³. L'enceinte de verre et son bain vital peuvent, en ce sens, se rapporter symboliquement à la paroi ventrale maternelle et au liquide amniotique. L'occupant de l'aquarium, par conséquent, serait susceptible d'être considéré comme un être évoluant vers une naissance à un autre état ontologique (fœtus/larve). Sous cet angle métaphorique, l'axolotl peut se vanter de représenter un modèle parfait de la vie embryonnaire, tant les allusions sont fréquentes quant à ses petites mains, à ses branchies roses et madréporiques semblables à du tissu placentaire ou encore à son petit visage rose :

« De chaque côté de la tête, à la place des oreilles, se dressaient de très petites branches rouges comme du corail, une excroissance végétale, les branchies, je suppose »⁴.

Toutefois, l'eau dans l'imaginaire cortázarien, nous l'avons dit, intègre une dimension nettement négative. Il convient de préciser encore cette ambiguïté intrinsèque ; cette eau peut

¹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 35

² *Ibid.*, p. 42

³ « L'altérité absolue de l'axolotl immobile et possédé par la figure par la figure humaine, et de même son contraire, sont liés à la métamorphose dépersonnalisante qui, comme chez Poe, s'exprime à travers l'élément aquatique : eaux doubles, liquide fœtal, aquarium qui constituent les voies d'une féminité monstrueuse. » (SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, op. cit., p. 69)

⁴ CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », in op. cit., p. 356

tout aussi bien évoquer la naissance, et donc la vie, qu'évoquer la mort ou, du moins, une promesse de mort. L'eau cortázarienne, comme il en va souvent en littérature fantastique, détient cette ambivalence.

Cependant, si la prégnance de l'imaginaire aquatique est frappante dans l'œuvre de Julio Cortázar¹, force est de remarquer que la récurrence du motif de la prison de verre ne le sont pas moins, allant du cube de cristal, à l'aquarium ou encore au formicaire. Il semble, au bout du compte, que l'image de l'*eau bloquée* par des parois de verre y détienne une profonde et complexe symbolique. On peut se demander, en voyant combien il est facile d'assimiler le cours du temps à un cours d'eau², si l'aquarium cortázarien n'a pas finalement pour office de symboliser une vision du Temps. La prison de verre cortázarienne pourrait fort bien se dévoiler, en vérité, comme un *aquarium de temps*. Cette interprétation ne s'oppose nullement à nos précédentes idées (l'aquarium comme métaphore de l'existence humaine/l'axolotl, son occupant, comme reflet de l'homme). L'eau comprise entre les parois de verre tendrait ainsi à signifier une contenance d'ordre chronologique, une portion historique limitée par des frontières invisibles mais bien réelles. Cette eau serait à considérer comme du temps *bloqué* par les parois de verre de l'existence : la naissance et la mort.

L'aquarium est un motif qui multiplie ses apparitions à l'échelle de l'ensemble de l'œuvre cortázarienne. Outre, « Axolotl », on nous décrit des prisons de verre ou des « habitacles vitrés » révélant une plus ou moins grande analogie avec l'aquarium, dans des diverses nouvelles. Il y a celui rempli de piranhas de « L'école, la nuit », horrible prison de verre où l'on précipite un malheureux petit chien aux pattes ligotées :

« ...le salon avec son énorme aquarium au centre qui dressait son volume transparent jusqu'au plafond et ne laissait que très peu de place à tous ces gens agglutinés contre les parois pour regarder l'eau verdâtre, les lentes évolutions des poissons, enveloppés dans un silence qui était encore comme un autre aquarium extérieur, un présent pétrifié d'hommes et de femmes... »³.

Il y a aussi, nous le savons, ce formicaire de la jeune Isabel, dans « Bestiaire », où la terre se substitue à l'eau et où les fourmis remplacent les axolotls. On trouve encore ce bocal occupé par le petit poisson rouge maladif de Délia, dans « Circé » :

¹ « L'espace est mouvant, brisé et insondable comme l'abysse marin ; la métaphore obsessionnelle de l'abysse marin chez James trouve des échos remarquables dans les récits cortázariens sondés jusque là. Les espaces fantastiques — jamesiens et cortázariens — sont une métaphore de la mer, l'espace aporétique par excellence. » (TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, op. cit., pp. 58-59)

² « Neuf heures sonnaient au moment où la lune donnait son regard où l'araignée filait, où le ver luisant luisait. *L'eau coulait comme le temps passe, toujours.* » (nous soulignons – FORNERET, Xavier, « Le diamant de l'herbe », in *La grande anthologie du fantastique*, op. cit., p. 646)

³ CORTÁZAR, Julio, « L'école, la nuit », in op. cit., pp. 981-982

« Le poisson rouge est triste, dit Délia en lui montrant le bocal avec ses petites pierres et sa fausse végétation. Un petit poisson rouge translucide sommeillait en ouvrant et fermant régulièrement la bouche. Son œil froid regardait Mario comme une perle vivante »¹.

La nouvelle intitulée « Anneau de Möbius » fait également allusion à l'image de l'aquarium :

«... c'était cela être Janet, une chose sans repère, sans la plus petite ombre de souvenir pour interrompre et fixer ce flux comme entre des blocs de verre, bulle dans une masse de plexiglas, orbite de poisson transparent dans un aquarium lumineux et illimité »².

Cette citation est extrêmement intéressante, pour la raison même qu'elle semble donner une justification à nos hypothèses. On nous entretient, en effet, de ce qui manque à Janet, laquelle est décédée dans l'histoire, à savoir des souvenirs « pour interrompre et fixer ce flux comme entre des blocs de verre ». Les souvenirs, images figées du passé, parviendraient, à en croire le récit, à fixer, dans des prisons de verre, ce *flux* qui emporte Janet – dans le récit, Janet revient de l'au-delà, au gré d'un voyage chaotique et fulgurant à travers ce qui semble être le cosmos ou l'espace-temps. Autrement dit, les « blocs de verre », les aquariums, auraient vocation de fixer le temps, de le « mettre en boîte », de le parcellariser, de sorte à y contenir chaque vie, chaque existence humaine. La référence finale à « un aquarium lumineux et illimité » semblerait d'ailleurs évoquer l'éternité, voire même l'éternité divine, au regard du caractère lumineux qui lui est attaché. Cela répondrait, par là-même, à la logique cortázarienne : un aquarium qui n'aurait pas de limites, pas de paroi de verre, serait synonyme, sous un angle spatial, de *liberté* et, sous un angle temporel, d'*éternité*. L'aquarium limite l'espace, bien évidemment, mais il segmente également l'eau, c'est-à-dire le temps. Bachelard, dans *La poétique de l'espace*, illustre son discours par cette image qui, en la circonstance, ne saurait laisser indifférent :

« Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça »³.

Cette métaphore assimile l'espace à un amas d'innombrables alvéoles contenant du temps comprimé, autrement dit à la surface d'une *ruche temporelle*. Avant tout, cette image nous conduit à penser l'espace comme une puissance d'emprisonnement pour le temps ; or

¹ CORTÁZAR, Julio, « Circé », in *op. cit.*, p. 136

² CORTÁZAR, « Anneau de Möbius », in *op. cit.*, p. 935

³ BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 27

cela nous ramène automatiquement à l'essence même du motif cortázarien de l'aquarium. L'espace qui présente des frontières de verre, limite l'eau, limite le temps.

Il est remarquable, en outre, de constater que, chez Cortázar, derrière la vitre de l'aquarium, à l'intérieur de la prison de verre, se signale toujours une seule et même présence : l'*animal*. En effet, l'animal demeure l'occupant privilégié des prisons de verre cortázariennes ; les exemples de l'axolotl, des piranhas de « L'école, la nuit », du poisson rouge de Délia ou encore des fourmis d'Isabel, sont là pour le rappeler. Il est vrai toutefois que Cortázar ne pourrait guère prétendre détenir quelque monopole sur ce point, puisque la logique même de l'aquarium est précisément d'emprisonner des animaux aquatiques. Il est toutefois plus étonnant de constater que le simple fait de décrire une vitre, une quelconque surface de verre ou de matière transparente, puisse entraîner, à travers son écriture, des épiphanies zoologiques. Tel un réflexe de son imaginaire, la vision de la bête semble devoir surgir dès lors qu'il est question d'une paroi de verre quelconque. Dans « Été », la tête et les naseaux sanglants d'un cheval de cauchemar viennent apparaître derrière la baie vitrée d'une maison. De même, nous l'avons vu, le narrateur de « Lettre à une amie en voyage » se met à observer ses onze petits lapins derrière le *miroir* de la petite armoire à pharmacie cubique où il les a installés. L'une des apparitions zoologiques les plus spectaculaires, en ce sens, pourrait être celle qui a lieu dans « L'île à midi ». Cette nécessité instinctive de l'écrivain argentin à placer un animal derrière toute paroi de verre s'y révèle encore clairement. Dans cette nouvelle, en effet, le personnage central, un certain Marini, se met à contempler une île du nom de Xiros, depuis le hublot d'un avion. Or, il se trouve que ce n'est pas la vision d'un territoire insulaire que l'auteur nous décrit, mais plutôt la forme d'une tortue dorée :

«... et pendant le vol tout était aussi flou, facile et stupide jusqu'au moment où il pouvait s'approcher du hublot arrière et sentir le verre froid comme la vitre d'un aquarium où se déplaçait lentement la tortue dorée dans l'azur épais »¹.

Julio Cortázar s'applique ainsi à conférer un aspect zoomorphique à l'île Xiros, assimilée nettement à l'occupant animal (tortue) d'un aquarium. Cette métaphore est la preuve de cette tendance irréprouvable que nous suspectons chez cet auteur. La bête se pose, dans l'œuvre de Cortázar, comme le prisonnier, par excellence, de l'aquarium ; si bien que toute image de vitre, de prison de verre, de paroi transparente, semble devoir appeler, dans le texte, la description « automatique » d'un spécimen zoologique. Mais l'homme lui-même n'échappe à ce magnétisme de l'aquarium, en vérité. Ce serait commettre une grave erreur d'interprétation que de conclure que la place de l'homme, dans l'œuvre cortázarienne, se situe

¹ CORTÁZAR, Julio, « L'île à midi », in *op. cit.*, p. 535

au-dehors de la prison de verre et que la place de l'animal se trouve *au-dedans* de celle-ci. Bien sûr, le narrateur d'« Axolotl » observe les petits animaux de l'extérieur de l'aquarium et ne semble donc touché apparemment par aucun emprisonnement véridique. Il se trouve *hors* de la prison transparente. De même, pour Isabel dans « Bestiaire », qui se trouve à l'extérieur du formicaire à contempler les fourmis prisonnières ; même chose pour Marini, dans « L'île à midi », qui contemple l'île-tortue de l'autre côté du hublot – et donc, symboliquement, de l'extérieur de l'aquarium. Cependant, en dépit de cette bipartition spatiale systématique, l'œuvre de Cortázar force le lecteur à ne pas dissocier le sort de l'animal du sort humain. L'écriture cortázarienne n'est pas muée, loin de là, par la volonté de tracer une ligne de démarcation entre humanité et animalité. Les axolotls sont un *reflet* de l'homme, les fourmis de « Bestiaire » également. L'anthropomorphisation des bêtes de l'aquarium s'avère l'une des propensions les plus significatives et systématiques de l'écriture cortázarienne, nous le savons. C'est, là, la confirmation même de cette volonté consciente ou inconsciente, chez Cortázar, de confondre le sort animal et le sort humain. Dans « Axolotl », il nous dévoile, par exemple, l'apparence humaine qui marque les petites pattes des larves ainsi que leur visage. Dans « Les poisons », le réseau des galeries souterraines des fourmilières se trouve assimilé aux veines et artères du corps humain. Dans « Bestiaire », de manière relativement similaire, les galeries du formicaire se trouvent imaginées comme les doigts crispés de Rema.

L'animal, nous le comprenons bien, dans le système cortázarien, sert à une symbolique projection du sort humain ; ce qui advient à l'animal correspond à ce qui arrive à l'homme. L'axolotl prisonnier de son aquarium, c'est l'homme prisonnier du sien, de l'aquarium de la réalité. Les fourmis prisonnières du formicaire ne parlent que de la claustration de la jeune narratrice de « Bestiaire » :

« Elle [Isabel] aimait reporter son monde à elle dans le monde des fourmis maintenant qu'elle se sentait un peu prisonnière... »¹.

Il y a une correspondance entre l'être animal et l'être humain, induite, sans doute, par le caractère organique commun à tous deux, le *sentiment de la chair*. La chair, en effet, constitue, pour Julio Cortázar, le moule de leur fusion métaphorique : l'animal n'est rien d'autre que l'homme vu dans sa dimension charnelle, organique, mortelle. On peut concevoir, dès lors, qu'un sentiment d'emprisonnement tel que celui d'Isabel dans « Bestiaire » ou du héros d'« Axolotl », ce sentiment d'*être en aquarium*, puisse concerner secrètement leur nature charnelle ou animale. L'espace et le temps fondent les limites qui assujettissent le

¹ CORTÁZAR, Julio, « Bestiaire », in *op. cit.*, p. 155

corps humain, subjuguent la chair et font prendre conscience de son emprisonnement, de son illusoire liberté du moins. Gilbert Durand évoque l'imagination du temps à laquelle nous ramène inexorablement la chair :

« La chair, cet animal qui vit en nous, ramène toujours à la méditation du temps »¹.

Cette vérité semble tellement évidente, tellement *claire* qu'elle en devient invisible, diaphane, à l'instar d'une paroi d'aquarium. Parler des limites qu'imposent à l'homme l'espace et le temps, c'est parler des limites même du corps, de la chair, de l'existence physique. Le corps ne peut se trouver en deux lieux à la fois, par exemple. Ni vivre sept mille ans. Le corps physique et la vie sont « contenus » entre les extrémités d'un espace-temps qui va de la naissance à la mort. Par-delà ces frontières, se trouve « le néant de soi-même », au sens où *rien de soi n'y existe plus*. Il s'agit de ce « reste » infini d'espace-temps, d'Univers, de cet « aquarium lumineux et illimité » comme l'a écrit Cortázar, de cette éternité spatio-temporelle qui environne l'aquarium/l'existence de chaque individu vivant. Il s'agit de cet *espace sans bord* qui entoure notre étroite, notre infime prison de verre.

L'emprisonnement dans la prison de verre se rapporte symboliquement à un emprisonnement dans un fragment d'espace-temps. Le sentiment d'intime emprisonnement, de vivre dans une illusoire liberté, sentiment universel qu'Albert Einstein attribuait aux hommes ayant atteint une certaine « religiosité cosmique »², équivaudrait à la prise de conscience, par chaque homme, de son cloisonnement en sa propre vie, en sa propre existence charnelle, entre la vitre initiale de sa naissance et la vitre finale de sa disparition terrestre. Par conséquent, force est d'admettre que s'éclaire, sous cet angle, la motivation profonde de toute volonté d'évasion relative aux aquariums cortázariens. Vouloir échapper à son aquarium, autrement dit à son propre espace-temps, n'est rien d'autre que vouloir échapper à son corps physique, aux limites de son existence, à cette illusion de liberté à laquelle nous font croire les parois de verre. Pour réduire quelque peu la superposition d'images effectuée jusqu'à présent, il serait possible d'avancer la seule équivalence suivante : *l'aquarium cortázarien, c'est la prison de notre chair*. Vouloir s'évader d'une telle prison s'apparente, bien entendu, à la quête

¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 134.

² « Tous, cependant, peuvent atteindre la religion d'un ultime degré, rarement accessible en sa pureté totale. J'appelle cela religiosité cosmique et je ne peux en parler facilement puisqu'il s'agit d'une notion très nouvelle et qu'aucun Dieu anthropomorphe n'y correspond. L'être éprouve le néant des souhaits et volontés humaines, découvre l'ordre et la perfection là où le monde de la nature correspond au monde de la pensée. L'être ressent alors son existence individuelle comme une sorte de prison et désire éprouver la totalité de l'Étant comme un tout parfaitement intelligible. [...] » (EINSTEIN, Albert, *Comment je vois le monde*, op. cit., pp. 17-18).

immuable de l'immortalité ou de la surhumanité qui obsède les hommes et constitue le ferment de leur religiosité. Le désir d'échapper à son enveloppe charnelle équivaut, sur un plan symbolique, au désir de traverser les parois d'un aquarium. Outrepasser les limites physiques et temporelles de son existence, les frontières de sa mort et de sa naissance, se retrouver *hors* de sa prison de verre, de *l'autre côté* (du miroir), visiter « son propre néant », cette éternité chronologique et géographique d'où l'on est absent ; n'est-ce pas là le rêve de tout homme ? Bien d'autres cris pourraient se joindre, à ce cri des axolotls, à cet appel au secours, que reprend en chœur le narrateur de Cortázar lui-même : « *sálvanos, sálvanos !* ».

Julio Cortázar n'a toutefois pas le monopole du motif de l'aquarium en littérature fantastique. Dans « Le Passage Pommeraye » d'André Pieyre de Mandiargues [Paris – 1909-1991], il en question de manière subtile mais non moins spectaculaire. La scène est celle d'un héros qui, se prenant à regarder à travers la vitrine d'un curieux magasin, reçoit aussitôt l'illusion aussi brutale que fantasmagorique d'un énorme poisson noir derrière le verre :

« À ce moment, déjà, il me sembla bien voir dans la glace le reflet d'une silhouette sombre derrière moi, quelque chose de fugitif et de vaguement menaçant comme la lente approche d'un très gros poisson noir que l'on distingue à peine derrière la vitre de l'aquarium, comme l'apparition du glanis, silure géant du lac de Morat, qui me remplissait d'effroi dans mes songes enfantins »¹.

La pulsion d'angoisse générée par l'approche indéterminée derrière la vitre d'une « chose » massive, fugitive et noire, se trouve aussitôt transformée, par l'écriture aux influences surréalistes de cet auteur français, en une incarnation zoologique. Les raisons de ce surgissement de l'image d'un « très gros poisson noir », dans ce texte fantastique, seraient ainsi à retrouver, comme chez Cortázar, dans la juxtaposition imaginaire de deux « vecteurs » symboliques bien précis : la paroi de verre, d'une part, et la chose animée/animale, d'autre part.

Après notre exploration du *motif de l'aquarium* à travers l'œuvre de Julio Cortázar, il convient de s'intéresser à la figure de la bête à tentacules, que l'on peut nommer diversement pieuvre, poulpe, calamar ou encore seiche. Animal aquatique semblant faire la transition, sur un plan imaginaire, entre le poisson, autrement dit la *bête qui nage*, et le serpent, la *bête qui rampe*, la créature à tentacules représente sans doute la figure la plus récurrente de la zoologie fantastique marine.

¹ PIEYRE DE MANDIARGUES, André, « Le Passage Pommeraye », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du Fantastiques – Histoires de monstres*, op. cit., p. 245

2. La bête à tentatules

Le céphalopode, en vérité, bien que de nature moins vorace que le squalo et de complexio moins colossale que la baleine, incarne le monstre marin, par excellence. Quelles sont les raisons d'une pareille présence dans les textes fantastiques traitant de la mer ? Que possède la bête à tentacules qui la place naturellement en tête des figures monstrueuses et angoissantes du monde océanique ? Une réponse à ces interrogations ne pourrait se produire sans évoquer la nature d'animal à *mêtis* s'attachant, depuis l'Antiquité, à ces êtres aquatiques. Il faut savoir, en effet, que les Grecs entendaient la *mêtis*, comme :

« une forme d'intelligence et de pensée, un mode du connaître [impliquant] un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales, de comportements intellectuels qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité des habiletés diverses, une expérience longuement acquise »¹.

La *mêtis*, en outre, s'appliquerait « à des réalités fugaces, mouvantes, déconcertantes et ambiguës, qui ne prêtent ni à la mesure précise, ni au calcul exact, ni au raisonnement rigoureux »². Aussi la faculté de l'individu doué de *mêtis* serait, avant tout, la polymorphie, c'est-à-dire la capacité de s'adapter justement à la réalité multiple et changeante du monde qui l'entoure, afin de la mieux dominer et de surpasser, du même coup, d'éventuels adversaires³. Il a existé divers surnoms pour décrire l'extraordinaire Ulysse, héros à *mêtis* par excellence de l'imaginaire grec ; le fait est que la plupart d'entre eux étaient relatifs au poulpe ou à la figure tentaculaire :

« Pour toute la tradition grecque, il porte un nom : Ulysse, le *polúmētis*, celui-là même dont Eustache disait : c'est un poulpe. Mais le poulpe ne caractérise pas seulement un type de comportement humain. Il sert également de modèle à une forme d'intelligence : le *polúplokou nóēma*, une intelligence en tentacules »⁴.

De fait, si le plus rusé de tous les héros de la mythologie grecque, à savoir Ulysse, unanimement déclaré homme à *mêtis*, se trouve associé au poulpe comme à une figure zoomorphe. Cela laisse entendre combien cet animal aquatique correspond à une

¹ VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, op. cit., p. 10

² *Ibid.*

³ « ...l'individu doué de *mêtis*, qu'il soit dieu ou homme, lorsqu'il est confronté à une réalité multiple, changeante, que son pouvoir illimité de polymorphie rend presque insaisissable, ne peut la dominer, c'est-à-dire l'enclorre dans la limite d'une forme unique et fixe, sur laquelle il a prise, qu'en se montrant lui-même plus multiple, plus mobile, plus polyvalent que son adversaire. » (*Ibid.*, p. 11)

⁴ *Ibid.*, p. 47

représentation suprême de l'intelligence retorse et de l'art de la feinte qui fondent la *mêtis*. Force est d'admettre, en effet, que le poulpe incarne, dans la conception antique, l'apothéose de la *mêtis* animale :

« Le poulpe grâce à son mimétisme et à son encre est pour les Grecs l'animal à *mêtis* par excellence qui, autant que le renard, définit un type de comportement humain. [...] le poulpe est "piège vivant" grâce à un mimétisme qui trompe ses proies et ses prédateurs »¹.

Incarnations zoologiques d'une *intelligence à tentacules*, le poulpe mais aussi la seiche constituent, de fait, des figures aussi fascinantes qu'angoissantes pour l'homme. Ces bêtes à *mêtis*, à dire vrai, inquiète l'être humain de par cette faculté même qui l'aura conduit à asseoir sa primauté sur les animaux : l'intelligence. Ce sont des animaux profondément imprégnés de cette intelligence multiforme, bigarrée, ondoyante², qui leur permet de retourner à leur avantage des situations compromises, voire quelquefois désespérées, et de vaincre des créatures de complexion souvent plus impressionnante. Le corps aussi étrange que démultiplié du poulpe ou de la seiche (au regard de leurs nombreux tentacules) leur confère immédiatement une stature de monstre zoologique. « Céphalopodes » signifie étymologiquement que ce sont des animaux ayant les pieds (*pous, podos*) sur la tête (*kephalê*). Au regard de l'étymologie grecque du mot « poulpe », une variété d'implications symboliques se révéleraient susceptibles de relier l'animal au serpent et au labyrinthe, voire encore à Typhon, le monstre tentaculaire à cent têtes :

« ...le poulpe se diffuse en membres innombrables, flexibles et ondoyants (*aiôla guia*). Pour les Grecs, le poulpe est un nœud de mille bras, un réseau vivant d'entrelacs, un *polúplokos*. C'est le même épithète qui qualifie le serpent, ses spires, ses replis ; le labyrinthe, ses dédales, son enchevêtrement de salles et de couloirs. Le monstrueux Typhon, lui aussi, est un *polúplokos* : un être multiple, "aux cent têtes", dont le tronc se prolonge dans des membres anguipèdes »³.

Décrivant la seiche, Lucile Desblache insiste sur les caractéristiques physiques particulièrement étranges que présente cette créature marine et, notamment, sur la dualité monstrueuse marquant son apparence corporelle :

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Julio Cortázar : du caméléon à l'axolotl, une poétique de l'indéterminable », in *op. cit.*, p. 134

² « Pourquoi la *mêtis* apparaît-elle ainsi multiple (*pantoiē*), bigarrée (*poikilē*), ondoyante (*aiólē*) ? Parce qu'elle a pour champ d'application le monde du mouvant, du multiple, de l'ambigu. Elle porte sur des réalités fluides, qui ne cessent jamais de se modifier et qui réunissent en elles, à chaque moment, des aspects contraires, des forces opposées. » (VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Mêtis des Grecs*, *op. cit.*, pp. 27-28)

³ *Ibid.*, p. 45

« [C'est] un animal de la dualité par excellence en raison des traits contrastés qu'elle présente : corps lisse et blanc d'une part, tentacules sombres et irréguliers, encre de défense par ailleurs. Ces membres tentaculaires sont avant tout objet de frayeur et de honte. Leur consistance grumeleuse répugne, contraste avec le corps lisse et neutre du mollusque. Elles sont l'attirail d'un monstre marin dont les bras multiples attendent l'occasion de nous engloutir »¹.

À cette dualité corporelle, on pourrait rajouter le caractère oblique et confus qui afflige les mouvements de ces céphalopodes :

« Animaux obliques, dont l'avant n'est jamais nettement distingué de l'arrière, ils confondent en eux-mêmes, dans leur démarche et dans leur être physique, toutes les directions »².

Nous voyons donc, à la lecture de ces quelques éléments, qu'il n'est nul besoin d'aggraver davantage les caractères de la pieuvre ou du calamar pour parvenir à la création d'une bête fantastique. L'étrangeté naturelle et intrinsèque de ces céphalopodes, de même que leur intelligence retorse, leur *mêtis*, suffirait amplement suffire à satisfaire pareilles entreprises littéraires. Néanmoins peu d'auteurs se sont contentés de décrire des céphalopodes ordinaires dans leurs récits ; la tendance générale étant au gigantisme (Jules Verne, William Hodgson) et à l'accentuation de la voracité de ces créatures (Victor Hugo). Brodant leurs fictions sur le canevas de ce symbolisme irradiant de la bête à tentacules, les écrivains ont ainsi exploiter mais surtout extrapoler les dimensions et caractéristiques les plus troublantes de cette figure aquatique ; d'autant plus facilement que ces céphalopodes entretenaient déjà, de par leur vie secrète dans les profondeurs marines, un impact mystérieux et un certain pouvoir d'angoisse. « C'est l'encre, nuée noire, nuit sans issue, qui définit un des traits essentiels du poulpe et de la seiche »³, affirment Vernant et Détiéne. C'est bien de cette nuée d'ombre (*tholós*) qui les nappe et les dissimule au regard d'autrui, de cette encre noire leur servant aussi bien d'arme d'attaque que de moyen de fuite⁴, que le poulpe et la seiche ont pu imprégner les récits fantastiques. Ce nuage de ténèbres enveloppant les bêtes à tentacules ne pouvait que contribuer à accroître l'aporie consubstantielle des textes fantastiques :

« Seiches et poulpes sont de pures apories, et la nuit qu'ils secrètent, nuit sans issue, sans chemin, est l'image la plus élevée de leur *mêtis*. Dans cette obscurité profonde, la seiche et le poulpe sont seuls à savoir tracer leur chemin, à s'ouvrir un *póros*. La nuit est leur repaire : ils

¹ DESBLACHE, Lucile, *op. cit.*, p. 129

² VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, *op. cit.*, p. 46

³ *Ibid.*, p. 46

⁴ «...La seiche a la réputation d'être le plus rusé des mollusques. Pour tromper son ennemi, pour abuser sa victime, elle dispose d'une arme infailible : l'encre, qui est une espèce de nuée (*tholós*). Ce liquide sombre, ce nuage visqueux, lui permet à la fois d'échapper à la prise de ses ennemis et de capturer ses adversaires, devenus ses victimes, comme dans un filet. » (VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, *op. cit.*, p. 46)

s'y réfugient pour échapper à leurs ennemis, ils en sortent brusquement pour attraper leurs victimes »¹.

Aussi l'écriture qui prend pour sujet le poulpe se doit-elle de faire preuve, elle-même, de *mêtis*, sous peine de perdre de vue cette masse animale insaisissable, tentaculaire et prédatrice ; sous peine de se retrouver soudain, au milieu d'un nuage d'encre noire, la proie même de ce monstre à *mêtis* qu'elle s'efforçait de traquer. Aucune bête ne semble être plus adaptée à l'écriture fantastique que la bête à tentacules. Les prédispositions de la pieuvre, de la seiche, à incarner des êtres fantastiques, c'est-à-dire sources d'indicible et d'angoisse, sont telles qu'elles pousseraient à stigmatiser les défaillances et les manques relatifs aux autres espèces aquatiques. Quand le requin n'offre que sa voracité carnassière, la baleine que son gigantisme, le dauphin que son intelligence, le poulpe rassemble, lui, toutes ces potentialités en une seule et même figure irradiante. À travers l'œuvre fantastique, la pieuvre a pour vocation de venir répandre sa tache ténébreuse et de perdre ainsi, dans les méandres de l'incompréhension, dans la noire aporie textuelle, l'intelligence du lecteur. Cette bête à tentacules s'assimile, de cette manière, au texte fantastique lui-même, à cette écriture retorse qui œuvre à la mettre en scène. La pieuvre fantastique modèle son corps caméléonesque sur *son* texte même, s'intégrant aux méandres de ses phrases, se conjuguant à ses dédales verbaux, jusqu'à rendre ce texte à son image, jusqu'à en faire un texte à *mêtis* et vecteur d'aporie. La pieuvre fantastique, comme figure littéraire, tend à faire de tout récit un « texte à tentacules ».

Victor Hugo, dans *Les travailleurs de la mer*, roman qui n'entre nullement dans la catégorie du fantastique, loin s'en faut, axe pourtant sa description sur la voracité extrême et quasi vampirique de la pieuvre, dont il fait un prolongement monstrueux de la Mer. Le combat que livre Gilliat avec l'un de ces céphalopodes, au cœur du sinistre rocher de Douvres, pourrait ainsi entrer dans la tradition des combats mythologiques, tant la relation métaphorique paraît dense entre la bête à tentacules et son milieu aquatique ; Gilliat acquérant de surcroît la stature d'un héros herculéen. Le duel que livre cet homme devient, de fait, moins être un combat contre une pieuvre qu'une lutte contre la mer toute entière.

¹ *Ibid.*, pp. 46-47

L'épisode commence par un retournement cynégétique particulièrement significatif ; Gilliat, en chassant un gros crabe dont il espérait se nourrir, glisse sa main dans la cavité rocheuse où s'est réfugiée ladite bestiole. C'est alors qu'il se fait attraper le bras par le puissant tentacule d'une pieuvre énorme :

« Tout à coup il se sentit saisir le bras. Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible. Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. [...]. Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessous la crevasse. C'était le centre ; cinq lanières s'y rattachaient comme des rayons à un moyeu ; on distinguait au côté de ce disque immonde le commencement de trois autres tentacules, restés sous l'enfoncement du rocher. Au milieu de cette viscosité il y avait deux yeux qui regardaient. Ces yeux voyaient Gilliat. Gilliat reconnut la pieuvre »¹.

Voilà une chasse qui s'inverse et qui fait, du chasseur humain, la proie d'une créature tentaculaire dont l'écriture retarde sciemment la définition – ce n'est qu'au bout d'une demi-douzaine de phrases que Victor Hugo annonce enfin qu'il s'agit d'une pieuvre. Ce basculement des rôles cynégétiques entre homme et bête s'avère naturellement source d'une profonde panique ; cette peur instinctive de Gilliat se trouvant décuplée, en la circonstance, par la singularité de son agresseur. La description zoologique, à ce titre, balance entre la description d'une machine (« lanières », « rayons », « moyeu », « disque », etc.) et celle d'une chose informe et visqueuse pourvues de tentacules et d'yeux. Autant avouer d'emblée le caractère insaisissable de la pieuvre – d'autant plus que c'est elle qui *saisit* le bras de Gilliat. Sa nature ondoyante et fluctuante, sa dimension malfaisante, sa rapacité, sa viscosité, sa difformité, autant d'éléments qui tendent à provoquer un certain impact fantastique, en même temps qu'un malaise des sens.

En s'appliquant à décrire la bête à tentacules, l'écrivain opère alors deux rapprochements zoomorphiques empreints d'une profonde logique. Il assimile la pieuvre, de par sa forme, à une araignée et, de par sa coloration, à un caméléon, tout en soulignant la capacité d'adhérence monstrueuse de ce céphalopode, sa mollesse horrible et le caractère paralysant de son contact :

« Cette bête s'applique sur sa proie, la recouvre, et la noue de ses longues bandes. Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. Irritée, elle devient violette. Chose épouvantable, c'est mou. Ses nœuds garrottent ; son contact paralyse »².

Un peu plus loin dans le récit, c'est au tour de Gilliat d'être intégré dans cette grande entreprise de métaphore zoomorphique ; il se trouve ravalé, en effet, à l'image d'une vulgaire

¹ HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, op. cit., pp. 464-465

² *Ibid.*, p. 467

mouche capturée par une araignée : « Elle [La pieuvre] le tenait. Il était la mouche de cette araignée »¹. Il est clair que Victor Hugo n'effectue pas ces confusions zoologiques de manière innocente. Faire se rejoindre, dans une même créature littéraire, la pieuvre, le caméléon et l'araignée, tout en réduisant l'être humain attaqué au rang d'insecte, doit laisser entendre les connivences symboliques qui se tissent entre tous ces êtres. Victor Hugo, familier de la figure arachnéenne – souvenons de l'araignée-fatalité de *Notre Dame de Paris* –, sait pertinemment que la pieuvre peut induire, de par sa *mētis*, son génie prédateur, le fantôme de l'araignée des mers tissant sa toile mortifère avec des nuées d'encre. De plus, cette faculté de mimétisme épidermique, garante d'une fusion/confusion avec son environnement immédiat, ne saurait que rapprocher le céphalopode de l'homochromie du caméléon :

« Le poulpe est insaisissable : sa *mēchanē* lui permet de se confondre avec la pierre à laquelle il se fixe. Apte à se modeler parfaitement sur les corps qu'il saisit, il sait aussi imiter la couleur des êtres et des choses dont il s'approche »².

La bête à tentacules investit, de fait, de par ses attributs singuliers et ses prédispositions naturelles, la stature d'un redoutable prédateur. Sa capacité de dissimulation, la force de capture de ses tentacules, sa promptitude à attaquer sa proie³, sa ruse naturelle, forment autant d'atouts qui en font une source primordiale de danger au sein du monde aquatique.

William Hodgson, au terme de sa nouvelle « La chose dans les algues », offre, lui aussi, une métaphore arachnéenne de la pieuvre prédatrice. Il assimile notamment le poulpe géant de sa fiction, ce monstre tapi dans son réseau d'algues sous-marines d'où émerge quelquefois l'un de ses formidables tentacules, à une gigantesque araignée des profondeurs guettant sa proie :

« Comme nous étions là, en train de contempler la mer, quelque chose bougea au milieu de l'herbier – quelque chose de long et sinueux qui se mouvait dans le soleil couchant et qui disparut bientôt dans les algues pudibondes – une véritable araignée des profondeurs, guettant sa proie, dans la vaste toile que Dame Nature avait filée pour elle dans les remous de ses marées et de ses courants »⁴.

Pieuvres et araignées participent, il est vrai, d'un même génie de la prédation. Mieux encore, il n'est pas interdit d'appréhender la pieuvre, à l'instar de l'hydre, comme une fusion

¹ *Ibid.*, p. 475

² VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, op. cit., p. 47

³ « Elle n'a pas d'approche, ce qui est terrible. Presque toujours, quand on la voit, on est pris. » (*Ibid.*, p. 471)

⁴ HODGSON, William Hope, *La chose dans les algues*, op. cit., p. 79

symbolique de l'araignée, icône zoomorphique de la féminité monstrueuse, et du ver ou du serpent, figure phallique non moins considérable¹.

Mais Victor Hugo, pour en revenir au roman *Les travailleurs de la mer*, ne cesse pas là ses métaphores zoomorphiques. Celles-ci finissent même par prendre un tour mythologique, avant d'intégrer la dimension fantastique. En effet, la pieuvre qui attaque Gilliat se trouve successivement assimilée à une étoile de mer vorace, à la Méduse coiffée de ses huit serpents, à une Hydre et à un vampire. Les multiples tentacules conjugués à la voracité bestiale de la créature servent de point d'ancrage imaginaire, de nœud fantasmatique autour duquel l'écriture fait graviter cette vertigineuse déclinaison zoomorphique :

« C'est dans le plus bel azur de l'eau limpide que surgit cette hideuse étoile vorace de la mer »². (*Étoile de mer*)

« ...mais aucune stupeur n'égale la subite apparition de la pieuvre, Méduse servie par huit serpents »³. (*Méduse*)

« La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre »⁴. (*Hydre*)

« Une morsure est redoutable ; moins qu'une succion. La griffe n'est rien près de la ventouse. La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête. [...]. Vous ne faites qu'un. Ce rêve est sur vous. Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. [...]. Au-delà du terrible, être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant ». (*Incube/vampire*)

« Ces animaux sont fantômes autant que monstres. Ils sont prouvés et improbables. [...]. Ils sont les amphibiens de la mort. Leur invraisemblance complique leur existence. Ils touchent à la frontière humaine et peuplent la limite chimérique. Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît. Ils marquent la transition de notre réalité à une autre. Ils semblent appartenir à ce commencement d'êtres terribles que le songeur entrevoit confusément par le soupirail de la nuit »⁵. (*Vampire/créature fantastique*)

L'allusion aux figures mythologiques de Méduse et de l'Hydre répondent à l'analogie imaginaire aisément réalisable entre le tentacule de la pieuvre et le serpent. Méduse et sa chevelure de serpents, l'Hydre et ses multiples têtes de serpent, mettent clairement en

¹ « Nous nous en tiendrons à l'interprétation classique pour laquelle l'araignée "représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau". Le psychanalyste rapproche judicieusement cette image où domine "le ventre froid" et les "pattes velues", suggestion hideuse de l'organe féminin, de son complément masculin le ver, qui de tout temps a été lui aussi lié à la déchéance de la chair. [...]. L'araignée entrant en composition avec le ver donne l'hydre, "sorte de ver rayonnant" souvent isomorphe de l'élément féminin par excellence : la Mer » (déjà cité - DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 116)

² HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, op. cit., p. 471

³ *Ibid.*, p. 472

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 473

évidence les potentialités d'une description mythologique de la pieuvre à travers le prisme reptilien. Pour illustrer cela d'un autre exemple littéraire significatif, il faudrait faire référence à quelques-unes des plus belles images poétiques du « Passage Pommeraye » d'André Pieyre de Mandiargues. Dans cette nouvelle fantastique, en effet, la chevelure d'un personnage féminin, fascinant mais ô combien redoutable, se trouve assimilée successivement à un oiseau noir, puis au jet d'encre d'une seiche, ce qui produit bien sûr le rapport imaginaire implicite entre les mèches de la chevelure et les tentacules d'une seiche :

« Je voyais devant moi la chevelure se gonfler d'air marin et frémir comme un oiseau noir qui va prendre son vol, comme le jet d'encre de la seiche à l'intérieur duquel celle-ci se cache »¹.

Plus impressionnant encore se trouve être le rapprochement métaphorique établi entre la pieuvre et le vampire. Lautréamont l'a fait, d'une certaine manière, en s'efforçant d'évoquer le pouvoir de séduction maléfique des yeux du poulpe, dans *Les Chants de Maldoror* : « Ô poulpe, au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi le plus beau des habitant du globe terrestre... »².

Force est d'admettre toutefois qu'il n'est pas allé aussi loin que Victor Hugo, en la matière. Ce dernier s'efforce, d'ailleurs, dans les derniers extraits cités, de hiérarchiser deux sortes de souffrances relatives à l'acte carnassier, à savoir la morsure et la succion bestiales. L'auteur s'ingénie ainsi à convaincre son lecteur, en quelques phrases d'une grande qualité littéraire, combien il est plus atroce de se faire aspirer par un poulpe, que de se faire dévorer par un tigre. Ce phénomène de la succion vorace se trouve, dès lors, logiquement illustré par des références aux démons du cauchemar, incubes ou succubes, suceurs de sang (« Ce rêve est sur vous ») ; une transition métaphorique vers la figure du vampire signant enfin le terme de cette prodigieuse description de la pieuvre (« Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît »).

Ce qui cause pourtant le caractère relativement bancal de ce grand combat d'allure mythologique que livre Gilliat contre la pieuvre, ce qui tend inéluctablement à décrédibiliser cette prodigieuse déclinaison de qualificatifs et de références monstrueuses, c'est bien la facilité réellement déconcertante avec laquelle le héros humain parvient à tuer son ennemi animal. Il lui suffit d'un simple coup de couteau giratoire pour lui arracher la tête :

« Ce fut comme la lutte de deux éclairs. Gilliat plongeait la pointe de son couteau dans la viscosité plate, et, d'un mouvement giratoire pareil à la torsion d'un coup de fouet, faisant un

¹ PIEYRE DE MANDIARGUES, André, « Le Passage Pommeraye », in *op. cit.*, p. 255

² LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 56

cercle autour des deux yeux, il arracha la tête comme on arrache une dent. Ce fut fini. Toute la bête tomba »¹.

Cette brusque défaite de la pieuvre face à celui que l'on présentait comme sa « proie humaine » contribue à stigmatiser la vulnérabilité de l'espèce des céphalopodes, en dépit de tout cet éventail préalablement décrit d'attributs corporels propices à l'effroi et à l'imagination de sa violence animale. Cette vulnérabilité céphalique de la pieuvre fait *retomber* l'extrapolation carnassière dont elle avait fait l'objet, au long de ce passage du roman. Ainsi que le confirme le texte lui-même, *la bête est tombée*. Ce qui dans la pieuvre faisait peur, ce qui insufflait la panique aux hommes, s'abrège ici en une sorte camouflet. Néanmoins, si le poulpe hugolien n'a pu faire qu'illusion dans son combat contre l'homme, du fait de son inaliénable nature ordinaire. Il en va bien autrement, en littérature fantastique, lorsque surgissent, entre les vagues, les bêtes à tentacules, gigantesques et monstrueuses, d'un William Hodgson ou d'un Lovecraft. Par le don du gigantisme, la pieuvre fantastique perd d'emblée cette vulnérabilité, cette fragilité manifeste, cette mollesse corporelle. En voyant sa taille se décupler, la créature tentaculaire peut se présenter définitivement comme une masse de « dureté bestiale ».

Nous avons expliqué, dans une partie précédente, que les récits fantastiques traitant de céphalopodes géants avaient pu largement s'imprégner des rumeurs et témoignages générés par l'existence mystérieuse des calamars géants ; une espèce bien réelle dont il arrive parfois de découvrir des carcasses sur les côtes. Nous avons notamment parlé de l'expédition du zoologiste japonais Tsunemi Kubodera, du Muséum national des sciences de Tokyo, qui avait réussi à filmer, le 30 septembre 2004, pour la première fois, dans le Pacifique Nord, un calamar géant d'une longueur de 8 mètres dans son milieu naturel. Mais ces œuvres fantastiques, au-delà de leurs intuitions zoologistes, ont pu se baser simplement sur les légendes de céphalopodes géants telles qu'il en existe de par le monde – pensons au Kraken, par exemple. Elles ont pu, encore, inventer leur monstre tentaculaire à partir d'une simple coalescence zoomorphique imaginaire entre le poulpe et la baleine.

Il est intéressant, en ce sens, de constater que « La chose dans les algues » de William Hodgson commence par une allusion à de vieilles superstitions relatives à des coquillages fossiles :

¹ HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 477

« Je me souviens que le second et moi faisons les cents pas sur la dunette et que nous discussions de vieilles superstitions touchant certains coquillages fossiles »¹.

Pourquoi ne pas interpréter, dès lors, cette précision inaugurale du récit comme un indice ? Le céphalopode monstrueux de cette fiction pourrait-il se révéler, en fin de compte, comme une résurgence préhistorique, une sorte de « fossile vivant », un être venu à la fois du fond des abysses marins et du fond des âges ? Un trait caractéristique de la pieuvre hodgsonienne est cette odeur nauséabonde qu'elle véhicule et qui intrigue les marins. Dans la première moitié du récit, il n'est question que de cette puanteur indéterminable mais paraissant néanmoins familière aux hommes de mer. Ces relents méphitiques de la bête des profondeurs suit le navire des héros et se charge, en vérité, d'augurer de la prochaine bataille fantastique. Il convient de rappeler, ici, les diverses allusions qui sont faites de cette mauvaise odeur tellement singulière et inquiétante :

« Je respirai une ou deux fois l'air léger qui nous venait par le travers puis j'allais à la lisse et me penchai par-dessus bord pour subodorer la brise. Subitement je sentis une bouffée de mauvaise odeur qui me rappelait vaguement un relent que je connaissais »².

« L'odeur nous environnait maintenant, remplissant l'air de la nuit. C'était une odeur familière mais assez indéfinissable, évidemment inhabituelle et, plus que n'importe quoi, répugnante »³.

« ...je demandai au matelot s'il ne pensait pas qu'il s'agissait d'une baleine morte. Mais il fut catégorique. Ce n'était certainement pas cela... »⁴.

« ...C'est Davy Jones [personnification de la mort dans l'imaginaire des marins anglo-saxons] qu'est venu faire un tour à la surface »⁵.

« Ça sentait, comme ça, la pourriture centenaire des fonds de cale, le cadavre et les algues »⁶.

Plus cette mauvaise odeur se précise et se détermine, plus l'idée semble surgir d'une relation à la mort (« Davy Jones », « baleine morte », « Ça sentait le cadavre et les algues »). Remugles horribles de décomposition végétale et charnelle, cette puanteur de la pieuvre géante s'insinue à travers l'organe olfactif mais surtout l'esprit superstitieux des malheureux marins, si bien que ce qu'ils *sentaient* finit par survenir. L'haleine fétide fait place à la vorace créature fantastique, au monstre de la mer. Cette épiphanie de la bête à tentacules redouble et personnifie immédiatement la chape d'angoisse et la menace intrinsèque que l'espace océanique faisaient peser sur les navigateurs. Le céphalopode fantastique se met à donner

¹ HODGSON, William Hope, *La chose dans les algues*, op. cit., p. 65

² *Ibid.*, p. 66

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

soudain des signes, non plus olfactifs, mais physiques de sa présence, de son existence. La nuée malodorante et *obscure*, au sens où on ne la comprend pas (*a-porós*), devient alors cette tache noire, cette nuée sombre, à travers laquelle le poulpe géant va trouver son chemin (*porós*) et surprendre ses proies humaines. Rajoutant à ce phénomène, les ténèbres nocturnes vont être employées à « couvrir » la première agression du poulpe fantastique. Comme s'il s'agissait cette fois-ci d'une encre cosmique qu'elle aurait elle-même projetée stratégiquement, la pieuvre géante se sert de l'opacité de la nuit pour attaquer le bateau et faire ses premières victimes :

« À l'endroit où j'avais laissé le second, il y avait du sang sur le pont mais aucune trace de lui nulle part. [...] Le pont était ensanglanté et la rambarde semblait avoir été tordue par une force considérable »¹.

L'attaque a été si fulgurante que personne n'a pas pu voir à quoi ressemblait le bestial assassin de ces matelots. Seul le narrateur aperçoit, furtivement, « quelque chose de monstrueux se déplier en se tordant d'une manière infernale »². Autrement dit, il entrevoit les contorsions d'une masse d'allure reptilienne et d'obédience satanique. Il s'agit, à n'en pas douter, de l'un des tentacules du monstre, que la plume d'Hodgson « sacrifie » au poncif du serpent diabolique. La vision des tentacules constitue, règle générale, le premier jalon dans la découverte de la pieuvre fantastique. Il est logique, en effet, que ce soit par ces extrémités anguipèdes que se déclenche l'épiphanie du poulpe monstrueux.

Il est surprenant d'observer combien l'étape de *mévisibilité* précédant les attaques furtives de cette bête fantastique est récurrente. Nous avons donné une lecture symbolique évidente en rapportant ces moments de « trouble visuel » à l'image du jet d'encre du céphalopode. La nuit et le brouillard se chargent, ainsi, dans ce récit de William Hodgson, de protéger la pieuvre géante des pulsions *scopiques* de ses proies humaines, tout en favorisant ses offensives bestiales :

« D'ailleurs, même si quelque énorme bête était à proximité, je ne crois pas que j'aurais pu l'apercevoir. La nuit était noire, sans une étoile, et une brume épaisse nous enveloppait »³.

L'utilité de la nuit et du brouillard s'avère manifeste à plus d'un titre. D'abord, nous l'avons dit, pour dissimuler l'attaque animale et surtout le corps de la bête à tentacules. Ensuite, pour décupler l'angoisse humaine : « Toutes les épouvantes de la mer auxquelles on n'ose

¹ *Ibid.*, p. 69

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 66

croire devenaient, soudain, des réalités »¹. Et, enfin, pour jouer un rôle de mauvais augure, pour créer une attente de la catastrophe : « Nous nous attendions à ce que quelque créature infernale tombât sur nous à tout moment »².

Dans une nouvelle fantastique d'Audrey Harelle-Ramjit [île Maurice], « Le Linceul de Brume » (2001), il est question des tourments vécus par une jeune femme étrangère dans la tentaculaire et vorace cité de Londres. Il s'agit, on le comprend rapidement, d'un récit ponctué de réminiscences relatives aux crimes sanglants de Jack l'éventreur :

« La ville déjà irréaliste devenait de plus en plus lointaine, lorsqu'elle se retrouva de l'autre côté de La Tamise, dans le quartier de Jack l'éventreur, près du musée des tortures où le temps paraissait suspendu »³.

La présence envahissante et oppressante du brouillard anglais, consécutif à la nuit et évoqué avec des qualificatifs animalisants (visqueux, vorace, happant les choses, etc.), ne semble agir qu'à préparer l'apparition des premiers tentacules d'un monstre fluvial :

« Avec la nuit, tombait le brouillard. Ce brouillard épais, presque visqueux, qui rend humide jusqu'au tréfonds. Vorace, il happait progressivement le paysage »⁴.

Tel est effectivement le cas, puisque cette nouvelle expose bientôt le surgissement progressif, hors de La Tamise, d'une colossale bête à tentacules, une pieuvre à l'haleine fétide et à la couleur noirâtre. Cet épisode intervient tandis que la jeune promeneuse étrangère déambule, le long des quais de La Tamise, le cœur serré d'angoisse, envahie par la peur de la proie et par le sentiment d'être suivie :

« Comment était-elle devenue une proie ? Elle n'en savait rien. Mais la lugubre réalité était là : elle était suivie »⁵.

Le fleuve londonien se trouve alors dévoilé sous l'image d'un Styx verdâtre et infernal, avant qu'un appendice de forme reptilienne n'émerge subitement hors des eaux, de la nuit et du brouillard :

« Elle imaginait les âmes errantes dans la vase verdâtre, prisonnières du fleuve infernal. [...]. Un glissement, un clapotis... le brouillard tournoyait, comme si une haleine fétide perturbait son immobilité. Elle ressentait la présence glacée de l'infamie derrière elle. Soudain, une

¹ *Ibid.*, p. 70

² *Ibid.*, p. 75

³ HARELLE-RAMJIT, Audrey, « Le Linceul de Brume », in PYAMOOTOO, Barlen et POONOOSAMY, Rama (éds.), *Zistwar fer per (Scary stories – Nouvelles de l'étrange)*, Port-Louis [île Maurice] : Immedia, « collection Maurice », 2001, p. 34

⁴ *Ibid.*, p. 34

⁵ *Ibid.*, p. 36

brûlure violente lui fouetta le mollet. Lorsqu'elle regarda, elle vit une forme se retirer rapidement, couleur du sol. À l'endroit de sa douleur, elle vit son collant, troué. [...]. La peau ainsi mise à nu était écorchée vive. Comme si quelque chose avait voulu la goûter... »¹.

Ce tentacule du monstre, étrangement stigmatisé comme signe de l'infamie (« Elle ressentait la présence glacée de l'infamie derrière elle »), qui fait un *trou* dans le collant de cette jeune fille, met sa *peau à nu* et fait perler son sang (virginal ?), engage à l'évidence, à travers les méandres de cette écriture fantastique, une profonde symbolique phallique. Bien des choses laissent à penser, il est vrai, que la peur du mâle, synonyme de peur du mal (peur du péché de chair), tend à se fusionner, en cette œuvre, avec une angoisse viscérale du monde occidental. Londres semble, de la sorte, redoubler l'impact de cette pieuvre fantastique de La Tamise, en tant que masse gigantesque, tentaculaire et vorace.

Au cœur de cette angoisse sexuelle et géographique indéterminée, vient émerger, des eaux putrides du fleuve londonien, le tentacule *brûlant* (« une brûlure violente lui fouetta le mollet ») d'un poulpe noir gigantesque. Un appendice terrifiant et « baladeur » – au sens des « mains baladeuses » –, dont la volonté secrète est de *goûter au corps* de l'héroïne (« Comme si quelque chose avait voulu la goûter »). Ce décryptage initial suffit à laisser entendre pleinement la charge érothanatique qui se trouve conférée à cette rencontre d'une jeune fille et d'une bête aux tentacules géants :

« Du fleuve s'étirait une protubérance, sorte de tentacule, puis deux, puis trois... Au lieu d'avoir la couleur rosée des poulpes, elles possédaient la noirceur des profondeurs immondes. Elles se détachaient à peine sur les pavés grisâtres. Leur surface était rugueuse et paraissait avoir traversé des siècles. Ce qu'elle avait effectivement fait. [...]. Le tentacule se déroula, arrivant à ses pieds. Il remonta, visqueux et indésirable, le long de sa jambe, de ses reins, de son torse, de son cou. L'idée que ceci puisse être sa dernière caresse la dégoûta plus que tout. Le bout du tentacule entrouvrit sa bouche et s'engouffra dans sa gorge. Ce fut son dernier repas, et son trépas »².

Les éléments abondent qui traduisent, dans ce passage textuel, la combinaison de pulsions érotiques et de présages mortifères. Il n'y a de place finalement que pour ces *phalloïdes* tentacules. Il n'est aucunement question d'une quelconque description de leur porteur, de la bête aquatique elle-même – alors que, chez William Hodgson, on en vient à observer finalement les yeux de la pieuvre géante ainsi que son encéphale, comme nous allons le voir. Ici, le monstre fluvial ne semble devoir se résumer qu'à ses longs appendices « visqueux et indésirables ». La caresse qu'inflige le long tentacule de la bête aquatique, qui remonte vers la bouche de la jeune femme, en passant autour de sa jambe, de ses reins, de son

¹ *Ibid.*, pp. 36-37

² *Ibid.*, p. 37

torse, de son cou, évoque une volupté dégoûtante, un désir à la fois perceptible, à fleur de peau pourrait-on dire, mais exécré, abominé, refoulé. Que la bête – dont seuls témoignent l'appendice géant – demeure à ce point dissimulée dans les eaux noires de La Tamise est encore emblématique de ce refoulement de la « chose sexuelle » ? Force est de constater que c'est davantage à un *viol* qu'à une attaque carnassière que le récit nous fait assister. Le tentacule, protubérance de ce monstre mâle, qui pénètre et s'enfonce dans la bouche de la jeune héroïne jusqu'à l'étouffer, offre, c'est peu de le dire, une vision particulièrement évocatrice de ce que le texte se refuse à énoncer clairement depuis le départ de l'intrigue, à savoir le rapport sexuel. La dernière phrase du récit aboutit néanmoins à un savoureux paradoxe, puisque l'on comprend que c'est finalement l'héroïne qui a *mangé la bête*, et non l'inverse (« Ce fut son dernier repas, et son trépas »).

L'animalisation de la brume ou du brouillard est souvent propice à la métaphore de l'être tentaculaire comme le démontre Arthur Conan Doyle dans « Le Démon de la Tonnellerie » :

« Je vis en effet *de longues tentacules de vapeurs blanche qui se tordaient* en sortant des épaisses broussailles vertes de la rive, et qui rampaient vers nous au-dessus de la surface de l'eau brune » (nous soulignons)¹.

Ce récit, dont il sera bientôt question, traite d'un serpent monstrueux et contribue, de fait, à anticiper, avec une telle image de brouillard à tentacules, l'apparition future de cette bête fantastique. William Hodgson, lui aussi, utilise régulièrement le motif du brouillard comme phénomène prémonitoire de l'épiphanie monstrueuse. Dans « La chose dans les algues », c'est au spectacle d'une fantasmagorie pieuvre de brouillard que le lecteur se trouve convié, lors d'une contemplation médusée de la brume :

« Je me souviens que les lampes ne reflétaient que deux lueurs jaunâtres dans la brume. Elles ne servaient à rien sauf à donner toute son importance à la vastitude de la nuit et aux possibilités de l'ombre. [...]. Et tout ce temps, voyez-vous, je m'attendais, terriblement effrayé, à ce que quelque chose se jetât sur nous, émergeant de l'obscurité et du brouillard impénétrables qui avaient envahi toute la mer et toute la nuit »².

Ici encore l'importance attribuée à l'opacité et à la menace que génèrent la nuit et le brouillard, derrière lesquels se discernent à peine les gros yeux jaunâtres d'un monstre à

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le Démon de la Tonnellerie », in *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, op. cit., p. 1013

² HODGSON, William Hope, *La chose dans les algues*, op. cit., p. 72

tentacules (illusion optique produite par les deux phares du bateau), tendrait à souligner l'exploitation littéraire des facettes de la *mètis* du poulpe. En l'occurrence, le texte nous renvoie ici à l'image subliminale d'un céphalopode ayant projeté son encre et à l'attente anxieuse de son attaque carnassière (« à ce que quelque chose se jetât sur nous, émergeant de l'obscurité »). L'écrivain pose la noirceur nocturne, le voile sombre des ténèbres de la nuit, le brouillard maléfique, comme des phénomènes censés dissimuler l'approche mortifère d'un prédateur tentaculaire. Le génie d'Hodgson est de relier ce décor habituel des récits fantastiques (nuit noire/brouillard) au comportement cynégétique de la pieuvre, l'animal fantastique de sa fiction. Le héros humain ressent une peur, qui n'est pas simplement une peur des ténèbres, mais plutôt l'angoisse de la proie ayant brutalement perdu ses repères visuels dans la nuée d'encre (*tholós*) d'un poulpe géant. L'homme devine qu'une bête est sur le point de l'attaquer et de l'avalier. La représentation fantastique du poulpe, dans ce texte, participe ainsi d'un *mimétisme global* : la bête à tentacules, usant de toute sa *mètis*, s'intègre à l'écrit de façon totale, se fondant dans ses descriptions, dans ses images, jusqu'à la confusion caméléonesque. En tout point du récit hodgsonien, semble pouvoir surgir cette pieuvre fantastique, dont la présence irradie l'écriture et s'intègre à ses méandres. La fiction tout entière donne, de la sorte, l'impression de s'être changée, au contact de sa création zoomorphique, en un *texte à tentacules*, une *écriture à mètis* ; l'encre de chacune de ses pages se comportant comme la nuée d'encre, le *tholós* d'une pieuvre.

Le fantasme de la toile arachnéenne pourrait se retrouver, à travers les évocations de la profusion d'algues marines encombrant cette région de l'océan Atlantique (mer des Sargasses) où se déroule l'intrigue de William Hodgson. La description de ces algues, signalant invariablement l'enchevêtrement végétal et l'idée du piège naturel, permet de rejoindre symboliquement les toiles tissées par l'araignée. De même, la vision du bateau encerclé par des algues favorise d'emblée le lien métaphorique avec la mouche prise dans piège d'une araignée :

« Tout autour du bateau, on voyait un immense amas d'algues flottantes qui s'étendait sur environ un quart de mille, de chaque côté »¹.

Le surgissement funeste du poulpe colossal, l'*araignée* monstrueuse de ce réseau d'algues, implique inéluctablement un combat, une confrontation, avec les marins humains. Tout comme cela se passe dans *Les travailleurs de la mer*, entre Gilliat et la pieuvre, c'est par

¹*Ibid.*, p. 76

un échange de regard que débute la grande bataille de l'homme contre le monstre océanique., À l'instant même où se produit l'épiphanie fantastique, la vision du héros hodgsonien s'éclaircit et son regard se plonge aussitôt dans les yeux immenses du prodigieux céphalopode:

« Aussitôt, je vis très bien. Trois de ses massifs tentacules étaient emmêlés dans les thalles des algues et je compris tout de suite que les deux disques extraordinaires, immobiles et impénétrables étaient les yeux de cette créature, un peu au-dessus de la surface de l'eau »¹.

Cette contemplation des yeux extraordinaires de la pieuvre géante par son adversaire humain représente une scène incontournable. On l'a observée chez Victor Hugo. On pourrait encore la découvrir dans « L'histoire du Wûlkh » de Jean Ray, où un satanique demiurge du nom de Hingle se dresse face à un prodigieux poulpe des marais et l'invite à le regarder :

« - Regarde-moi, sheedoo, ma belle ! Deux yeux formidables, horribles comme des lunes maudites, trouèrent la sphère de deux hublots de flammes liquide, puis des tentacules géants s'étirèrent, pleins de cruelle lassitude »².

La fascination et l'effroi qu'exercent ces deux yeux énormes (« comme des lunes maudites » ; « deux hublots de flammes liquides » ; « deux disques extraordinaires ») est compréhensible. Ces yeux gigantesques, aussi rayonnants qu'« impénétrables », sont les miroirs de l'encéphale rond du poulpe fantastique ; ils instillent l'effroi en l'homme et le conduisent à s'imaginer rendu au-devant d'une intelligence retorse pouvant s'avérer à la mesure de ce corps à tentacules.

Le nuage d'ombre qui s'est dispersé sonne l'heure de l'attaque du poulpe géant. Comme dans les gravures des cosmographies du passé, c'est à une scène de combat mythique à laquelle le récit convie dès lors son lecteur. À l'instar des poulpes titanesques de Jules Verne enserrant le *Nautilus* du capitaine Nemo, la pieuvre géante de William Hodgson se met à agripper, de ses tentacules, le navire des marins et tente, avec une violence inouïe, de provoquer son naufrage :

«... On vit trois monstrueux tentacules apparaître par-dessus la rambarde, et, sous le poids, le bateau prit lentement de la gîte à bâbord. Le monstre était sorti de la mer et son immense carapace toute enveloppée de la végétation marine glissait le long de la coque. Il paraissait couvert de sang et d'un curieux liquide noir. Les tentacules qu'il avait passés par-dessus bord glissaient ici et là et brusquement, l'un d'eux s'enroula comme un ignoble serpent au pied du grand mât »³.

¹ *Ibid.*, p. 77

² RAY, Jean, « L'histoire du Wûlkh », in *Les 25 meilleures histoires noires et fantastiques*, op. cit., p. 109

³ *Ibid.*, p. 78

Deux éléments peuvent nous interpeller, à travers ce surgissement monstrueux ; la végétation marine qui enrobe la carapace de la créature hodgsonienne, ainsi que la métaphore assimilant le tentacule de cette pieuvre géante à « un ignoble serpent ». La végétation adhérent au dos d'un monstre marin gigantesque rappelle naturellement le cas du Kraken (extrapolation du poulpe) et du Léviathan (extrapolation de la baleine), connus pour être des créatures si imposantes que des plantes pouvaient pousser sur leur corps et créer l'illusion qu'elles étaient des îles. Ce mirage de l'île à travers les monstres aquatiques atteints de gigantisme est ainsi réputé pour être la cause de terribles méprises et d'innombrables noyades de matelots abusés par cette illusion. Toutefois, il n'est pas pertinent de discuter plus longuement du Kraken dans le cas de cette pieuvre géante hodgsonienne ; l'influence du monstre légendaire semblant relativement mineure. Il va, par contre, tout autrement dans le cas du monstrueux céphalopode lovecraftien de « L'appel de Cthulhu », examiné d'ici peu.

La métaphore assimilant le tentacule géant à un serpent immonde démontrerait encore, si besoin en était, la profondeur du lien unissant ces deux bêtes dans l'imaginaire humain : la pieuvre et le serpent. Bien entendu, pareille collusion symbolique doit pouvoir indiquer la motivation d'un écrivain à faire rejaillir, sur la figure du poulpe, l'aura satanique, la malignité, la nature démoniaque impliquées par le symbolisme du serpent. Mais le chemin inverse peut être également être suivi ; dans *Le Dit du Vieux Marin*, par exemple, on nous décrit des serpents (de mer) qui pourraient s'apparenter logiquement à des tentacules de céphalopodes :

« Par delà l'ombre du navire,/J'observais les serpents de mer ; ils se mouvaient/En des sillages d'une éclatante blancheur ;/Et, lorsqu'ils émergeaient, la lumière enchantée/Derrière eux retombaient en blanchâtres paillettes »¹.

Les marins de Hodgson parviennent à vaincre le poulpe fantastique, au prix d'une lutte impitoyable. S'ils ne réussissent pas à tuer réellement la bête à tentacules, du moins l'entraînent-ils à relâcher son étreinte et à regagner les profondeurs océaniques. Surtout, les hommes triomphent par la grâce d'une arme moderne, à savoir une grenade :

« Impassible, le commandant avait pris le temps nécessaire pour que la grenade éclatât en touchant l'eau. L'effet fut étonnant. Le poulpe sembla s'écrouler. Les tentacules se détachèrent du mât, glissèrent sur le pont et retombèrent, inertes, de l'autre côté de la rambarde. L'énorme carcasse s'effondra le long de la coque et disparut dans les algues »².

¹ COLERIDGE, Samuel Taylor, *op. cit.*, p. 35

² HODGSON, William Hope, *La chose dans les algues*, *op. cit.*, p. 78

Cette déflagration de la grenade, symbole de la victoire de l'homme moderne sur le monstre archaïque, n'exauce pas pour autant le héros de toute angoisse, puisqu'il a le désespoir de constater peu après que le monstre bouge encore, qu'il n'est pas mort :

« ...quelque chose bougea au milieu de l'herbier – quelque chose de long et sinueux qui se mouvait dans le soleil couchant et qui disparut bientôt dans les algues pudibondes... »¹.

Comme un mythe subitement refoulé sous la surface des choses par la modernité, le monstre marin se retire ainsi vers les profondeurs, mais sans renoncer à remonter un jour à l'air libre, pour le plus grand effroi de ceux qui auraient fini par oublier son existence.

C'est à dessein que nous faisons allusion, ici, à ce thème du monstre gigantesque sommeillant au fond de l'océan et appelé à se réveiller, un beau jour, pour faire éclater sa violence animale et rassasier la faim causée par sa longue hibernation. Ce schème légendaire est précisément celui du Kraken, magnification tératologique du céphalopode que l'évêque danois Pontoppidan estimait comme le plus grand des monstres marins². Il serait intéressant, à ce titre, d'observer certaines créations monstrueuses de Stephen King et de Lovecraft, qui pourraient avoir puisé leur inspiration dans ce moule légendaire du Kraken. Il s'agit, plus exactement, du ver géant de « Celui qui garde le ver » et du dieu lovecraftien Cthulhu (« L'appel de Cthulhu »). Certes on pourrait, dans le cas du monstre vermiforme de Stephen King, nous reprocher l'intégration du ver dans la catégorie des céphalopodes dont le Kraken porte témoignage. Mais, si le ver géant ne participe nullement, sinon sur un plan purement métaphorique (ver/tentacule), à la sphère imaginaire des pieuvres fantastiques, il faut néanmoins admettre que la manière dont le Maître de Bangor traite sa créature fantastique, prête clairement à l'équivoque. En effet, nous allons le voir, les multiples allusions à l'univers océanique, à la baleine (*blanche*, en la circonstance) et au panthéon lovecraftien (*Cthulhu*), tendent à légitimer la place de ce récit, dans les pages suivantes.

Le parallèle entre l'œuvre d'Hodgson et celle de Lovecraft a souvent établi et commenté par les spécialistes³. Force est d'admettre que cette symétrie ne pourrait qu'en s'en trouver consolidée après l'examen du Cthulhu lovecraftien.

¹ *Ibid.*, p. 79

² « Au XVIII^e siècle, des données plus précises peuvent être décelées dans l'ouvrage de l'évêque danois Erik Ludvigsen Pontoppidan, *Histoire naturelle de la Norvège* (1752-1753). Après avoir parlé de la sirène et du serpent de mer, le prélat décrit le kraken, qu'il considère comme le plus grand monstre marin de notre planète. » (BARLOY, Jean-Jacques, , *Serpent de mer et monstres aquatiques*, *op. cit.*, pp. 33-34)

³ cf. TRUCHAUD, François, « Hodgson ou la quête du surnaturel », in HODGSON, William Hope, *Carnacki et les fantômes*, *op. cit.*, pp. 7-10

William Schnabel, spécialiste de l'œuvre du reclus de Providence, évoque en ces termes cette figure primordiale du panthéon négatif de Lovecraft :

« Cthulhu, l'animal aquatique qui incarne la terreur cosmique, a été à la source du plus grand mythe de l'histoire du fantastique moderne. Il sera adopté, adoré et imité par ses amis et ses amateurs. Cthulhu est essentiellement une sorte de seiche géante – mollusque céphalopode doté de longs tentacules et capables de changer de couleur – prenant ses racines probablement dans la phobie lovecraftienne des "monstres" marins, mais aussi dans l'œuvre de Lord Dunsany et son panthéon artificiel. Ses signes particuliers sont ses tentacules, son odeur méphitique, sa plasticité, sa capacité de se recombinaison et l'encre verte et âcre qu'il projette contre ses adversaires »¹.

Le corps mou de la seiche², fût-elle géante, évoque la nature des premiers animaux invertébrés et pourrait, à ce titre, constituer un rappel de nos propres origines³. Ces éléments laissent entendre implicitement, en effet, le symbolisme temporel du céphalopode faisant qu'il incarne régulièrement le monde archaïque, un temps lointain des origines où l'Histoire rejoint le Mythe. Dans l'imaginaire lovecraftien, Cthulhu, au même titre que Yog-Sothoth, Azathoth, Nyarlathotep, Nodens ou Shub-Niggurath, représente l'un des *Grands Anciens* – sans doute même le plus important d'entre eux. Il est l'un de ces dieux monstrueux qui régnaient sur le Cosmos et sur la Terre, avant les civilisations humaines ; l'une de ces divinités terrifiantes n'ayant pour seule obsession que de recouvrer leur ancienne puissance et de reprendre leur souveraineté maléfique sur le monde.

« Titan à tête de pieuvre »⁴, le Cthulhu lovecraftien pourrait incarner la fusion imaginaire entre une créature des légendes européennes (le Kraken des Scandinaves) et une divinité archaïque du Proche-Orient (Dagon, le dieu-poisson des Philistins). Rappelons, à ce propos, que, dans la nouvelle de Lovecraft intitulée « Dagon », il est fait allusion à une fin cataclysmique du monde des hommes sous l'offensive d'êtres monstrueux *venus du fonds des océans* :

« Mon rêve étrange se poursuit et je vois le jour où ils s'élèveront au-dessus des flots pour engloutir l'humanité affaiblie par les guerres. Ce jour-là, les terres s'enfonceront, et le fonds des sombres océans se dressera au-dessus des eaux pour envahir l'univers »⁵.

¹ SCHNABEL, William, « Le corps fantastique chez Lovecraft », disponible sur <http://www.u-grenoble3.fr/gerf/articles/Schnabel-3.html>, p. 4 [consulté le 28/05/2003]

² Il faut préciser toutefois que la seiche possède un os long, que l'on donne traditionnellement, en Méditerranée, aux oiseaux pour se faire le bec.

³ « Créature au corps mou, qui évoque les premiers animaux et donc, notre origine, dont l'identité [...] est imprécise... » (DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, op. cit., p. 126)

⁴ PRICE, Robert, « L'autre nom d'Azathoth », in PRICE, Robert (éd.), *Le Cycle de Cthulhu*, Montigny-Les-Metz : Oriflam, « Nocturne », 1998, p. 3

⁵ LOVECRAFT, Phillips, « Dagon », in *Les mythes de Cthulhu*, op. cit., p. 23

Aussi Cthulhu, à plusieurs égards, incarne-t-il l'archétype du dieu monstrueux et cosmique de la tradition lovecraftienne. Cette créature paraît rassembler la plupart des attributs relatifs à l'ordre zoologique qui nous importe : longs tentacules, homochromie, plasticité corporelle, encre d'attaque (plutôt que défense) dont la couleur « verte et âcre » devrait certainement répondre aux principes esthétiques de Lovecraft. À ce sujet d'ailleurs, William Schnabel expose clairement le caractère récurrent de la couleur verte mais aussi des tentacules, dans l'œuvre lovecraftienne, dès lors qu'il s'agit de décrire des êtres monstrueux. Il explique ces redondances littéraires du fait qu'elles semblent constituer les marques les plus manifestes de la laideur physique dans l'imaginaire de l'écrivain américain :

« La couleur verte et les tentacules sont deux [...] images récurrentes de la laideur chez Lovecraft. Les habitants de la ville d'Ib sont de la même couleur verte que le lac brumeux, les ouvriers de Denys Barry sont transformés en grenouilles visqueuses, les détestables hommes-lézards ont une peau verte et visqueuse, Cthulhu déplace son immensité verte et gélatineuse, le sang de Wilbur Whateley est un fluide jaune verdâtre et il est muni de vingt longs tentacules gris verdâtre [...]. Dans la symbolique populaire la couleur verte est traditionnellement associée à l'espérance, à la croissance, à la renaissance et à la métamorphose. Chez Lovecraft, elle connote plutôt l'espérance brisée. On remarque aussi que l'auteur utilise souvent une teinte verdâtre, c'est-à-dire un vert sale et trouble, qui symbolise un état morbide, anormal, pervers et macabre. Il l'emploie également comme un élément complémentaire de la viscosité et de l'ichor (un pus sanguinolent). Dans les exemples que nous venons de citer, le vert signifie une anomalie, souvent mortelle ou du moins nuisible aux êtres humains. C'est aussi une marque indiscutable de la laideur. Les tentacules constituent un autre emblème de la laideur lovecraftienne. On songe à Marcelin Bédard et ses cheveux serpentins, [...], aux tentacules se contorsionnant sur Cthulhu, à Wilbur Watheley et à ses vingt longs tentacules verdâtres munis de ventouses [...]. Que peut signifier cette image ? Les tentacules de la pieuvre s'agitent comme une menace pour l'homme. Ils ont un pouvoir paralysant. C'est pour cette raison que la pieuvre personnifie la terreur que chacun doit surmonter pour faire face aux mystérieux et souvent inquiétants contenus de l'inconscient »¹.

Cthulhu réunit, à l'évidence, ces deux principes de la laideur lovecraftienne que sont la couleur verte (encre) et les tentacules. L'hypothèse est admise, en outre, depuis certaines découvertes réalisées par des spécialistes, que les origines de cette création tératologique de Lovecraft pourrait se trouver dans deux sources littéraires précises ; une nouvelle de Lord Dunsany, intitulée « La boutique de la rue du passage », mais surtout un poème d'Alfred Lord Tennyson, nommé *Le Kraken*. Il convient de rappeler, par ailleurs, que « L'appel de Cthulhu » est placé symboliquement par Lovecraft sous l'égide d'Algernon Blackwood, dont une citation est réalisé en épigraphe du texte :

« De tels êtres ou de si grands pouvoirs, il est concevable qu'il y ait une survivance... survivance d'un temps extrêmement reculé où... la conscience se manifesta, peut-être, sous des formes et figures en retrait depuis longtemps avant la marée de l'humanité en marche...

¹ SCHNABEL, William, « Le corps fantastique chez Lovecraft », *art. cit.*, p. 5

formes dont seules la poésie et la légende ont saisi un souvenir fugace et qu'elles ont appelées dieux, monstres, êtres mythiques de toutes sortes et espèces... »¹.

Cet extrait paraît s'adapter à la théorie même de Lovecraft quant à l'existence des *Grands Anciens*. On y évoque, en effet, le soupçon que les dieux, être mythiques et autres monstres des mythes et légendes de l'humanité pourraient constituer les avatars, les survivances imaginaires, de créatures véritables ayant régné sur le monde avant l'avènement de l'homme.

Le poème de Alfred Lord Tennyson, *Le Kraken*, parle du sommeil millénaire, dans les profondeurs océaniques, de ce monstrueux poulpe géant. Il évoque, également, son réveil brutal et cataclysmique, suivi de sa mort douloureuse sitôt atteint la surface des eaux :

« Loin sous le grondement des profondeurs connues,/ Loin, loin, dans les grands abîmes de l'océan,/ De son sommeil ancien et dénué de rêves nus/ Dort le Kraken. Faibles sont les lueurs fuyant/ Le long de ses flancs ; au-dessus de lui dilatées/ Les éponges des siècles déploient leurs amples chairs,/ Et, bien loin, près de la faible lueur de l'air,/ De mille grottes et secrètes cavités,/ Moults polypes géants continuent de sortir/ Et d'agiter de leurs bras les flots lents et verts./ C'est là qu'il gît et continuera de gésir,/ Tuant et broyant dans ses spasmes de dormeur,/ Jusqu'à ce que prenne le feu dans les profondeurs./ Alors, devant les hommes et anges des airs,/ Il surgira pour à la surface mourir »².

Lovecraft, dont on sait qu'il a pris connaissance de ce poème avant l'écriture de sa fiction fantastique, s'inspire largement de la figure légendaire du Kraken célébrée par Tennyson pour créer celle de Cthulhu. Sans toutefois omettre d'y apporter quelques retouches personnelles, comme nous l'explique Robert Price :

« ...il paraît bien difficile d'aller à l'encontre de l'opinion de Philip A. Shreffler, lequel prétend que la principale source d'inspiration concernant la créature endormie dans les profondeurs [Cthulhu] est le poème d'Alfred Lord Tennyson [...]. Ce poème provient d'une légende norvégienne et, comme par hasard, Lovecraft fait de son marin, Johansen, un Norvégien, alors que sa nationalité aurait pu être toute autre. Le Kraken et Cthulhu passent tous deux l'éternité à dormir, et même si Cthulhu est le seul à rêver, ils ne constituent que deux variations sur le même thème. Lorsque leur heure sera venue, tous deux remonteront à la surface dans un déchaînement apocalyptique, mais si, dans le poème de Tennyson, c'est le Kraken qui court à sa perte, le message de Lovecraft est tout autre : à la venue de Cthulhu, c'est l'humanité qui sera condamnée »³.

Sur ce dernier point, Lovecraft semble, en effet, plutôt respecter le thème de *L'Apocalypse*, où il est écrit que « la Bête qui monte de l'Abîme fera la guerre [aux hommes], les

¹ Citation d'Algernon Blackwood [épigramme à] LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'appel de Cthulhu », in *Les mythes de Cthulhu*, op. cit., p. 60

² TENNYSON, Alfred Lord, *Le Kraken*, in PRICE, Robert, op. cit., p. 3

³ PRICE, Robert, op. cit., pp. 3-4

vaincra, les tuera »¹. L'influence de Lord Dunsany, que Lovecraft admirait au plus haut point, apparaît également confirmée, dans la genèse de « L'appel de Cthulhu ». Les allusions répétées, dans « La boutique de la rue du passage », à des dieux anciens entrés dans des léthargies millénaires, tendent à indiquer cette parenté :

« ...Pendant trois ou quatre mille ans, un dieu était vénéré. Puis, sur une période tout aussi longue, il entre en léthargie »².

Le distique du *Necronomicon*, « Bible noire » imaginée par Lovecraft et qu'il nous cite dans « L'appel de Cthulhu », laisse parfaitement entendre l'éventualité du réveil d'un dormeur monstrueux, un être dont la supériorité face à la mort paraît établie :

« N'est pas mort ce qui à jamais dort/ Et au long des siècles peut mourir même la mort »³.

Le danger que représente Cthulhu pour les humains n'est nullement limité à la phase cataclysmique de ce réveil fracassant dont il menace le monde. La grande caractéristique de ce monstrueux céphalopode lovecraftien est que, depuis les profondeurs océaniques où il sommeille dans une léthargie millénaire, il parvient à agir télépathiquement sur des individus dits « sensibles », c'est-à-dire sur des hommes dont la nature rêveuse les rend réceptifs à sa puissance mentale et à ses sortilèges. Les rêves que provoque Cthulhu sont autant un appel à rejoindre les rangs de ses adorateurs qu'une annonce d'apocalypse imminente, un augure du retour cyclique de sa souveraineté maléfique sur le monde :

« Ce qui s'est soulevé peut s'enfoncer et ce qui s'est enfoncé peut se soulever. Cette nature repoussante attend et rêve dans les profondeurs et le délabrement gagne les cités chancelantes des hommes »⁴.

Ce sont donc essentiellement des poètes et des artistes qui se trouvent *en proie* à la puissance de Cthulhu, laquelle œuvre à faire germer en eux des rêves aussi cauchemardesques que prophétiques de sa venue :

« C'était un cauchemar en soi et le fait de la voir signifiait la mort. Elle faisait pourtant naître des rêves chez les hommes, aussi en savaient-ils assez pour se tenir à l'écart. »⁵

Le dieu à tête de pieuvre distille dans l'âme des humains la sombre angoisse de son réveil prochain, leur donnant des « cheveux blancs »¹. La sensibilité de ces hommes

¹ JEAN, *Apocalypse*. 11, 7

² DUNSANY, Lord, « La boutique de la rue du passage », in PRICE, Robert, *op. cit.*, p. 307

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'appel de Cthulhu », in *Les mythes de Cthulhu*, *op. cit.*, p. 75

⁴ *Ibid.*, p. 88

⁵ *Ibid.*, p. 71

d'imagination (artistes et poètes) les rend, en fait, poreux à l'empire maléfique de ce dieu archaïque. Si bien que, à travers leurs productions artistiques, se dévoilent désormais les indices du futur avènement de Cthulhu, le Kraken lovecraftien. Ces artistes et poètes se font, avec leurs œuvres, les prophètes de Cthulhu ; à l'instar de Lovecraft lui-même, pourrait-on dire :

« ...et de l'autre côté de la terre, des poètes et des artistes s'étaient mis à rêver d'une étrange et sombre cité cyclopéenne, tandis qu'un jeune sculpteur modelait dans son rêve la forme du redoutable Cthulhu »².

À ces rêves annonciateurs, à ces présages funestes décrivant une prochaine catastrophe, répond bientôt le surgissement du monstre. Il en va de même dans « Celui qui garde le ver » de Stephen King, où plusieurs signes annonciateurs ponctuent la fiction et assurent le *crescendo* de l'angoisse, jusqu'au réveil final du ver géant. Dans « L'appel de Cthulhu », c'est un tremblement de terre sous-marin, en plein Pacifique Sud, qui fait émerger la cité insulaire, l'*Atlantide* pourrait-on dire, du dieu Cthulhu. Il s'agit d'une « île-cité » qui fut jadis engloutie sous les masses liquides de l'océan et qui se nommait R'lyeh :

« C'est là que reposent le grand Cthulhu et ses hordes, cachés dans des tombes vertes et gluantes. C'est de là qu'ils peuvent envoyer, enfin, après d'incalculables cycles, les pensées qui répandent la frayeur dans les rêves des êtres sensibles, qu'ils en appellent impérieusement aux fidèles pour qu'ils accomplissent leur pèlerinage de libération et de restauration ».

Ici, de manière relativement subtile, pourrait se produire une correspondance entre Cthulhu et la sirène mythologique. En effet, le monstre lovecraftien est décrit comme *appelant, depuis son île*, les hommes sensibles – poètes et artistes – à venir le rejoindre en sa cité (« pour qu'ils accomplissent leur pèlerinage de libération et de restauration »). L'écrivain Lovecraft ne manque pas de répondre, lui-même, à cet appel mystique et organise la confrontation avec Cthulhu. Le portrait de cette créature fantastique, on le comprend aussitôt, dénote une quasi impossibilité à mettre en mots cette entité archaïque. Certes il s'agit là d'un comportement récurrent chez Lovecraft que de perdre son langage, ses mots, face à la complexion indicible de ses propres créations monstrueuses. Cependant cette difficulté se révèle, en la circonstance, d'autant plus symbolique que la nature zoologique de cette bête lovecraftienne se trouve être celle céphalopode. C'est bien une « nuée d'encre » que le titan à tête de pieuvre Cthulhu projette à la face de son créateur, créant d'emblée l'aporie textuelle. Il

¹ « À Auckland, j'appris que Johansen, dont les cheveux couleur de paille étaient devenus blancs, était revenu... » (*Ibid.*, p. 81)

² *Ibid.*

est frappant, par ailleurs, d'observer qu'un phénomène identique se produit dans « La chose dans les algues » de William Hodgson. La vision du narrateur perd en lucidité et sa parole se désagrège, au moment même où surgit la pieuvre colossale. Considérons donc, ci-dessous, ces deux extraits textuels :

« La Chose ne peut être décrite – il n'existe aucun langage pour traduire en mots de tels abîmes de démence aiguë et immémoriale, d'aussi atroces contradictions de la matière, de la force et de l'ordre cosmique. Une montagne s'était mise en marche et progressait en trébuchant »¹ (*Lovecraft*).

« Il m'était impossible de trouver les mots qui convenaient. Je sentais seulement qu'il y avait à bord une force qu'il serait dérisoire d'essayer d'abattre avec une simple balle de revolver »² (*Hodgson*).

L'apparition du céphalopode monstrueux impose le silence à l'écriture. L'épiphanie de la pieuvre géante conduit l'esprit à perdre ses repères, comme au cœur d'un nuage sombre. Derrière ce blocage du langage, ce délitement des mots, cette nuée d'encre (*tholós*), la bête à tentacules, que l'on croyait être en mesure de *saisir*, fait soudain volte-face et nous échappe.

La relation zoologique, nous l'avons dit, entre ces représentations de céphalopode monstrueux et le ver géant de Stephen King (« Celui qui garde le ver ») pourrait, à première vue, ne pas sembler évident et, encore moins, logique ; d'autant que le présent volet se voulait consacré aux bêtes fantastiques de nature aquatique ou reptilienne. Le rapport métaphorique basé sur la forme anguiforme ou *vermiforme* du tentacule, aurait pu s'avérer susceptible, initialement, de nous aider à opérer cette jonction zoologique. Toutefois, rien mieux que le texte lui-même, à savoir cette nouvelle de Stephen King intitulée « Celui qui garde le ver », ne saurait nous apporter crédibilité et logique dans notre démarche. Cette fiction fantastique, il est vrai, traite d'un ver gigantesque qui sommeille sous le dallage d'une église abandonnée depuis des siècles. Ce ver géant véhicule une étrange odeur de *baleine* et se réveille, au bout d'un cycle chronologique séculaire, dans un fracas monstrueux en vue de provoquer la ruine des hommes ainsi que l'avènement d'un nouveau règne du Mal sur le monde. Dès lors comment ne pas déceler l'empreinte du Cthulhu lovecraftien et, plus avant dans le temps, l'archétype du légendaire Kraken, à travers un tel récit ? D'ailleurs, l'influence du reclus de Providence, Howard Phillips Lovecraft, sur cette œuvre de Stephen King, nous allons le voir, transparaît lisiblement à de nombreuses reprises dans l'intrigue.

¹ *Ibid.*, p. 86

² HODGSON, William Hope, *La chose dans les algues*, *op. cit.*, p. 73

Cette fiction se présente, avant tout, comme un récit épistolaire à « voix multiples » qui, à la manière du *Dracula* de Bram Stoker, offre au lecteur différents angles de vues narratologiques. Le corps principal de la nouvelle est formé par la correspondance du héros, Charles Boone, lequel écrit une dizaine de lettres, du 26 octobre au 4 novembre 1850, à un certain Bones ainsi qu'à un autre personnage prénommé Richard. Ce récit épistolaire est entrecoupé par des extraits du journal rédigé par le compagnon de ce protagoniste principal, un homme dénommé Calvin Mc Cann. En outre, des fragments du journal d'un ancêtre familial, Robert Boone, textes datés d'un siècle (1789), se trouvent intégrés ponctuellement au récit. L'histoire que nous conte cette convergence de textes est la suivante : Charles Boone, venu prendre, avec son ami Calvin Mc Cann, possession de la vaste demeure de Chapelwaite léguée en héritage par son défunt cousin Stephen, est vite confronté à des phénomènes pour le moins étranges. En effet, des bruits angoissants se font entendre à l'intérieur des cloisons, que l'on préfère interpréter comme les manifestations sonores de quelques rats. Informé par une servante, Mrs Cloris, de la possibilité que la maison soit maudite, mais aussi, par d'autres sources, de l'existence supposée d'un étrange village abandonné dans les alentours, Charles Boone décide de conduire une enquête. Après la découverte d'un parchemin sur lequel est dressée la carte d'une bourgade mystérieuse où figure l'inscription « Le Ver qui Corrompt », le héros, accompagné de Calvin Mc Cann, explore les environs et finit par découvrir les ruines de Jerusalem's Lot. En visitant l'église de ce hameau désolé, les visiteurs prennent conscience qu'une atmosphère de satanisme semble y avoir flotté. Ils en sont d'autant plus convaincus que, près de l'autel, ils tombent soudain sur un livre ancien, une sorte de bible maléfique intitulée « De Vermis Mysteriis » (*Les Mystères du Ver*). C'est alors qu'un inexplicable séisme fait s'ébranler le sol de la bâtisse et les pousse à fuir, dans la panique. Suite à cette mésaventure, les bruits dans les murs de la maison de Chapelwaite semblent redoubler, si bien que les deux occupants, Charles Boone et Calvin Mc Cann, décident d'en découvrir véritablement l'origine. La cave leur paraissant être le lieu d'où se propagent ces sons inquiétants, ils y descendent, mais pour se trouver aussitôt confrontés à des revenants familiaux ; cadavres vivants des ancêtres qui ont été tués ou se sont suicidés en ce même endroit. L'épouvante, bien entendu, gagne le cœur de ces malheureux personnages, qui s'enfuient définitivement. À force de recherches, Charles Boone apprend enfin l'histoire du village de Jerusalem's Lot ; ce dernier fut créé en 1710 par un fanatique religieux dénommé James Boon, qui n'est autre que l'un des aïeux du héros lui-même. Cet ancêtre, tout en s'adonnant de façon ostentatoire à la luxure, fit naître un culte religieux dépravé dans sa communauté, orienté bientôt vers le satanisme. Les relations consanguines aidant, la population de Jerusalem's Lot se changea rapidement en société aussi fanatique que

« dégénérée ». Le journal retrouvé de Robert Boone, daté de 1789, permet à son descendant Charles Boone, de parfaire ses connaissances à ce sujet. Il y apprend notamment qu'une catastrophe, survenue vers la fin d'octobre 1789, causa la ruine de Jerusalem's Lot et la malédiction de sa propre famille. C'est alors qu'un soupçon l'envahit. Cet épisode du passé ne serait-il pas appelé à se répéter ? Plusieurs signes concourent, au terme du récit, à laisser penser que la catastrophe se trouve sur le point de se renouveler. Un retour des héros en l'église satanique de Jerusalem's Lot confirmera finalement toutes les craintes ; Charles Boone et son compagnon se trouvent confrontés, en la circonstance, au surgissement d'un ver gigantesque. Celui-ci provoque la mort du malheureux Calvin Mc Cann, signant du même coup la fin de l'intrigue.

Dans cette nouvelle fantastique, force est de remarquer la superposition symbolique opérée entre le ver (créature liée à la mort et à l'anéantissement charnel) et le serpent (animal zoomorphe du Diable). Il est vrai que ver et serpent se rejoignent dans le fait qu'ils sont des êtres rampants et, du même coup, symboliquement diaboliques¹. L'atmosphère satanique qui ressurgit du texte de King, de la sorte, ne contredit nullement cette association du ver au Démon par l'entremise symbolique du serpent. L'église de Jerusalem's Lot laisse transparaître clairement la dépravation religieuse ayant marqué la population de ce hameau ; on y voit des représentations picturales sacrilèges, de « maléfiques objets d'art » et, pire encore, une sorte de bible satanique, écrite en latin comme en vieux gaélique et intitulée « De Vermis Mysteriis » :

« C'était une obscénité. Je me contenterai de donner de ce tableau richement encadré la description suivante : les chairs étaient représentées avec la générosité propre au style de Rubens ; y figurait une grotesque caricature de la Madone à l'enfant ; l'arrière-plan exhibait d'étranges créatures rampantes à demi enveloppées dans les ténèbres »².

« Un énorme livre était ouvert sur le pupitre, rédigé aussi bien en latin qu'en indéchiffrables runes qui, pour le profane que j'étais, pouvaient évoquer la langue des druides ou le vieux gaélique. [...]. Je fermai le livre et lus ces mots gravés sur le cuir : *De Vermis Mysteriis*. Quoique rudimentaire, mon latin me permit de traduire : Les Mystères du Ver »³.

Ce même livre est qualifié, peu après, de « bible impie rédigée en langues anciennes [et de] « livre démoniaque »⁴. Autant d'expressions qui inciteraient au rapprochement avec le

¹ « *Le Lévitique* disant que tout ce qui rampe est impur et immonde (11, 41), les reptiles sont tenus pour des émanations de Satan » (LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 69)

² KING, Stephen, « Celui qui garde le ver », in op. cit., p. 33

³ *Ibid.*, p. 33

⁴ *Ibid.*, p. 38

célèbre *Necronomicon* de Lovecraft, livre maudit et hautement maléfique auquel l'œuvre du reclus de Providence fait massivement référence, comme s'il en allait d'une source authentique¹. La généalogie du héros, Charles Boone, à mesure que progresse le récit, apparaît très largement entachée de culpabilité au regard des malheurs survenus au village de Jerusalem's Lot. Le fondateur de cette communauté, un prédicateur fanatique du nom de James Boon, homme que le personnage principal reconnaît non sans émoi comme son ancêtre², fait s'élever les premières bâtisses en 1710, mais y fait également surgir le mal sous plusieurs formes :

« La communauté s'organisa autour de l'église où Boon prêchait... et rendait justice. Mon grand-père laisse également entendre qu'il faisait commerce avec les femmes de la ville, les assurant que telle était la volonté du Seigneur. En conséquence, la ville dégénéra en une monstruosité comme seule en produisit une époque unique et étrange où cohabitaient la crainte des sorcières et le culte de la Vierge Immaculée : un village peuplé de consanguins portés au mysticisme et dirigé par un prédicateur à demi fou dont les deux catéchismes étaient la Bible et le sinistre ouvrage de Goudge, *Les Demeures du Démon* ; une communauté qui pratiquait régulièrement l'exorcisme. Une communauté incestueuse frappée par toutes les tares physiques et mentales dont ce péché est si souvent la cause. J'imagine que l'un des bâtards nés de Boon dut quitter (ou fut chassé de) Jerusalem's Lot pour aller chercher fortune dans le Sud..., où il fonda notre actuelle lignée »³.

L'origine honteuse de la lignée familiale des Boone se confond, par conséquent, avec la fondation infâmante du village de Jerusalem's Lot. En s'avouant issu d'un bâtard né du gourou de ce village sectaire (« J'imagine que l'un des bâtards nés de Boon [...] fonda notre actuelle lignée »), Charles Boone place inévitablement sa généalogie sous le signe d'un péché d'ordre charnel, sous le signe de la perversité, sous le signe du Mal. Cette découverte est d'autant plus douloureuse pour lui qu'elle intervient après qu'il se soit plu à stigmatiser les unions consanguines et incestueuses ayant contribué à la dégénérescence de cette communauté villageoise⁴. À cette image du péché sexuel originel, se superpose celle d'une transgression religieuse. Il convient de signaler, en effet, le culte hybride semblant avoir été livré dans ce village, par lequel la Bible aurait été associée à un livre satanique : *Les Demeures du Démon* de Goudge.

¹ « Les sources qu'il [Lovecraft] cite existent toutes à une exception près : le livre maudit, le noir *Necronomicon*, écrit par l'Arabe Abdul Alhazred qui devint fou après avoir achevé la rédaction de son œuvre. » (BERGIER, Jacques, « Préface », in LOVECRAFT, Howard, Phillips, *La Couleur tombée du ciel*, *op. cit.*, p. 10)

² « Les premières maisons de Jerusalem's Lot furent bâties en 1710 par un groupe détaché de la foi puritaine, une secte menée par un fanatique religieux, l'austère James Boon. Quel choc ai-je ressenti en lisant ce nom ! Il est peu douteux que ce Boon fasse partie de ma famille. » (KING, Stephen, *op. cit.*, p. 44)

³ *Ibid.*, p. 45

⁴ Il convient de rappeler que la stigmatisation de la consanguinité paysanne est récurrente dans l'œuvre de Lovecraft (cf. LOVECRAFT, H.P., « L'abomination de Dunwich », par exemple), phénomène qui tient certainement à ses inclinations idéologiques (eugénisme, teutonisme, anglo-saxonisme) – cf. SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste*, Dole, La Clef d'Argent, 2003

Le personnage de James Boon, fondateur de Jerusalem's Lot, entretient, mieux que quiconque, cette image de la dépravation, de la contamination maléfique (prédicateur religieux/adepte de la luxure). Le journal de Robert Boone, l'un de ses descendants bâtards, qui s'exila dans le Sud et construisit avec son frère Philip le manoir de Chapelwaite, dresse, plusieurs décennies plus tard, en 1789, un portrait toujours aussi ambigu du maître de Jerusalem's Lot. Il le décrit comme un personnage au magnétisme impressionnant, ayant tout du Patriarche avec sa barbe blanche et sa soutane noire, mais présentant, malgré tout, quelque chose d'obscène. Il est vrai que l'homme, bien qu'octogénaire, continuait de vivre « entouré de femmes comme un Sultan au milieu de son Harem »¹. En outre, ce même journal explique la fascination grandissante du frère de Robert Boone, en l'occurrence Richard Boone, pour le vieux patriarche de Jerusalem's Lot². C'est cette fascination qui conduira Richard, le grand-oncle de Charles Boone, vers le satanisme et la folie. Le plus grave réside pourtant dans le fait que les frères Boone, en 1789, vont offrir, au prédicateur fou de Jerusalem's Lot, la chose qu'il attendait depuis des lustres afin de concrétiser son fanatisme démoniaque : un exemplaire d'un livre très rare, intitulé *Les Mystères du Ver*. Ce livre cédé à James Boon induira la ruine de Jerusalem's Lot et l'avènement du ver géant qui végétait en son sous-sol :

« Le Livre est arrivé aujourd'hui [...]. Cela a mis P. [Philip] dans un état invraisemblable ; il ne pensait qu'à m'arracher le Livre des mains. Il est écrit en latin de cuisine ainsi qu'en Caractères Runiques auxquels je n'entends rien. La Chose semblait presque chaude au toucher et vibrer dans mes mains ; comme si elle recelait un Pouvoir immense... Je rappelai à P. sa promesse mais il partit d'un rire affreux, m'agitant le Livre sous le nez et criant inlassablement : "Nous l'avons ! Nous l'avons ! Le Ver ! Le secret du Ver ! "»³.

Stephen King, dans cette nouvelle, a tenté la démonstration d'un temps cyclique ; concept temporel privilégié dès lors qu'entre en jeu le thème de la malédiction. Nous savons que la famille des Boone a été maudite, du fait des accointances diaboliques affichées par certains de ses membres :

« Philip Boone était fou [...]. Cet homme pactisait avec le diable. [...]. La Bête l'avait frappé de son Empreinte, même s'il présentait aux autres le visage de l'Agneau »⁴.

Cette malédiction s'est manifestée principalement à travers une série de suicides et de morts violentes ayant frappé les occupants successifs de la demeure de Chapelwaite¹.

¹ KING, Stephen, *op. cit.*, p. 46

² « Robert écrit : "Je suis accablé de stupéfaction et d'horreur : mon frère s'est métamorphosé sous mes propres yeux... on dirait même qu'il commence à ressembler à ce satané Vieillard". » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*, p. 48

⁴ *Ibid.*, pp. 38-39

Randolph Boone verra, par exemple, sa fille Marcella se tuer dans l'escalier menant à la cave, puis, de remords, se pendra lui-même en cet endroit de Chapelwaite – c'est son revenant, accompagné de celui de Marcella, que le héros, Charles Boone, rencontre durant sa visite de la cave :

« Sa bouche édentée s'ouvrit en un rictus d'agonie ; une main jaunie par la putréfaction se tendit vers nous. Poussant un hideux piaaillement, la chose avança péniblement d'un pas. La lueur de ma bougie l'enveloppa et... *Et je vis l'empreinte livide de la corde autour de son cou !* Quelque chose d'autre bougea derrière elle, dont mon sommeil sera hanté jusqu'à mon dernier jour : une jeune fille dont le visage blême aux chairs décomposées était fendu par un rictus de cadavre ; une jeune fille dont le cou rompu formait un angle étrange »².

Ainsi la maison de Chapelwaite a-t-elle subi la même malédiction que ses habitants ; elle est devenue hantée³, par des revenants dans la cave, nous le voyons ; mais également par d'étranges bruits dans les cloisons que l'on préfère interpréter comme des bruits de rats – réponse classique pour expliquer des sons inexplicables dans une vieille maison. L'allusion aux rats dans les murs perd, il est vrai, au fil du texte, toute crédibilité et finit par se voir substituer une autre hypothèse. Ce seraient les revenants eux-mêmes qui voyageraient à travers les cloisons vermoulues du manoir :

« Pas des rat, [...]. Il y a eu des coups sourds, des sons étouffés derrière la bibliothèque, puis un horrible gargouillis. Ensuite, j'ai perçu un raclement, comme si quelque chose essayait désespérément de sortir... de m'attraper ! »⁴.

Autant dire que le symbolisme du ver se trouve exploré, ici, de façon paradoxale et particulièrement subtile : la figure du revenant, incarnation de la survivance charnelle du corps après la mort, est *contradictoire* à celle du ver, dont la manducation incessante a pour destin de réduire à néant les chairs mortes du cadavre. Pourtant ces mêmes revenants, dépouilles survivantes des défunts de la famille, sont supposés servir un ver satanique : le Ver de Jerusalem's Lot. Mieux encore, en considérant la maison de Chapelwaite d'un point de vue anthropomorphique – on sait, depuis *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Poe que ce processus d'anthropomorphisation est récurrent en fantastique –, il est possible d'interpréter ces revenants des Boone, qui sillonnent et raclent les cloisons larvées du manoir, comme des avatars du ver. Il s'agit, en effet, de revenants se cachant sous le « derme » mural de

¹ « Cette maison a été marquée par le malheur depuis qu'on en a posé la première pierre, du sang en a rougi le sol, il y a eu des disparitions et des accidents. » (*Ibid.*, p. 27)

² *Ibid.*, p. 42

³ « Cette maison a toujours été un *mauvais* endroit. » (*Ibid.*, p. 26)

⁴ *Ibid.*, p. 28

Chapelwaite et se fortifiant de sa lente putréfaction¹, dans l'attente de l'épiphanie de leur suprême « congénère », le ver géant de Jerusalem's Lot. Ces revenants de la dynastie des Boone incarnent finalement la *Corruption* familiale (ce qui introduit bien le lien métaphorique avec l'image du « Ver Qui Corrompt »²). Si leurs chairs ont justement échappé à la corruption physique, ce n'est que pour mieux manifester toute l'ampleur de ce qu'a été leur corruption morale (satanisme). Dévots du Ver démoniaque, ils sont eux-mêmes devenus, à l'image de ce dernier, des démons, des vers voraces.

Pour en revenir à la conceptualisation littéraire du temps cyclique en œuvre dans ce récit, il convient de rappeler que deux métaphores du temps s'affrontent ou s'associent depuis toujours, dans l'imaginaire humain ; il s'agit, nous l'avons déjà évoqué, de la métaphore du cycle et de celle de la flèche. Le temps cyclique exprime l'idée d'un temps où les événements sont appelés à se répéter, à revenir ; tandis que le temps sagittal développe, au contraire, l'idée d'un temps historique et linéaire, où un événement donné ne saurait se reproduire. Le thème de la malédiction, que l'on suppose active sur plusieurs générations, tend à incliner naturellement l'écriture vers l'imaginaire du temps circulaire. Dans la fiction de Stephen King, de 1789 à 1850, on assiste à la répétition d'un grand cataclysme : l'avènement d'un ver géant d'obédience infernale. Le surgissement de cette créature chthonienne est la preuve effective du caractère cyclique de la malédiction des Boone. Par concaténation imaginaire, il serait même possible de déceler, en ce ver gigantesque, la figure du mythique *Ouroboros*, serpent symbolique d'un *temps qui se mord la queue*³, autrement dit d'un temps cyclique.

Selon le principe du cycle, ce qui s'est produit du temps du grand-oncle Richard Boone se reproduit à l'époque de son descendant Charles Boone, dans les mêmes circonstances. *Comme en 1789*, le « grand jour », c'est-à-dire celui du retour du ver géant, doit intervenir à la veille de la Toussaint :

1789 : « C'est pendant la nuit du 31 octobre 1789 que Philip Boone disparut... et, avec lui, toute la population de ce village maudit »⁴.

1850 : « Le grand jour tombe la veille de la Toussaint, c'est-à-dire dans une semaine... »⁵.

¹ Il convient de signaler, pour aller dans le sens de cette vigueur progressive des revenants, que les bruits se font de plus en plus impressionnants à mesure qu'approche le réveil du ver géant de Jerusalem's Lot (*Ibid.*, pp. 34-35)

² *Ibid.*, p. 29

³ « [Le] gigantesque ouroboros aboutit à l'absorption et à la négation de l'Histoire. » (FABRE, Jean, *Le miroir de la sorcière*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1992, p. 20)

⁴ KING, Stephen, « Celui qui garde le ver », *op. cit.*, p. 39

⁵ *Ibid.*, p. 50

Comme en 1789, on note, dans la contrée, une profusion de ces oiseaux de malheur que sont les engoulevents (volatiles si chers à Lovecraft¹) :

1789 : « Ces Engoulevents maudits se pressent en nuées dans les bois, emplissant l'air d'un Chant psychopompe et lugubre »².

1850 : « Les oiseaux, les engoulevents commencent à se rassembler. [...]. Les oiseaux ne cessent plus de crier... »³.

Comme en 1789, des présages funestes et autres signes annonciateurs divers se manifestent (des allusions sont faites à des naissances d'enfants monstrueux, relativement, nous le savons, à la croyance au *portentum*⁴) :

1789 : « J'ai vu des enfants dépourvus d'yeux et de nez... »⁵.

1850 : « Ça sent le soufre [...]. Toute la semaine dernière [...] les signes de mauvais augure se sont multipliés. La lune est dans l'eau ; des flopees d'engoulevents ont envahi les cimetières ; un enfant monstrueux est né. Vous devez partir ! »⁶

Ainsi que l'affirme Charles Boone : « la malédiction qui pèse sur [les Boone] refuse de rendre l'âme [et] l'apogée du cycle semble à nouveau proche »⁷. Tout semble, en effet, inviter le lecteur à croire en ce retour cyclique du malheur, voire à un prolongement de cette situation dans les décennies futures⁸ ; chose que confirme d'ailleurs, sans coup férir, le surgissement du ver géant de Jerusalem's Lot.

C'est à l'intérieur de l'église sacrilège du village que se produit l'apparition monstrueuse. En pénétrant, pour la seconde fois, en cette bâtisse, Charles Boone et son ami Calvin Mc Cann se trouvent confrontés au spectacle d'un saccage, d'une destruction :

« Quelque chose d'énorme avait fondu sur ces lieux, qui avait tout saccagé sur son passage. Les bancs avaient été balayés puis entassés comme pour former un gigantesque jeu de jonchets. La croix sacrilège reposait contre le mur est et, juste au-dessus d'elle, le plâtre

¹ cf. LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'abomination de Dunwich », in *op. cit.*, p. 230 (déjà cité)

² *Ibid.*, p. 49

³ *Ibid.*, p. 51

⁴ « Le monstre, caricature d'être humain ou individu dénaturé, doit posséder une signification qui, si elle échappe au commun des mortels incapables de comprendre les desseins divins, est perceptible aux docteurs de la foi et aux clercs nourris de textes sacrés. Les théologiens s'appuient tout d'abord sur l'antique signification de *portentum*, "funeste présage", et ils voient dans le monstre le signe avant-coureur d'une catastrophe. » (LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, *op. cit.*, p. 104)

⁵ KING, Stephen, « Celui qui garde le ver », *op. cit.*, p. 46

⁶ *Ibid.*, p. 37

⁷ *Ibid.*, p. 50

⁸ Le récit se clôture sur la signature d'un certain « James Robert Boone, le 2 octobre 1971 » ; cela entend que la lignée des Boone est toujours vivante à la fin du XX^e siècle, de même que sa malédiction sans nul doute.

défoncé témoignait de la force avec laquelle elle avait été lancée. [...] des relents d'huile de baleine se mêlaient à la terrible puanteur qui régnait dans la ville »¹.

Ajoutons que s'y distinguent encore les vestiges d'un sacrifice d'agneau laissant penser qu'une cérémonie satanique à précéder le réveil du monstre :

« Au bas de la nef, tel un monstrueux tapis de noces, s'étendait une traînée d'ichor noirâtre veiné de sang. Nos yeux la suivirent jusqu'à la chaire qui seule, apparemment, avait été épargnée. Elle était occupée par un agneau massacré qui, par-dessus le livre blasphématoire, nous fixait de ses yeux vitreux »².

Ce sacrifice fait à la *Bête* venue des profondeurs chtoniennes (démon/ver géant), associé à ce décor saccagé de l'église, installe une atmosphère d'apocalypse dans le récit. Divers indices laissent ainsi deviner l'aspect aberrant du destructeur des lieux. On parle de « quelque chose d'énorme », qui véhicule « des relents d'huile de baleine ». Bien évidemment, n'étant pas en contexte aquatique, nul ne s'attend à voir surgir de cétaqué fantastique, ersatz de *Moby Dick*. Néanmoins, force est de constater que le rapprochement symbolique entre le ver infernal de Stephen King et la baleine d'Hermann Melville tend à exprimer, en la circonstance, une certaine densité. La couleur épidermique – l'homochromie du ver de King avec la poussière de Jerusalem's Lot répondant à la blancheur angoissante et spirituelle de *Moby Dick*³ –, le gigantisme ainsi que la malignité diabolique⁴ se chargent, en effet, de cette confusion subliminale.

Mais cette image en filigrane du monstre marin ne résiste pas au fait indubitable qu'il s'agisse d'un monstre chtonien. Les vibrations du sol ne laissent, il est vrai, guère de doute quant à l'avancée souterraine de la prodigieuse créature :

« Le sol trembla sous nos pieds, comme si la créature qui hantait l'église venait maintenant vers nous pour protéger son bien »⁵.

C'est ainsi une épiphanie monstrueuse des plus spectaculaires qui se produit soudain, lorsque le dallage de l'église se déchire et dévoile l'être jusqu'alors dissimulé :

¹ *Ibid.*, p. 54

² *Ibid.*

³ « C'est donc le mystère de sa blancheur, à la fois absence de couleur et fusion de toutes les couleurs, qui ferait de *Moby Dick* une source d'angoisse en même temps qu'un éminent symbole de spiritualité. » (LAIGLE, Geneviève, *op. cit.*, p. 206)

⁴ « Je vois en elle une force révoltante, nourrie de vigoureuse malignité. Et c'est ce qui échappe à ma compréhension, ce que je hais avant tout. » (paroles d'Achab – MELVILLE, Hermann, *Moby Dick*, Paris : Garnier-Flammarion, 1970, p. 199)

⁵ KING, Stephen, « Celui qui garde le ver », *op. cit.*, p. 54

« Il y eut alors une énorme vague de chair grisâtre et tremblotante. L'odeur devint une marée cauchemardesque. C'était un immense épanchement de gelée visqueuse et pustuleuse, une forme gigantesque et hideuse qui semblait jaillir des entrailles mêmes de la terre. Alors, frappé par un éclair de compréhension tel qu'aucun autre que moi n'en a jamais pu connaître, je sus qu'il ne s'agissait là que d'un anneau, du segment d'un ver monstrueux qui végétait, aveugle, depuis des années dans les ténèbres creusées sous cette église abominable ! »¹.

Cette masse de chair gélatineuse et grisâtre surgie des entrailles ne serait qu'une parcelle, qu'un anneau de l'immense corps du ver qui sommeille au-dessous de l'église de Jerusalem's Lot. La magnification du ver est totale et propose, de fait, la vision d'un gigantisme monstrueux qui pourrait s'avérer plus significatif que prévu. Il est frappant, en effet, que soient associés les critères tératologiques suivants : le gigantisme, le long sommeil précédant un réveil fracassant et l'imaginaire océanique (« relents d'huile de baleine »). Ces caractères nous entraînent inéluctablement vers la représentation légendaire du Kraken. Comme dit précédemment, l'hypothèse selon laquelle le Kraken aurait influencé Lovecraft dans la création de son célèbre Cthulhu, peut se renouveler encore dans le cas de ce ver géant de Stephen King brutalement réveillé des profondeurs, après un sommeil de plusieurs décennies.

Ce monstre vermiforme ne fait pourtant qu'un simple passage à la surface, puisqu'il disparaît presque aussitôt, en laissant un trou béant et abyssal dans le dallage de l'église abandonnée.

« La chose disparut... Ne laissant derrière elle qu'un trou abyssal bordé d'une humeur noirâtre..., elle s'évanouit dans un vagissement monstrueux qui, avant de s'éteindre, se perdit dans l'infini des espaces »².

Mais sa courte apparition aura suffi à donner la mort. Le malheureux Calvin McCann, en effet, est tué à la place du héros, celui qui était visé par la malédiction du ver :

« Ô Cal ! Cal n'est plus, Bones. Il est mort à ma place, à la place de ce misérable aux bras squelettiques et au visage décharné dont j'aperçois le reflet »³.

Car c'est bien ce Bones que le ver infernal était venu châtié⁴. Le descendant de la lignée maudite échappe ainsi au sort funeste, mais au prix de la vie de son compagnon. D'où ce sentiment de culpabilité et de dégoût de soi (« ce misérable aux bras squelettiques ») qui semble l'habiter dans cet extrait.

¹ *Ibid.*, p. 56

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 52

⁴ « la chose venait me chercher au nom des ténèbres. » (*Ibid.*, p. 57)

La relation de ce ver géant de Stephen King au panthéon lovecraftien paraît confirmée par les psalmodies frénétiques qui envahissent les oreilles du héros, Charles Boone, au moment précis où surgit le ver monstrueux. Il s'agit de phrases d'une langue plus ancienne que le latin, d'une langue « déjà vieille quand l'Égypte était jeune et que ses pyramides n'étaient que sable, déjà vieille quand la Terre n'était encore qu'une boule instable de gaz incandescents »¹. Cette prière archaïque (« *Gyyagin vardar Yogsoggoth ! Verminis ! Gyyagin ! Gyagin !* »), Charles Boone, pris de transe à l'instant fatidique, se met même à la répéter, l'étoffant alors de ses propres pensées :

« Gyagin vardar ! [...]. Serviteur de Yogsoggoth, Celui qu'on ne peut Nommer ! Le Ver d'Outre-Monde ! Celui qui gobe les Étoiles ! Celui qui aveugle le Temps ! Verminis ! Voici venue l'Heure de l'Assouvissement, le Temps de la Soumission ! Verminis ! Alyah ! Alyah ! Gyyagin ! »².

Sans assurer de façon catégorique que l'étrange langage exploité ici reflète parfaitement celui qui traverse régulièrement l'œuvre de Lovecraft, dès lors qu'il s'agit de transcrire des prières ou des textes archaïques relatifs aux *Grands Anciens*, les divinités de son panthéon négatif. Il convient de remarquer l'allusion qui est faite à une entité lovecraftienne relativement récurrente, Yog-Sothoth :

« Informe aussi est la substance d'encre dans *Lui*, épaisse comme un flot d'huile, "un horrible torrent de noirceur criblé de centaines d'yeux maléfiques et phosphorescents". Robert Blake, écrivain et peintre qui se consacre au royaume du rêve et du mythe, éveille une entité malfaisante en contemplant le Trapézoèdre brillant. Cette chose qui hante les ténèbres est Yog-Sothoth, capable de prendre des formes solides, liquides ou gazeuses, bien qu'il semble avoir une préférence pour une forme solide dotée de pseudopodes »³.

Aussi Stephen King, par le simple fait d'avoir placé sa création vermiforme sous l'égide d'un dieu lovecraftien (« Serviteur de Yogsoggoth [*Yog-Sothot*] »), fait-il office, à l'image d'un Robert Bloch, d'un August Derleth ou d'un Frank Belknap Long, de continuateur littéraire du reclus de Providence.

Tout comme la pieuvre géante évoque une relation légendaire avec le fabuleux Kraken, la baleine géante, incarnée exemplairement en littérature par Moby Dick, tend à entretenir des liens profonds avec le modèle mythique du Léviathan. Accentuant la symétrie

¹ *Ibid.*, p. 55

² *Ibid.*

³ SCHNABEL, William, « Le corps fantastique chez Lovecraft », *op. cit.*, p. 4

entre le cétacé melvillien et le céphalopode fantastique, le fait est qu'ils pourraient encore participer, tous deux, de cette forme d'intelligence retorse et polymorphique qu'est la *mêtis*. La *mêtis* du monstrueux cachalot blanc de Melville, en effet, est clairement mise en avant dans *Moby Dick* ; « le cachalot blanc apparaît [...] – et pas seulement à Achab – comme une force consciente, une intelligence malveillante et destructrice »¹. Cette intelligence empreinte de malignité a pour résultat d'accroître la dimension diabolique du cétacé géant ; stature infernale corroborée, par ailleurs, par son don d'ubiquité ainsi que sa réputation d'invulnérabilité :

« Réputé indestructible, Moby Dick passe aussi pour avoir le don d'ubiquité et les baleiniers soutiennent que "même si l'on parvenait jamais à lui faire souffler un sang épais, cette vue ne serait qu'une effroyable illusion, car, à des lieues de là, sur les lames non rougies, son souffle monterait, immaculé" »².

Pourtant rien, dans le cas de Moby Dick, ne paraît susciter autant l'angoisse et le sentiment du fantastique que cette couleur blanche qui s'avère être la sienne. C'est, en tout cas, l'opinion d'Alain Chareyre-Méjan :

« Moby Dick est le monstre fantastique avec toutes ces couleurs. Pas n'importe lesquelles. Une seule : la couleur éclatante, l'éclat de la couleur sans nuance et qui ne soit pas une teinte ou quelque chose de voisin. Le Blanc. Avec elle le monde redevient *cosmos* – parure, bijoux. Rien ne fait plus que briller pour rien. La blancheur de la baleine est fantastique parce qu'elle ne cache ni ne révèle rien : Moby Dick est sa couleur. Qui ressent intensément éprouve "blanc". Qui a peur voit blanc... »³.

Si, au cours de ce volet consacré aux bêtes fantastiques aquatiques, l'examen de la figure de la baleine, de Moby Dick notamment, n'aura été que superficielle en comparaison de celui réservé au céphalopode géant, il faut dire que sa moindre présence en littérature fantastique l'explique largement. La figure de la pieuvre géante paraît bien plus irradiante et plus « tentaculaire » sur un plan symbolique ; elle offre ainsi davantage d'exemples littéraires en genre fantastique. Il n'en demeure pas moins que la figure du cétacé melvillien a profondément marqué l'imaginaire occidental. Pensons, par exemple, que *L'éveil de la Bête* de Gregg Almqvist, alors qu'il traite d'un dragon lacustre, ne peut s'empêcher de laisser planer le spectre du cachalot blanc de Melville :

« Une péninsule ombragée de bouleaux rompait à l'ouest le cercle presque parfait du lac. Un énorme rocher bossu s'élevait à sa pointe, comme une baleine pétrifiée, *peut-être le monstre*

¹ LAIGLE, Geneviève, *op. cit.*, p. 207

² *Ibid.*

³ CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *Le Réel et le Fantastique, op. cit.*, p. 35

insaisissable de Melville. [...]. Aucun signe de civilisation n'adouçissait cette nature sauvage : ni hutte, ni barque, ni jetée » (nous soulignons)¹.

L'irruption fantasmagique et incongrue du cachalot de Melville, dans ce récit de dragon fantastique, démontre le réflexe imaginaire impliqué par ce texte *centreur*² qu'est *Moby Dick*, dès lors qu'il est question de bête géante aquatique. L'impact du monstre des eaux dans la littérature contemporaine doit assurément beaucoup à ce roman de Melville, qui aura donné vie à la plus remarquable apothéose littéraire du cétacé.

Avant d'abandonner le contexte des eaux pour entamer l'étude du serpent et des reptiles chtoniens, il pourrait être intéressant de s'intéresser brièvement à un récit de Mrs. Campbell Bread [Australie] intitulé « Le Bunyip ». Ce texte, dont le fantastique emprunte son décor, son essence et ses personnages au paysage mental et culturel australien, évoque un monstre des marais bien connu des Aborigènes. Voilà ce que nous en dit Anne Richter :

« Quand les premiers colons arrivèrent en Australie et importèrent leur civilisation à l'intérieur du pays sauvage, ils se heurtèrent aussitôt à la grande peur du Bunyip ; d'innombrables histoires plus terrifiantes les unes que les autres couraient à son sujet, et la seule mention de son nom suffisait à semer l'effroi. L'omniprésence de cette créature fabuleuse s'explique pourtant, peut-être, de façon fort naturelle. Elle semble liée, en effet, à la configuration géographique du pays, parsemé de nombreux marécages. Le Bunyip des aborigènes qui se rencontrait partout à la fois sévissait toujours dans de sombres marais. La tradition rapporte que "ses yeux brillaient dans le noir" et que son cri terrifiant mettaient en fuite le promeneur solitaire »³.

Prenant appui sur cette légende aborigène, Mrs. Campbell Bread élabore un récit où la disparition d'une petite fille prénommée Nancy, dans des marécages infestés de serpents⁴, finit par accréditer l'existence terrifiante du Bunyip. Le texte dresse ainsi un portrait des plus « chatoyants » de cette créature légendaire australienne, laquelle se trouve tour à tour rapprochée de diverses figures tutélaires occidentales tels que la sirène, la Banshee et les grands serpents de mer. De la sirène mythologique, le Bunyip semble posséder la nature amphibie et la voix au magnétisme surnaturel. Amphibie, il l'est assurément ; quel que soit la

¹ ALMQUIST, Gregg, *L'éveil de la Bête*, op. cit., p. 46)

² « ...il vaut mieux parler d'intertextualité suivant le sens donné, naguère, dans *Poétique* : "Non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens". » (CLAUDON, Francis et HADDAD-WOTLING, Karen, *Précis de littérature comparée*, Paris : Nathan, « Université », 1992, p. 22)

³ « Présentation de Mrs. Campbell Bread », in *Le Fantastique féminin*, op. cit., p. 260

⁴ « Gare aux serpents, dit Long Charlie, en brandissant sa lanterne. » (CAMPBELL BREAD, Mrs., « Le Bunyip », in RICHTER, Anne (éd.), op. cit., p. 269)

forme qu'on lui donne, son habitat naturel demeure les profondeurs des marécages, mais il est connu néanmoins pour être capable d'en sortir afin de venir rôder sur le rivage des lagunes :

« On dit que *le Bunyip est un animal amphibie* et on le décrit de différentes façons : tantôt comme un serpent géant ; tantôt comme une sorte de rhinocéros recouvert d'une peau douce, pulpeuse, et affublé d'une tête semblable à celle d'un veau ; ou bien encore, comme un immense porc au corps jaune rayé de noir » (nous soulignons)¹.

« Debil-debil et Bunyip sont deux termes synonymes pour les indigènes, *lorsque la créature se tient sur le rivage d'une lagune* » (nous soulignons)².

Cette nature amphibie ne serait qu'anecdotique, s'il n'était question également de l'étrange magnétisme émanant de cette créature surnaturelle. C'est cette « aimantation » que le Bunyip exerce sur ces proies humaines, passant par ses émanations mortifères et par ses productions vocales notamment, qui fonde l'élément le plus significatif du rapprochement avec la sirène :

« ...on insiste également sur l'espèce d'atmosphère magnétique dont la créature serait entourée et qui répandrait un influx mortel à plusieurs lieues à la ronde, rendant son voisinage dangereux. Selon la légende, c'est au moyen de ces mystérieuses émanations qu'il attire ses proies »³.

« ...il pousse [...] un étrange gémissement, tel celui d'un enfant ou d'une femme en couches »⁴.

La figure de la sirène transparait lisiblement dans cette description du Bunyip. Ce dernier, en effet, même s'il ne présente pas l'hybridité adéquate, semble habile à envoûter les humains pour les faire venir jusqu'à son repaire aquatique et entre ses griffes. On nous décrit, en effet, ce monstre des marécages australiens comme étant capable de conduire les êtres vivants à des noyades volontaires :

« Dès que l'homme ou l'animal est suffisamment proche, il l'entraîne vers l'eau, aspire le corps ; sans se débattre et sans crier, la victime disparaît à jamais »⁵.

De surcroît, le Bunyip, de par ces cris surnaturels tellement étranges, provoque, dans le récit, une collision imaginaire avec cette mélusine irlandaise aux cris annonciateurs de mort dont nous avons eu à parler dernièrement, à savoir la Banshee. L'allusion de Mrs Campbell Bread, arrivant de façon précoce dans l'intrigue, assure que le « bushman réagi[rait] à [une]

¹ *Ibid.*, p. 263

² *Ibid.*, p. 262

³ *Ibid.*, p. 263

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

question [sur le Bunyip] aussi promptement et aussi chaleureusement qu'un Irlandais quand on lui parle de sa banshee ». C'est entendre, du même coup, qu'il y a une symétrie implicite non seulement entre ces deux peuples insulaires, mais surtout entre leur création légendaire respective (Bunyip/Banshee). Tout comme les cris de la Banshee celtique, les cris du Bunyip se révèlent mortifères, annonçant l'agonie, la mort de ses proies futures ; c'est « un son sauvage à faire frémir [...] qui sembl[e] à peine humain, mais qui [...] serr[e] le cœur comme s'il s'agissait d'un animal mourant ou d'un enfant agonisant dans d'atroces souffrances »¹.

Plus étonnant sans doute, le Bunyip se trouve dévoilé, au début de la nouvelle, comme un spécimen de serpents de mer ; c'est « le serpent de mer australien, mais il diffère de cette créature [...] en ceci qu'il n'habite pas l'océan, mais qu'il a élu domicile dans les lagunes et les eaux calmes et profondes »². Cette agrégation du Bunyip à la race des serpents marins complète ainsi son surprenant portrait; portrait qui, à force d'amalgames descriptifs (sirène/Banshee/serpent de mer), finit, il est vrai, par troubler quelque peu l'appréhension définitive que le lecteur se fait de ce monstre australien. Aussi devons-nous croire que cette description protéiforme du Bunyip, telle que réalisée par Mrs Campbell Bread, témoigne, certainement, au-delà d'un souci de mettre en écriture la matière légendaire australienne, d'une volonté puissante d'occidentaliser et, quelque part, d'*acclimater* culturellement cette figure profondément autochtone (aborigène). L'auteur semble avoir été guidée, en cela, par la crainte que l'originalité endémique de ce Bunyip dérouté le regard exogène.

Après cette exploration de l'univers aquatique, il est temps de s'intéresser à l'autre catégorie de bêtes fantastiques dont ce volet projetait l'étude, en l'occurrence les créatures reptiliennes. Nous intégrons, dans ce type de bêtes fantastiques, les représentations du serpent principalement, mais aussi du lézard.

¹ *Ibid.*, p. 268

² *Ibid.*, p. 262

3. Les reptiles fantastiques

Bien que des croyances existent selon lesquelles vivraient, au fonds des océans, de gigantesques serpents de mer extrapolant les attributs et les dimensions propres aux espèces naturelles que sont les congres, murènes et autres anacondas. Bien que le mythique *Ouroboros* (serpent se dévorant la queue) parvienne à symboliser l'infini océanique¹. Il faut pourtant admettre que la transition logique entre le serpent, *bête qui rampe*, et la mer, territoire des *bêtes qui nagent*, pourrait paraître relativement arbitraire. Le symbolisme du serpent demeure irréductiblement chthonien. Quel que soit son exploitation littéraire, hormis les cas aquatiques mentionnés plus haut (murènes, congres, anacondas), le serpent reste lié à la terre. Cela même si, afin de résorber cet écart avec la mer, il serait possible de rappeler, une fois encore, l'isomorphie existant entre ce reptile et les tentacules du céphalopode. Le serpent n'est pas le phoque, c'est-à-dire un animal amphibie et, de fait, symboliquement intermédiaire entre les deux mondes (mer et terre) :

« ...ce passage incessant de la terre à la mer ne fait pas que traduire la nature amphibie d'un animal qui est à la fois terrestre et marin ; il découvre une des fonctions majeures du phoque dans la tradition grecque : assurer la médiation entre le sec et l'humide, conjointre l'élément marin et l'élément terrestre. [...], les phoques sont pour les Grecs des animaux qui remontent du fond des abîmes marins et viennent s'étendre au creux des grottes, le long des côtes... »².

Notons, au passage, que le phoque pourrait correspondre au moule zoologique d'où auraient surgi les Telchines antiques, ces êtres légendaires connus pour leur nature amphibie et leur hybridité :

« ...toute une série d'indications soulignent les affinités de ces puissances métallurges avec le monde marin : les Telchines sont des enfants de la mer ; leurs aventures sont localisées sur des îles comme Rhodes et la Crète ; ils apparaissent, enfin, comme des êtres amphibies qui prennent, au cours de leur métamorphoses, l'apparence d'animaux marins [...]. "Être démunis de bras et de jambes" [...], c'est, pour les naturalistes anciens, un trait caractéristique des poissons, ces animaux dont le corps est un tronc continu depuis la tête jusqu'à la queue. Or les êtres pisciformes dont parle Suétone ont aussi entre les doigts une membrane "comme les oies" ; leurs doigts palmés sont donc directement greffés sur le tronc. Un seul animal répond parfaitement à cette description : c'est le phoque, le mammifère pisciforme dont les pieds courts en forme de nageoire sont pourvus de cinq doigts, enveloppés de peau. Ses traits de

¹ « Maintenant l'Océan est une mer ou un système de mers ; pour les Grecs, c'était un fleuve circulaire qui entourait la terre. Toutes les eaux coulaient de lui et il n'avait ni embouchure ni sources. [...] l'image qui peut le mieux illustrer cet infini : le serpent qui se mord la queue [...]. Ouroboros (celui qui se mord la queue) est le nom technique de ce monstre... » (BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, op. cit., p. 187)

² VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, op. cit., p. 247

comportement, sa place dans l'échelle animale, ses vertus consacrées, autant d'éléments qui viennent confirmer l'identité proposée, autant d'aspects qui permettent de définir les Telchines aussi bien dans leur rôle de puissances primordiales que dans leur fonction de métallurge »¹.

Que le serpent soit imaginé profondément lié à la terre, voire au monde souterrain, n'est pas un fait étranger à sa mythologie biblique. Ce reptile, dans la *Genèse*, apparaît comme un être condamné à ramper *dans la poussière*, après avoir contribué à la faute originelle. La tradition biblique l'associe au Mal et le tient pour l'incarnation du Démon ; *Le Lévitique* et Méliton de Sardes rassemblent, d'ailleurs, tous les êtres rampants sous le même sceau diabolique, comme nous l'explique Claude Lecouteux :

« Le *Lévitique* disant que tout ce qui rampe est impur et immonde (11, 41), les reptiles sont tenus pour des émanations de Satan. Au II^e siècle de notre ère, Méliton de Sardes, en Lydie, range ainsi Béhémoth et Léviathan, la couleuvre et le basilic, l'aspic et la vipère, le scorpion et le lézard, la céraсте (serpent cornu) et la sangsue au nombre des animaux diaboliques »².

Cette dimension infernale et cette malfaisance intrinsèques du serpent – des reptiles, en général – auront largement contribué à sa représentation surnaturelle dans l'art et la littérature. D'autant plus logiquement que la rivalité entre le serpent et l'être humain était une implication inhérente de la tradition judéo-chrétienne qui tient cette créature reptilienne pour coupable d'avoir fait perdre à l'homme son immortalité – cette stature de « voleur d'immortalité » se retrouve d'ailleurs dans d'autres cultures³. L'imagination du serpent en tant que zoomorphe de Satan, en ce sens, aura largement imprégné l'Occident ; aussi ne pouvait-elle que transparaître, en aval, dans la littérature fantastique.

Dans sa nouvelle « La rentrée en scène d'Imray », Rudyard Kipling [Angleterre – 1865-1936] présente les serpents venimeux de l'Inde comme l'arme d'un crime mystérieux commis par un serviteur du nom de Bahadour Khan sur la personne d'un certain Imray, petit employé administratif indigène. Le récit procède, en la circonstance, à une description du reptile reprenant largement les lieux communs ci-dessus mentionnés :

« Moi, j'en ai peur [des serpents] et je les déteste, parce que, quand on les regarde dans les yeux, on s'aperçoit qu'ils en savent beaucoup plus long que nous sur la Chute de l'Homme et qu'ils éprouvent pour nous tout le mépris qu'éprouva le démon pour Adam quand il fut chassé

¹ *Ibid.*, pp. 245-246

² LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, *op. cit.*, p. 69

³ « La rivalité entre le serpent, animal lunaire, et l'homme semble se réduire dans de nombreuses légendes à la rivalité d'un élément immortel, régénéré, capable de faire peau neuve, et de l'homme déchu de son immortalité primordiale. La méthode comparative nous montre que le rôle de voleur d'immortalité est tenu également par le serpent dans l'épopée babylonienne de Gilgamesh [...]. Dans de nombreux mythes c'est la lune ou l'animal lunaire qui trompe le premier homme et troque la faute et la chute contre l'immortalité de l'homme primordial. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 126)

du Paradis terrestre. De plus, leurs morsures est généralement mortelle, et ils vous piquent toujours au moment où l'on s'y attend le moins »¹.

Dans « Le Gâloup » de Claude Seignolle, le reptile sert également de facteur de correspondance avec l'Enfer et la figure satanique. Il y est question d'un diable gigantesque, dévoilant l'hybridité panique traditionnelle (homme-bouc), qui se met à cracher des grappes de vipères à visage humain :

« La grappe de vipères se dénoue. Chacune s'échappe vivement, soumise. En me frôlant, certaines m'obligent à les détailler de près. Alors je vois qu'elles ont des visages humains, des traits autrefois familiers d'hommes et de femmes que j'ai sans doute rencontrés dans une autre vie oubliée, et qui, aussi, me reconnaissent car certaines me saluent au passage »².

Les connivences entre le serpent et le monde infernal représentent, nous le comprenons bien, un poncif littéraire particulièrement usité en fantastique. Il est fréquent d'observer la mise en scène de cet animal en tant que personnification de la mort (le motif du venin œuvrant de catalyseur symbolique, en pareilles circonstances) voire encore, comme cela a été dit, en tant qu'incarnation de Satan. Sa relation au monde souterrain et aux ténèbres chtoniennes amplifie d'autant plus ces prédispositions imaginaires :

« Parce qu'il habite les entrailles de la terre il est, dès son apparition au bord d'une faille de rocher, le symbole visible d'un sacré retenu dans un univers souterrain et obscur. Ombre gluante et rampante, issue de la nuit qui préfigure la mort, il rappelle aussi le mystère des origines. Identifié au démon par la tradition chrétienne, il a été très souvent représenté foulé aux pieds par la Vierge »³.

Toujours dans cette identification au Malin, le serpent entretient, comme la pieuvre, l'idée d'un animal à l'intelligence retorse et perfide, d'une bête à *mêtis*. Il se joue de l'être humain (Adam et Ève) et favorise sa perte, voire sa chute intellectuelle. Il provoque l'angoisse, du fait de sa puissance insinuante⁴, de sa capacité à s'infiltrer, malgré toutes nos précautions, à travers les failles de notre réalité humaine. Il est un objet de phobie, parce qu'il sème la mort et la damnation, mais aussi parce qu'il incarne une certaine monstruosité d'ordre physique (créature rampante). Le seul son de sa reptation est cause d'inquiétude, d'angoisse,

¹ KIPLING, Rudyard, « La rentrée en scène d'Imray », in *Contes mystérieux de l'Inde*, Paris : La Renaissance du Livre, date inconnue, pp. 67-68

² SEIGNOLLE, Claude, « Le Gâloup », in *op. cit.*, p. 80

³ RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, *op. cit.*, p. 53

⁴ « Ce sont les serpents eux-mêmes qui effraient, présentifiant l'objet de la peur par leur puissance insinuante à se trouver là, à venir au contact malgré toutes les précautions. La phobie du serpent n'a peut-être pas d'autre origine. Il a le pouvoir de se cacher au regard, d'apparaître et de disparaître avec la même célérité. [...]. Le ver, le serpent réalisent l'imprévisibilité du réel comme source de la peur aux côtés de sa trop grande proximité. » (CHAREYRE-MÉJAN, Alain, *Le Réel et le Fantastique*, *op. cit.*, p. 18)

sinon de panique – quoique le reptile peut lui-même prendre peur à l'écoute d'un bruit insolite¹. Pour toutes ces raisons, le serpent s'intègre naturellement aux choses de l'abomination, de l'exécration humaine.

Dans « Anaconda » d'Horacio Quiroga, nouvelle qui tient davantage de la fable que du récit fantastique, la figure du serpent se trouve utilisée autrement qu'à des fins de création tératologique. Le reptile y assure plutôt deux fonctions, selon nous : d'une part, il sert d'emblème pour une nature sauvage dévastée par l'avancée de la civilisation humaine (déforestation) et, d'autre part, de métaphore zoologique pour évoquer l'anéantissement des Indiens du Nouveau-Monde par les Occidentaux (génocide). Cette dernière entreprise littéraire, en effet, semble implicitement établie lorsque Quiroga décrit un monde de créatures sauvages amazoniennes saccagé par l'homme et lorsqu'il souligne l'aversion, la haine, que démontrent les serpents à l'encontre de la race des chiens :

« Homme et Dévastation sont synonymes depuis des temps immémoriaux pour tout le peuple des animaux. Pour les serpents en particulier, le désastre se traduisait en deux horreurs : la machette qui pénétrait partout, saccageant les entrailles mêmes de la forêt, et le feu qui aussitôt après anéantissait les bois et, avec eux, les nids cachés des serpents »².

« ...le serpent à sonnettes demeurait enroulé sur lui-même, immobile, ses yeux durs vitreux figés dans un rêve où mille chiens tombaient paralysés »³.

L'épisode de la fuite des serpents devant les canidés des hommes pourrait trouver un écho historique particulièrement significatif, au rappel de ces chasses à l'indigène autrefois menées par les conquistadores, avec leurs meutes de chiens – ce sujet des « chasses à l'homme » avec l'aide de molosses sera abordé dans un prochain volet :

« C'est à ce moment que les vipères entendirent à moins de cent mètres l'aboïement aigu du chien. Elles qui, dix minutes plus tôt, se bouscuaient à l'entrée de la caverne, sentirent de la forêt monter dans leurs yeux la flamme sauvage d'une lutte à mort »⁴.

Signalons, en outre, que l'anaconda, serpent géant de l'Amazonie, acquiert, en cette fiction, sous la plume d'Horacio Quiroga, une stature royale, sinon divine. Cette magnification littéraire ne peut être sans rappeler, en effet, les prédispositions de certaines

¹ « Una siesta de invierno, las víboras de cascabel, que dormían extendidas sobre la greda, se arrollaron bruscamente al oír insolito ruido. Como la vista no es su agudeza particular, las víboras mantuviéronse inmóviles, mientras prestaban oído. » (QUIROGA, Horacio, « Los cazadores de ratas », in *Todos los cuentos*, *op. cit.*, p. 213)

² QUIROGA, Horacio, « Anaconda », in COUFFON, Claude (éd.), *op. cit.*, p. 24

³ *Ibid.*, p. 35

⁴ *Ibid.*, p. 55

religions polythéistes amérindiennes à la divinisation de ce reptile ; il suffirait de penser notamment au serpent à plumes des Aztèques, *Quetzalcoatl*.

Arthur Conan Doyle, dans sa nouvelle « Le Démon de la Tonnellerie », s'exerce pleinement, quant à lui, à la représentation terrifiante du serpent. Le monstre reptilien s'est lové au cœur de son texte fantastique et y distille une sourde angoisse, qui ne fait que croître jusqu'au moment de son apparition finale. Tout commence, sur une île fluviale, par la découverte du cadavre d'un malheureux Anglais dont le squelette semble avoir été écrabouillé, pulvérisé par une force surnaturelle. L'allusion au vaudou que fait alors le narrateur campe d'emblée l'atmosphère d'angoisse superstitieuse qui envoûte ce récit :

« J'ai entendu des histoires de diableries vaudou, et j'en ai ri comme tout le monde. Mais que ce pauvre Walker, Anglais distingué du XIX^e siècle, craignant Dieu par surcroît, ait succombé sans qu'il lui reste un os entier dans la poitrine... »¹.

Cette mort aux stigmates inexplicables, œuvrant d'emblée à créer l'aura fantastique du texte, trouve finalement sa cause logique à travers l'apparition de la bête meurtrière. Il s'agit, nous dit-on, d'un grand python du Gabon, qui, venu de la jungle voisine, aurait atteint l'île en voyageant accroché à un gros tronc d'arbre, suite à des pluies diluviennes :

« Oui, c'est le démon qui a hanté notre île, le grand python du Gabon. [...]. Je réfléchis aux histoires que j'avais entendues en descendant la côte sur les serpents monstrueux de l'arrière-pays, et sur l'effet mortel de leurs étreintes. [...]. Il y avait eu une avalaison la semaine précédente. Elle avait apporté ce tronc gigantesque et le python. Qui pouvait savoir de quelque lointaine forêt tropicale il provenait ! »².

Si cette réponse zoologique aux divers accidents « surnaturels » intervenus dans l'île apparaît, en fin de compte, comme des plus rationnelles ; on ne peut toutefois occulter le caractère fantastique et la nature monstrueuse qui demeurent attachés à ce serpent. Le python de Conan Doyle se trouve dépeint, il est vrai, sous les traits d'une bête aux attributs surnaturels et d'un aspect particulièrement terrifiant. Bête fantastique, ce serpent l'est avant tout au regard de cette acuité intellectuelle dont il est fait montre et qui tend inéluctablement à l'extraire du registre des pythons ordinaires. Cet animal, en effet, après avoir commis ses méfaits sur l'île, reprend de lui-même le chemin du retour vers le rivage, en s'enroulant de nouveau à un tronc énorme qui navigue sur le fleuve. Telle est donc la plus troublante et stupéfiante découverte de cette fiction ; on nous parle d'un serpent géant *qui sait* naviguer sur

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le Démon de la Tonnellerie », in *op. cit.*, p. 1019

² *Ibid.*, pp. 1019-1020

les eaux et qui se déplace à sa guise entre sa jungle sauvage originelle et le refuge insulaire des hommes :

« Un très gros tronc noir descendait le fleuve, l'eau léchait son flanc noir. Et, devant le tronc d'arbre, le précédant d'un mètre à peu près, arquée en l'air comme la figure de proue d'un navire, se dressait une tête horrible qui se balançait sur le côté. Elle était aplatie, horrible, aussi grosse qu'un fût de bière, couleur de liane ; le cou qui la supportait était tacheté de jaune et de noir. Quand il passa à côté du *Gamecock* dans l'eau tourbillonnante, je vis deux énormes anneaux se dérouler d'un creux de l'arbre, et la tête abominable se dressa à une hauteur de trois bons mètres pour regarder le Yatch avec deux yeux ternes, couverts de pustules »¹.

La monstruosité du python – animal que Lucile Desblache associe symboliquement à la figure d'un refoulé sauvage² – se présente, dans cet extrait, sous la plupart de ses poncifs habituels. On évoque ainsi son gigantisme (« deux énormes anneaux »), sa noirceur, son caractère maladif (« couverts de pustules ») ou encore sa bestialité (« tête horrible », « yeux ternes »). Outre sa hideur et ses anomalies physiques, la malignité diabolique, la *mêtis* de ce serpent fantastique se trouve célébrée par sa capacité à échapper constamment à ses chasseurs humains. En se changeant en figure de proue d'un terrifiant « drakkar noir », en s'enroulant de nouveau à d'un tronc voyageant sur les eaux du fleuve pour un retour vers sa jungle natale, ce python géant démontre ostensiblement l'étendue de son intelligence et la préméditation ayant dicté ses actions. Ce reptile est venu sur l'île pour tuer des hommes et, une fois son funeste projet accompli, il retourne se fondre dans l'immensité sauvage de la forêt africaine. Il ne laisse pas la moindre possibilité à autrui de le capturer, encore moins de le détruire. Son aller-retour entre l'île des hommes et la *jungle-mère*, aller-retour ponctué de meurtres sanglants, en ferait même une sorte « python-tentacule ». Comme un long « tentacule » de la jungle, il frappe les humains dans ce que ces derniers pensaient être leur refuge (l'île). Ce python donne ainsi la mort sans jamais être *tranché* de sa matrice végétale, de cet « encéphale » – pour prolonger la correspondance avec la pieuvre fantastique – que constitue la nature sauvage. Quoi qu'il en soit, serpent et céphalopode se rejoignent dans leur haine de l'homme. L'horreur qu'ils insufflent à ce dernier procède finalement moins de leur apparence hideuse que des potentialités effrayantes de leur intelligence retorse, de leur *mêtis*.

Dino Buzzatti, dans un texte intitulé « La grosse couleuvre », cité par Alain Chareyre-Méjan, insiste sur cette distance que l'homme s'efforce d'installer entre les monstres

¹ *Ibid.*, p. 1019

² « Le python, c'est aussi l'ensemble des instincts naturels que l'individu contrôlé refoule, mais qui fait néanmoins surface. » (DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, op. cit., p. 121)

« serpentiformes » et sa propre espèce. L'écrivain italien stigmatise, de la sorte, cette propension humaine à ignorer la présence de ces créatures qui serpentent et s'insinuent jusque dans les failles de sa propre réalité :

« La couleuvre géante existe : à moins d'une demi-lieue de Lunazzo, enfouie dans un étang vaseux. Immense, noire, et longue mais longue, comment calculer la longueur d'un reptile enroulé des dizaines et des dizaines de fois sur lui-même ? [...]. Tous les habitants des marécages sont au courant. Le monstre gît dans l'eau, le ventre étendu dans le borbier [...]. Les insectes, les grenouilles, les oiseaux aquatiques, tous le savent, et les lièvres aussi, les rats. Seul l'homme l'ignore encore »¹.

Oublier la présence du serpent, c'est s'offrir à sa morsure mortelle ou à son entreinte étouffante, cauchemardesque. Cette bête effrayante fait irruption dans notre monde balisé et rationnel, en y provoquant panique et angoisse. La peur intervient toujours lorsque le réel est très proche, explique Chareyre-Méjan. Or, le serpent, c'est du *réel* angoissant qui s'insinue, se love tout près de nous, affleure *là*, mais sans qu'on puisse le voir pas encore ; c'est du réel incompréhensible, rampant, venimeux, dont la vocation est de nous attaquer brutalement, pour notre plus grand effroi, et de nous mordre.

Le lézard constitue un reptile relativement différent du serpent. Cela va sans dire sur le plan morphologique, puisque cette espèce possède des pattes. D'un point de vue de comportement alimentaire, qui représente ce qui détermine généralement le pouvoir d'angoisse des animaux dans l'imaginaire humain, le fait est que si on peut attribuer quelquefois au lézard une voracité carnassière inquiétante (pensons aux varans, par exemple), il ne possède certainement pas les facultés meurtrières du serpent, ni le venin du cobra, ni la puissance d'enserrement du python.

Cependant, le lézard trouve, sans conteste, son apothéose zoologique à travers la figure du crocodile ; un animal dont la violence bestiale et la sauvagerie carnivore se sont particulièrement ancrées dans la pensée collective. Gueules voraces rôdant dans les eaux douces (rivières, étangs, fleuves), les crocodiles apparaissent, de fait, comme le pendant lacustre ou fluvial des squales de l'océan. Martin Monestier évoque d'ailleurs, pour qui l'aurait oublié, combien les potentialités carnassières de cette bête aquatique ont su être utilisées, par le passé. Il faut savoir qu'existaient, en effet, des cités dont les fossés protecteurs s'avéraient grouillants de crocodiles, offrant le même destin aux envahisseurs que celui

¹ BUZZATTI, Dino, « La grosse couleuvre », dans *L'écoulement de la Baliverna*, Paris : Gallimard, « Folio », 1979, pp. 92-93

qu'offrit le Nil et ses sauriens à l'armée de Perdiccas¹. En outre, certaines sentences de mort, prononcées à l'encontre un condamné, pouvaient aboutir au châtement atroce d'une dévoration par de tels reptiles :

« Sept siècles avant J.-C., Assurbanipal, le plus puissant des rois d'Assyrie, est connu pour livrer ses prisonniers de guerre à d'énormes dogues. Les Égyptiens font de même, bien que comme les Éthiopiens ils leur préférèrent les crocodiles »².

Lovecraft, que l'on sait très influencé par la mythologie et le panthéon de l'ancienne Égypte, intègre très fréquemment des parcelles de crocodile ou de lézard dans la construction morphologique de ses créatures chimériques (pensons aux monstres de « La cité sans nom », par exemple). L'un de ses récits, en particulier, prend pour figure fantastique un prodigieux lézard aquatique qui semble devoir incarner une magnification du crocodile ; il s'agit de la nouvelle intitulée « La malédiction de Sarnath ».

Ce texte parle d'une certaine cité d'Ib, où vivait, dans la vénération ardente d'une divinité ayant forme de grand lézard aquatique, un peuple de petites créatures bizarres :

« Ib, la ville de pierre grise, était peuplée de laides et étranges créatures. Sur les cylindres de brique de Kadatheron, on peut lire qu'elles étaient de la même couleur verte que le lac brumeux. Elles avaient des yeux proéminents, des lèvres pendantes et charnues, de curieuses oreilles, mais pas de voix. Elles étaient descendues de la lune, par une nuit de brouillard, en même temps que le lac et la cité de pierre grise, Ib. Ces êtres bizarres avaient pour divinité une idole de pierre verte comme la mer, taillée à l'image de Bokrug, le grand lézard aquatique, qu'ils vénéraient en des danses horribles lorsque la lune, en son plein, était gibbeuse »³.

À cause de leur aspect monstrueux, ces petits habitants de la cité d'Ib devinrent l'objet de la haine des hommes de Sarnathet durent faire face à leur invasion destructrice :

« Plus le temps passait et plus les hommes de Sarnath détestaient les habitants d'Ib. Ils les détestaient d'autant plus que ces petits êtres étaient faibles et vulnérables : leurs corps avaient la consistance de la gelée et n'offraient aucune résistance aux jets de pierres ou de flèches »⁴.

Les humains triomphèrent facilement de la faible résistance de ce peuple d'Ib et ne se priva pas de le massacrer. Les hommes, prenant possession de la ville, en démolirent ensuite

¹ « Pline rapporte que les habitants d'Horates entretiennent dans les fossés de leur ville une pléiade de crocodiles affamés dont les anciens peuples ont toujours eu très peur, se remémorant sans cesse, avec horreur, le passage du Nil par l'armée de Perdiccas, qui perdit un très grand nombre d'hommes et de chevaux dévorés par des bandes de sauriens. Les Byzantins, imitant en cela les Égyptiens, se servent des crocodiles et de grands ophidiens pour la défense de leurs fossés pleins d'eau. » (MONESTIER, Martin, *Les animaux-soldats...*, op. cit., p. 18)

² *Ibid.*, p. 19

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « La malédiction de Sarnath », in *Les Autres Dieux*, op. cit., p. 73

⁴ *Ibid.*, p. 74

toutes les constructions, mais en s'empêchant abattre néanmoins la statue du dieu lézard qu'idolâtraient les anciens habitants des lieux ; les guerriers de Sarnath décident alors de ramener en leur propre cité, comme trophée de leur victoire sur Ib, cette statue de lézard géant. Ils en viennent même à l'installer dans leur propre temple :

« Seule, l'idole de pierre couleur de mer, taillée à l'image de Bokrug, le lézard d'eau, trouva grâce auprès des guerriers, puisqu'ils l'emportèrent avec eux, comme symbole de leur victoire sur les dieux et les gens d'Ib »¹.

Dès la première nuit de leur retour triomphal, on comprend que ladite statue a repris vie et a décidé de se venger de ceux qui ont fait périr ses adorateurs et détruit sa cité. Le premier cadavre retrouvé est celui du grand prêtre de Sarnath, dont on relève le visage déformé par la peur :

« ...le lendemain, le peuple de Sarnath constata la disparition de l'idole verte, en même temps qu'il découvrait le cadavre du grand prêtre Taran-Ish. Il était étendu au pied de l'autel de chrysolite, le visage déformé par un effrayant rictus de peur. Avant de mourir, il avait écrit d'une main tremblante, sur l'autel de chrysolite : *Malédiction* »².

On note également la disparition de la statue du lézard aquatique, lequel ne réapparaîtra que des milliers d'années plus tard, au jour où intervient, après un âge d'opulence et de gloire fantastiques pour la cité de Sarnath, l'heure de la décadence et de la ruine de cette cité des hommes. C'est alors, en effet, que s'opère l'invasion inverse, provoquant la fuite, sinon la mort des hommes ; Sarnath est soudain submergée par une horde innombrable de petites créatures vertes, à l'évidence des rejetons de l'ancienne cité d'Ib, et devient, peu après, l'ancre d'un monstrueux lézard aquatique :

« ... Nargis-Hei [Le roi de Sarnath] et sa cour avaient disparu de ces lieux envahis par une horde d'êtres verdâtres, muets, aux yeux proéminents, aux lèvres charnues et pendantes, aux étranges oreilles. [...]. Là où jadis se dressaient des murailles de trois cents coudées et des tours encore plus hautes, s'étendait à présent un rivage marécageux. Là où cinquante millions d'hommes avaient vécu, rampait désormais le lézard aquatique abhorré »³.

Il serait certainement très instructif de décrypter, à travers un tel texte, toute l'étendue de la xénophobie de Lovecraft. Car, de toute évidence, il s'agit d'une parabole sur l'éventualité d'une invasion étrangère par des peuples que l'imaginaire lovecraftien connote d'attributs monstrueux. Le message semble bien être le suivant : les hommes (autrement dit

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 79

les Anglo-saxons, dans la pensée de Lovecraft) se doivent certes de faire la conquête des contrées étrangères (Ib), mais ils ne doivent jamais en ramener, tel un cheval de Troie, une quelconque influence culturelle ou religieuse (l'idole du grand lézard aquatique), laquelle pourrait se charger dès lors de contaminer leur propre monde (Sarnath). Cette intrusion exogène œuvrerait dès lors, dans un futur plus ou moins proche, à sa ruine et puis à son envahissement par ces mêmes étrangers dont l'on a rayé la civilisation ; ces *étranges* créatures d'Ib, à la couleur différente, aux yeux proéminents et aux lèvres charnues. Nous n'approfondirons pas ici cette analyse de la xénophobie et du racisme lovecraftiens, tels qu'ils viennent à transparaître en filigrane de ses textes ou de ses bêtes fantastiques, pour la raison simple que nous allons y consacrer un prochain chapitre.

CHAPITRE V

La bête à crocs

La bête carnassière terrestre évoque, pareillement au squalo dans l'océan, l'image terrifiante de la gueule dentée et vorace. L'occasion a déjà été offerte d'explorer l'impact terrifiant relatif à ces représentations de la béance carnivore (cf. partie I). Aussi est-il pertinent à présent de consacrer un examen approfondi aux créatures fantastiques suscitant cette peur humaine de la dévoration bestiale.

Le présent chapitre, tout en s'efforçant de mettre en évidence les bêtes à crocs les plus récurrentes de la littérature fantastique, doit prendre pour axe d'étude la dépravation imaginaire touchant les deux animaux domestiques les plus connus, à savoir le chat et le chien, dès lors qu'ils se trouvent mis en mots à travers la matrice d'un texte fantastique. Il s'agit, en effet, de dévoiler cette dynamique d'*hyperbolisation* entraînant, dans les œuvres de notre corpus, le chat vers la stature du fauve (1) et le chien vers celle du loup (2).

Suite à cette analyse primordiale des félidés et canidés, notre intérêt pourra se porter sur les autres bêtes à crocs de la littérature fantastique. Notre étude s'ouvrira alors à des modèles moins fréquents du carnassier terrestre, voire même à certains exemples insolites (furet, hyène, taupe, etc.).

1. Du chat au fauve

Le caractère diabolique du chat, et du chat noir en particulier, possède une résonance littéraire indiscutable. Il faut souligner, à ce titre, que le félin, depuis les textes médiévaux, a régulièrement servi de symbole zoomorphe du Mal, de la sorcière ou du démon :

« Si sa présence se trouve dans certains textes européens dès le Moyen Âge, c'est en général par le biais des bestiaires dans lesquels il était fustigé pour les qualités maléfiques, voire démoniaques, qu'on lui attribuait »¹.

« On relèvera que le chat est la forme la plus commune que les sorcières prennent quand elles courent la campagne la nuit pour se livrer à leurs méfaits »².

Les références à son intelligence retorse, à sa malignité, à sa duplicité, à son statut d'animal mystérieux, ambigu et énigmatique (*sphinx*), à son pouvoir de séduction comme à son inaliénable instinct de prédation constituent autant de traits qui le prédisposaient, depuis des siècles, à une exploitation fantastique.

A. Le chat et le Diable

L'ambivalence de la sentimentalité occidentale vis-à-vis du chat est particulièrement notable, qui passe d'une vénération dans l'Antiquité à une exécution viscérale à l'époque médiévale :

« Adoré par les Anciens puis objet de haine au Moyen Âge, le chat, qui n'a laissé indifférent aucune grande civilisation, occupe une place tout à fait singulière dans les superstitions. Les présages funestes qui lui sont attachés, notamment en France, ont la vie dure : aujourd'hui encore, cet animal suscite parfois une répulsion irraisonnée, sans parler de la crainte du matou noir, diabolique par excellence, et symbole des ténèbres et de la mort. Pourtant il n'en a pas toujours été ainsi : le chat, emblème de fécondité, fut particulièrement vénéré par les anciens Égyptiens »³.

Maupassant, pour prendre un exemple littéraire de circonstance, présente, dans son récit intitulé « Sur les chats », un narrateur faisant l'aveu de sa sentimentalité ambiguë vis-à-vis des chats. Celui-ci confesse, en effet, qu'il les aime autant qu'il les déteste, car se sont des

¹ DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, op. cit., p. 33

² LECOUTEUX, Claude, « Le cauchemar dans les croyances populaires européennes », in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar – Mythologie, Folklore, Arts et Littérature*, op. cit., pp. 78-79

³ MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, op. cit., p. 353

animaux *séducteurs*, « aussi charmants que perfides »¹. Or cette propension naturelle que démontrent les chats à la séduction – mot que l'on peut entendre dans son sens étymologique de *seducere* : « conduire à part, à côté ; détourner » – ne saurait que rejoindre le registre du diabolique.

Une nouvelle de Marie Gevers [Belgique – 1883-1975], « Les Rumeurs nocturnes », se plaît à évoquer un chat braconnier ayant « le diable au corps »². Cette qualification, en la circonstance, pourrait laisser entendre autre chose que le simple état d'activité intense ou de vitalité extrême généralement engagé par cette expression. Gilbert Durand nous rappelle, si besoin était, que cette angoisse inhérente à la présence du chat n'est pas qu'occidentale. Les traditions japonaises, par exemple, véhiculent, de manière globale, une sentimentalité négative à l'égard du chat, créature de dimension inquiétante, voire même diabolique et monstrueuse :

« Le symbolisme du chat entraîne au Japon le même cortège d'images qu'en Occident. À notre "chat noir " mystérieux et redouté fait écho dans les traditions populaires japonaises *ouainous* le chat revenant, le chat monstre né des cendres d'un monstre, le chat à deux queues, capable de voler dans l'air... Dans un recueil d'historiettes composé au XI^e siècle, le *Konja Kumonogatari*, on trouve le thème du chat inquiétant, et dans un autre recueil du XIII^e siècle (*Kokontchyomonshyu*) un chat-démon. Enfin, et surtout à l'époque de Edo, on met fréquemment en scène le chat-démon qui hantait la famille Nabeshima (les suzerains de Kiushyu), chat vampire qui après avoir tué sa maîtresse prenait l'apparence de celle-ci et essayait d'entraîner chaque nuit son maître dans la mort »³.

Cette malfaisance diabolique intrinsèque, cette monstruosité du chat tranche tout naturellement, que ce soit au Japon ou en Occident, avec sa supposée domesticité, avec ce statut d'animal social et soumis à l'homme qu'il se voit attribuer ordinairement. Comment, dès lors, faut-il entendre une telle bête et cette fracture ontologique angoissante qui la dévoile tantôt comme un être amical, tantôt comme une créature hostile ? L'angoisse face au chat réside justement dans le fait qu'on ne parvient pas à le situer, à graduer son degré de bienveillance ou de malveillance, le chat constituant toujours un être médian, un être de fluctuation, d'intermittence, de passage, posté sur le seuil séparant l'ici de l'au-delà⁴. Pire

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « Sur les chats », in *Contes fantastiques*, *op. cit.*, p. 242

² « Or, ce chat, vagabond et braconnier, avait le diable au corps pour s'échapper au crépuscule. Et surtout en automne et en hiver quand la nuit tombe tôt. » (GEVERS, Marie, « Les Rumeurs nocturnes », in RICHTER, Anne, *op. cit.*, p. 218)

³ DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre – De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 1992, p. 101)

⁴ «... On retiendra surtout les liens ambigus de l'animal avec l'autre côté lui donnant toute l'allure d'une bête du seuil, mi-bénéfique, mi-maléfique, dont il vaut mieux se concilier les bonnes grâces. » (BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique », in *op. cit.*, p. 220)

encore peut-être, le chat tend à incarner une bête « qui cache son jeu »¹ ; une bête susceptible d'œuvrer pleinement de son intelligence animale pour accomplir le mal ; intelligence quasi humaine à en croire certains textes fantastiques ayant cherché à puiser en cela l'essence monstrueuse et la dimension fantastique de leur félidé. « Dieu me damne ! [...], mais cette bête a plus de bon sens qu'un chrétien. Elle a flairé le danger »² ; tel est ce que s'écrit, par exemple, un protagoniste de « La Squaw » de Bram Stoker. Cette acuité intellectuelle disproportionnée du chat se conjugue ainsi à sa fourberie naturelle. Usant de son indolence apparente, le chat rassure inconsidérément ces proies que nous devenons tous à travers son regard, avant d'attaquer soudainement, de bondir brusquement à la manière d'un démon ou d'un tigre. Ce comportement sournois du chat, susceptible de se muer en véritable perfidie, permet que soit ouvert, pour cette bête, l'éventail des qualificatifs les plus malfaisants. Maupassant encore, dans sa nouvelle « Sur les chats », ne manque pas de stigmatiser cette duplicité du félidé, animal toujours prêt à griffer et à mordre la main qui le caresse :

« Le chat se roulait sur mes genoux, sur le dos, les pattes en l'air, ouvrant et fermant ses griffes, montrant sous ses lèvres ses crocs pointus et ses yeux verts dans la fente presque close de ses paupières. Je caressais et je maniais la bête molle et nerveuse, souple comme une étoffe de soie, douce, chaude, délicieuse et dangereuse. Elle ronronnait ravie et prête à mordre, car elle aimait griffer autant qu'être flattée »³.

L'écrivain français offre au lecteur l'occasion de contempler, derrière la mollesse de cette bête que l'on manipule à sa guise, derrière cette attitude indolente et lascive qu'elle manifeste, derrière son apparente satisfaction animale (« Elle ronronnait ravie... »), les symboles ostensibles de son statut carnassier (« ouvrant et fermant ses griffes » ; « ses crocs pointus » ; « nerveuse » ; « dangereuse ») comme autant de signaux de danger pour alerter l'homme. La duplicité du chat se révèle ainsi totalement à travers le chiasme de la dernière phrase de cet extrait (« ravie »/ « prête à mordre »/ « elle aimait griffer »/ « être flattée »).

Il y a naturellement quelque chose de « prédateur » chez le chat, qui inquiète et qui glace. Cette faculté d'endormir la vigilance de ses proies, de se tapir dans l'ombre de sa *pseudo-domesticité*, et puis d'en surgir tout à coup avec une fulgurance vorace, manifeste l'art cynégétique du félidé. Chose frappante par ailleurs, la relation imaginaire entre le chat et le serpent s'avère particulièrement récurrente en littérature, malgré l'écart zoologique de ces deux espèces. Le chat tapi dans la nuit rejoint, en effet, le serpent lové dans l'ombrage, au

¹ « C'est un chat qui cache son jeu... » (YONNET, Jacques, « Mina la chatte », in CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 180)

² STOKER, Bram, « La Squaw », in GOIMARD et STRAGLIATI, *La grande anthologie du Fantastique 2*, p. 100

³ MAUPASSANT, Guy (de), « Sur les chats », in op. cit., p. 242

rang des prédateurs symboliquement *invisibles*. Dans « Miaou » de Tanith Lee [Angleterre - 1947], la ressemblance physique est même établie entre tête de chat et tête de serpent :

«... ils [les chats] m'inspiraient une légère phobie. Peut-être parce que la tête d'un chat, abstraction faite de ses oreilles, m'évoquait celle d'un serpent avec ses crochets »¹.

Toutefois, cette ressemblance de faciès entre chat et serpent ne constitue certainement pas la principale source de la confusion imaginaire de ces bêtes inquiétantes. Le serpent et le chat, à vrai dire, ainsi que le soutient Pierre Brunel en s'appuyant sur les métaphores baudelairiennes, participent de la même perversion séductrice ; le regard de l'un équivalant à la langue fourchue de l'autre². L'association du serpent et du chat reposerait également, à en croire Eloïse Mozzani, sur leur identification commune au Mal et à Satan, respectivement dans la tradition biblique et dans la superstition :

« Le serpent et le chat – ce dernier représentant alors "le péché, l'abus de biens de ce monde" et "figurant dans ce sens, aux pieds du Christ" ont souvent été associés. Notons qu'ils ont tous deux été vénérés par de nombreuses civilisations et qu'ils ont connu un sort identique dans les pays chrétiens. À ceci près que le serpent figure dans la Bible comme symbole du Mal tandis que le chat n'est pas mentionné dans les textes saints. Ce qui ne l'empêchera de souffrir de la même réputation au Moyen Âge »³.

Il convient de signaler, en outre, que le sentiment d'angoisse relatif à la présence du chat pourrait être directement à l'origine de l'appellation du sphinx, qui par sa ressemblance (félin énigmatique d'essence féminine) semble désigner l'origine de la divinisation même du chat en Égypte, selon certaines suppositions⁴.

¹ LEE, Tanith, « Miaou », in DORÉMIEUX, Alain, *Territoires de l'inquiétude 4*, *op. cit.*, p. 124

² «... le serpent tient du chat ou plus exactement de la chatte, dangereuse et perverse séductrice, dont le regard équivaut chez Baudelaire à la langue fourchue... » (BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique », in *op. cit.*, p. 236)

³ MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 358

⁴ « Et les chats, tout compte fait, n'étaient-ils pas divinités à Thèbes ? Peut-être doivent-ils à leur ressemblance avec le Sphinx la nature de leur divinisation, comme le suggère Baudelaire. Mais, de tous les dieux de l'Égypte, l'Égypte cramée, la noire Égypte, le Sphinx est le seul qui sache sourire. » (STÉTIÉ, Salah, « Zoologie du ciel et de l'enfer », in *op. cit.*, p. 15)

B. Le chat du cauchemar

Une exploration étymologique du nom « sphinx » expliciterait immédiatement le lien suggéré ci-dessus ; il s'agit, en grec, d'un mot féminin qui provient de la racine *sphiggo*, qui veut dire « j'étouffe, j'enserme... ». Or, il est connu que l'angoisse est relative, étymologiquement parlant, à une sensation d'enserrement, d'étouffement ; tel est le sens originel même du mot angoisse :

« Dans son usage courant le mot "angoisse" a conservé son sens originel de lieu étroit resserré : "une sensation d'étouffement, une angoisse", dit Baudelaire en traduisant "Ombre" d'Edgar Allan Poe dans les *Nouvelles histoires extraordinaires* ; dans "Conversation d'Erios avec Charmion", pour préciser l'angoisse, il se réfère à la sensation de douleur qui consiste "dans une constriction rigoureuse de la poitrine et des poumons". L'angoisse, comme l'anxiété, s'accompagne d'une sensation de suffocation, quand la frayeur est liée au vacarme, les affres à l'horrible, la panique au petit dieu velu des sous-bois. La respiration devient courte comme si un fantôme écrasait la poitrine »¹.

Cette dernière indication ne saurait être sans nous ramener à l'esprit la sensation physique associée généralement au cauchemar ; cette sensation d'écrasement, ce sentiment d'avoir un poids pesant sur sa poitrine, que ressent le dormeur, durant son sommeil cauchemardesque. Le cauchemar correspondrait, de fait, sur ce point précis, à la « scène originaire génératrice d'angoisse : une force qui étrangle, un poids qui opprime »². Il convient de rappeler ici que le célèbre essai de Wilhem Heinrich Roscher, « Ephialtès, étude mythopathologique des cauchemars et démons du cauchemar de l'Antiquité » (1900), précisait déjà combien étaient ancrées, chez les médecins de l'Antiquité, les considérations associant le cauchemar à la sensation d'étouffement :

« En ce qui concerne tout d'abord les considérations des médecins de l'Antiquité sur la nature du cauchemar, il ressort déjà nettement du terme *étouffeur*, vraisemblablement emprunté par Themison à la langue populaire, que celui-ci voyait la caractéristique essentielle du cauchemar dans la sensation d'étouffement, d'étranglement [...]. Parmi les autres symptômes, on signale l'impression, chez le dormeur, que quelqu'un est assis sur sa poitrine, saute (se jette) ou monte soudain sur celle-ci et l'écrase de son poids, ou le serre comme dans un étau, par ailleurs le sentiment d'immobilité et de pétrification, ainsi que l'impossible recours au langage réduit à quelques sons inarticulés »³.

Le cours de cette réflexion sur le sphinx, l'angoisse et le cauchemar ne doit nous conduire à nulle autre figure que celle du chat lui-même. Tissant aussitôt le lien entre ces

¹ ROUDAUT, Jean, « Baudelaire/Mallarmé, Au bord du précipice », *Magazine Littéraire « L'angoisse »*, *op. cit.*, p. 48

² LECLERC, Yvan, « Maupassant. La difficulté d'être », in *Ibid.*, p. 56

³ ROSCHER, Wilhem Heinrich, « Ephialtès, étude mythopathologique des cauchemars et démons du cauchemar de l'Antiquité », in *op. cit.*, pp. 19-20

diverses choses, le fait est que le chat peut être évoqué en tant que démon du cauchemar ; c'est bien sous les traits d'un incube à tête de chat pesant sur la poitrine d'une jeune femme endormie que Füssli, sous l'influence irradiante de la mythologie aussi bien populaire que savante, représente le cauchemar, dans sa toile la plus célèbre¹. Force est de constater, par conséquent, l'entrelacement vertigineux qui semble relier entre eux ces éléments mythique (Cauchemar), psychique (Angoisse) et zoologique (Chat). De là à imaginer un tel animal domestique, le chat d'une maison, venant le soir s'installer et peser sur la poitrine de son maître, pendant son sommeil, il n'y aurait qu'un pas. Julio Cortázar, dont l'œuvre est pourtant particulièrement peuplée de chats, ne va pas jusque là dans « Rescapé de la nuit », mais il offre une vision bien plus terrifiante sans doute de l'incube du cauchemar, en dévoilant un dormeur cadavérique sur lequel est allongé son double, un être pesant, oppressant, en un mot *angoissant*, qui le secoue, le *griffe* et le *mord*, tentant en vain de provoquer son réveil :

« Alors je suis tombé sur moi-même en empoignant mes épaules de marbre, en les secouant comme un fou, en appuyant ma bouche sur ces lèvres souriantes, en cherchant à réanimer cette immobilité totale. Je me suis serré contre mon corps, j'ai cherché à lui casser les bras avec mes griffes, j'ai sucé désespérément sa bouche rebelle, j'ai surmonté l'horreur, mon front contre son front, jusqu'à ce que mes yeux aveuglés aient cessé de voir et que l'autre visage se soit perdu dans un brouillard blanchâtre... »².

Il n'est pas question, dans cette nouvelle cortázarienne, d'un quelconque félidé cauchemardesque, sinon de manière purement subliminale (morsure, griffure). Cependant, la chose existe bel et bien. Il est explicitement fait état d'un chat de cauchemar dans un récit de Robert Smythe Hichens [Angleterre – 1864-1950], intitulé « Le Retour de l'âme ». Il s'agit, en la circonstance, d'une chatte blanche géante que le narrateur voit, dans un songe, venir le chevaucher, peser sur sa poitrine et chercher à l'étouffer. Cette bête surnaturelle se trouve être ce en quoi se serait métamorphosée la femme dudit protagoniste :

« J'ai fait un rêve : elle se glissait furtivement sur moi, cette blanche créature ! Ses mains de velours se posaient sur ma gorge. [...]. Même son corps, son corps de femme, semblait se métamorphoser à l'heure de la vengeance. Elle m'étranglait lentement, et alors que le souffle s'éteignait en moi, et que mes yeux défaillants la contemplaient, elle n'avait plus rien d'une femme. C'était une créature souple, blanche, soyeuse... Ma gorge était ensevelie sous la fourrure. Ces mains étaient des griffes. Ce souffle sur mon visage était le souffle d'une bête »³.

¹ « ...la figure mythique du démon du cauchemar : on pense particulièrement au tableau célèbre de Heinrich Füssli qui, dans *The Nightmare*, a condensé et fixé la mythologie populaire et savante du cauchemar en représentant une femme agressée par un incube à figure de chat. » (TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou le sens des profondeurs*, op. cit., p. 181)

² CORTÁZAR, Julio, « Rescapé de la nuit », in *Nouvelles 1945-1982*, op. cit., p. 58

³ HICHENS, Robert S., « Le Retour de l'âme », in LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (éd.), *Les Chats fantastiques*, Mesnil-sur-L'Éstrée (France) : Éditions Joelle Losfeld, 1999, p. 78

Il est manifeste que l'extrait dévoilé ci-dessus intègre, de manière exemplaire, les trois motifs précédemment signalés comme concomitants sur un plan mythologique : la scène du cauchemar, la figure du chat et le sentiment de l'angoisse (dans son sens étymologique d'*étouffement*, d'*enserrement*). Le héros, en proie à un cauchemar nocturne, imagine qu'il s'est fait *monter dessus* par une chatte géante, à la fourrure blanche, qui tente de l'étouffer. L'hybridité que suggère la métamorphose progressive de la femme en chatte, lors du chevauchement cauchemardesque du narrateur, rejoindrait ainsi l'hybridité de la figure d'incube anthropoïde et à tête de chat qui apparaît dans le chef-d'œuvre de Füssli. De même, ce plaisir érothanatique qu'éprouve le narrateur (« Ses mains de velours se posaient sur ma gorge »), lors de ce « presque coït » avec une femme bestiale devenant chatte – cauchemar et sexualité n'étant pas dissociables¹ –, n'est pas sans rappeler la lascivité de la dormeuse de Füssli. Cette dernière s'exposait, rappelons-le, aux yeux exorbités d'un cheval blanc infernal et au corps *pesant* d'un démon souriant à tête de chat.

Ce texte de Robert Hichens nous confronte, de fait, à une collision d'éléments touchant à l'archéologie mythique du cauchemar. Claude Lecouteux nous informe que l'incube, le vampire des cauchemars, se trouve régulièrement représenté sous la forme féline, dans croyances populaires européennes : « Le vampire prend parfois la forme d'un chat monstrueux, ce qui rappelle le tableau de Füssli (1741-1825) qui représente le cauchemar comme une sorte de démon dont l'aspect rappelle celui des félins »². À ce titre, il n'oublie pas de faire référence au récit fantastique de Sheridan Le Fanu [Irlande – 1814-1873], *Carmilla* ; texte en lequel, se signale l'épiphanie monstrueuse d'un chat de cauchemar des plus angoissants :

« Je vis, ou plutôt je crus voir, la chambre et ses meubles tels que je les avait aperçus avant de m'endormir, sauf qu'il faisait très sombre ; quelque chose que tout d'abord je ne pus distinguer nettement se mit à bouger et à tourner au pied de mon lit. C'était, me sembla-t-il, un animal noir de suie qui ressemblait à un chat monstrueux. Il me parut avoir quatre ou cinq pieds de longs, car il avait la dimension du tapis de foyer sur lequel il passa ; il continua de se mouvoir de-ci, de-là, avec l'agitation souple et sinistre d'une bête en cage. [...]. Je le sentis bondir sur mon lit. Les deux grands yeux approchèrent de mon visage et brusquement j'éprouvai une douleur semblable à la piqûre de deux dards, pointus comme des aiguilles, éloignés d'un centimètre l'un de l'autre, qui s'enfonçaient profondément dans mon sein. Je m'éveillai avec un cri. La pièce était éclairée par la bougie qui brûlait la nuit et je vis une forme féminine, debout au pied de mon lit, un peu à droite. Elle était vêtue d'une robe sombre et flottante, ses cheveux répandus lui couvraient les épaules. Un bloc de pierre n'eût pu être plus immobile. Il n'y avait pas le moindre bruit de respiration. Comme je la regardais

¹ « La *cauquemare* (*quauquemaire*, *quoquemare*, XVIe), le *cauchemar* fait coïncider catastrophiquement la lettre et la chose : le ou la "ma(h)r" est un mort malfaisant qui vient "caucher" (*calcare* : presser, fouler ; *cauquer*, *côcher* – d'après coq – : couvrir la femelle) un dormeur ou une dormeuse. » (TERRAMORSI, Bernard, « Avant-propos », in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar – Mythologie, Folklore, Arts et Littérature*, op. cit., pp. 7-8)

² LECOUTEUX, Claude, « Le cauchemar dans les croyances populaires européennes », in op. cit., p. 78-79

fixement, la forme parut changer de place, s'approcher de la porte, puis celle-ci s'ouvrit et elle disparut »¹.

Dans ce passage, la métamorphose semble se produire à l'inverse de ce qu'elle a été dans « Le Retour de l'âme » de Robert Hichens. La présence du chat noir insidieux et suceur de sang se trouvant incarnée finalement par une femme à l'immobilité cadavérique. Le sceau du vampirisme ainsi que la figure de la sorcière se superposent naturellement à cette transcription littéraire d'une scène de cauchemar, réalisée par Le Fanu. Bien évidemment un cauchemar n'en serait pas un, s'il ne demeurait, au réveil, un indice prouvant sa réalité. Ainsi la dormeuse de Sheridan Le Fanu apparaît-elle réellement mordue dans son cauchemar par un chat noir aux crocs de vampires. De même le dormeur de Robert Hichens finit-il par démontrer, bien malgré lui, que son cauchemar était autre chose qu'une simple mésaventure onirique puisque l'épisode de l'étouffement fatal vécu en rêve a bel et bien causé sa mort. Ce narrateur est retrouvé sans vie au petit matin :

« À la première lueur de l'aube, un pâle rayon de soleil illumina un lit au travers duquel gisait le corps d'un homme, recroquevillé et déformé. Sa tête était enfoncée dans les oreillers. Ses yeux, désormais aveugles, regardaient fixement en direction du soleil levant »².

Dans « Le chat noir » d'Edgar Poe, l'allusion aux croyances populaires relatives à des sorcières déguisées en chat noir, dès les toutes premières pages du récit, se trouve réalisée :

« Ce dernier [le chat] était un animal remarquablement fort et beau, entièrement noir, et d'une sagacité merveilleuse. En parlant de son intelligence, ma femme, qui au fond n'était pas peu pénétrée de superstition, faisait de fréquentes allusions à l'ancienne croyance populaire qui regardait tous les chats noirs comme des sorcières déguisées »³.

Mais c'est surtout le spectacle d'un véritable chat de cauchemar que nous dévoile la fin de la fiction ; un chat noir vengeur qui, le soir venu, tourmente son propriétaire dans son sommeil, en venant *peser* sur sa poitrine :

« ... pendant la nuit, à chaque instant, quand je sortais de mes rêves pleins d'une intraduisible angoisse, c'était pour sentir la tiède haleine de la *chose* sur mon visage, et son immense poids, – incarnation d'un cauchemar que j'étais impuissant à secouer, – éternellement posé sur mon *cœur* ! »⁴.

Bien entendu, il s'agit là d'un modèle accompli de chat de cauchemar. Poe, parfaitement informé de cette relation légendaire (mise en peinture par Füssli) unissant le

¹ LE FANU, Sheridan, *Carmilla*, Paris : Denoël, « Présence du fantastique », 1993 – cité in *Ibid.*

² HICHENS, Robert S., « Le Retour de l'âme », in *op. cit.*, p. 79

³ POE, Edgar Allan, « Le chat noir », in *Le chat noir et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Librio », 1998, p. 6

⁴ *Ibid.*, p. 13

félicité domestique à la figure mythique du cauchemar, s'exerce, dans le présent extrait, à alimenter une scène archétypale. Il y parvient, sans en omettre aucun des motifs principaux : figure démoniaque du chat (chat noir), sentiment d'*angoisse*, poids pesant sur la poitrine du dormeur, etc. L'écrivain va même, comme si la scène n'était pas suffisamment évidente et ostentatoire, jusqu'à assimiler son chat noir à quelque « incarnation d'un cauchemar ». Autant dire qu'aucun doute, en la circonstance, n'est plus permis : le chat noir de Poe représente un chat de cauchemar, autant du fait de son caractère maléfique ou démoniaque, que de son pouvoir d'angoisse, d'oppression, d'*étouffement* sur l'être humain.

Chat et sphinx, par-delà cette investigation étymologique cernant le concept d'angoisse et le mythe du cauchemar, pourraient encore se rejoindre du fait de l'aura mystérieuse qui tend à les englober tous deux. La créature zoologique autant que la bête fabuleuse se révèlent comme des êtres chargés d'énigmes et de secrets. Lovecraft, d'ailleurs, se plaisait à jouer sur cette symétrie symbolique du chat et du sphinx, à travers certaines de ses nouvelles, en déployant généralement, en la circonstance, comme toile de fond littéraire, l'Égypte antique :

« Le chat est un animal mystérieux. Il devine et voit des choses que les humains ne perçoivent pas. N'est-il pas l'âme de l'antique Égypte et le sujet des contes oubliés de Méroé et Ophir ? De plus, il est apparenté au Seigneur de la jungle, et comme tel, il est l'héritier des secrets de la sombre et inquiétante Afrique. Le Sphinx est son cousin. Il parle le même langage, mais il est plus ancien que lui et il se souvient de ce que le Sphinx a oublié »¹.

Dans cet extrait, Lovecraft, aidé en cela par l'extrême hétérogénéité du panthéon de l'ancienne Égypte, fait clairement œuvre de confusion mythologique et produit une correspondance quelque peu abusive entre le sphinx et le chat – animal qui était, en vérité, particulièrement vénéré, en Égypte, sous la forme d'une femme à tête de chat répondant au nom de Bastet². Il s'avère, en effet, que le lien zoologique est bien moins flagrant entre le sphinx et le chat qu'entre le sphinx et le lion ; le fauve africain représente, à vrai dire, l'animal qui intègre réellement la composition tératologique de cette créature fabuleuse. Le sphinx est généralement imaginé, rappelons-le, comme une créature à tête de femme, à corps et à pattes de lion, avec des ailes d'oiseau. Le tour de force lovecraftien a donc consisté à mettre en évidence, au passage, la parenté du chat et du lion (« Seigneur de la jungle »), relation

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les chats d'Ulthar », in *Les autres Dieux*, *op. cit.*, p. 43

² « Des chats, considérés comme de véritables dieux vivants, vivaient dans la cour du temple de la déesse bienfaitrice et protectrice Bastet, femme à tête de chat, honorée à Bubastis. » (MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 354)

facilité du fait de leur même appartenance à l'espèce des félidés. Ainsi, par le truchement de cette mise en connexion aussi poétique que zoologique entre le chat et le fauve du continent noir, entre l'antique Égypte et l'inquiétante Afrique, Lovecraft se sera chargé de légitimer son assimilation du chat au sphinx. Le lion, le fauve carnassier, se trouve, par conséquent, au centre même de l'ascension divinisatrice du chat vers la figure du sphinx. Il apparaît, symboliquement, comme le point intermédiaire, le point de bascule entre chat et sphinx. Or, s'il est possible de distinguer quelque chose du sphinx dans tout chat mystérieux, le fait est que, dans tout chat menaçant, il est permis d'entrevoir un lion, une panthère ou bien un tigre, c'est-à-dire un prédateur *prêt à bondir*.

Il s'avère, sous cette perspective, que le fauve pourrait être rapporté à l'identité profonde du chat, à la figure d'un instinct sauvage refoulé, à la manifestation de l'être archaïque dissimulé sous la surface lisse de l'être domestique. Saki faisait, en ce sens, dans « Tobermory », l'éloge des chats, « ces étonnantes créatures qui se sont si merveilleusement assimilées à notre civilisation tout en conservant au plus haut point leurs instincts de fauves »¹. Du chat au lion, au tigre ou à la panthère, la distance ne semble guère considérable, si bien que la dynamique littéraire sur ce point s'illustre souvent comme celle d'un retour brutal, impulsif, de l'animal social, civilisé, domestiqué, à l'instinct primitif, à la nature sauvage, à la voracité prédatrice.

C. Les chats ou le retour de l'Instinct et de la voracité

Il convient de signaler que, si les Grecs désignait la viande consommée par le lion sous l'appellation sacralisante de *krea* (*krea* étant aussi le nom attribué à la chair des bêtes dont se nourrissaient les hommes après sacrifice)², la viande ingurgitée par la gueule féroce du fauve ne saurait offrir, en règle générale, à l'observateur humain, qu'un spectacle pervers, c'est-à-dire à la fois horrible et fascinant. Dans « Le chat brésilien » d'Arthur Conan Doyle, il est question précisément d'une scène où un narrateur assiste à l'acte carnassier d'une puissante panthère noire dévorant un quartier de viande. Il émane ainsi, de ce qu'il nous décrit, le sentiment d'une beauté horrible, l'impression d'un spectacle pervers :

¹ SAKI, « Tobermory », in *op. cit.*, p. 28

² « Le vocabulaire accentue encore cette proximité avec le héros : la viande que consomme le lion est qualifiée de "krea", tout comme celle dont se nourrissent les hommes, et qui est obtenue après sacrifice. » (DARMON, Jean-Pierre, « Animaux et mythologie », in *op. cit.*, p. 37)

« Un groom entra avec un quartier de viande sur un plateau et le lui lança à travers les barreaux. L'animal le saisit au vol dans sa gueule et l'emporta dans un coin ; là, le maintenant avec ses griffes, il le déchira et le lacéra, non sans lever de temps à autre son museau plein de sang pour nous regarder. C'était un spectacle pervers, mais fascinant »¹.

L'acte omophagique, celui par lequel on dévore des chairs crues et pantelantes à même le corps de sa proie, constitue le symbole le plus manifeste de la bestialité d'un être. Que celui-ci fascine, trouble et horrifie l'être humain, n'est guère chose surprenante ; cette voracité carnassière du fauve, qui ressurgit chez le chat domestique dès lors qu'il se met à préférer la chair crue des oiseaux ou des rongeurs à sa sempiternelle pâtée, est nécessairement fascinante et angoissante, puisqu'elle suggère la propre aptitude de l'homme à revenir à cette forme d'alimentation bestiale. En regardant la bête se nourrissant de la viande crue et sanglante d'une autre créature, l'homme est sujet à un regard introspectif, endoscopique. C'est le *dedans* de lui-même qu'il observe, dans sa nature la plus primitive, la plus secrète, dans cet être profond qu'il refoule et dont les potentialités sauvages ne demandent qu'à ressurgir. Le chat et le chien, ces « humains métonymiques » comme les décrivait Lévi-Strauss, tendent à entraîner l'homme dont ils reflètent la situation en porte-à-faux au cœur de la civilisation, vers une réflexion sur sa propre nature animale². Ces animaux domestiques reflètent la pesanteur intime de notre origine animale au sein de notre conscience d'individus civilisés.

Le retour de l'instinct est une source d'angoisse intarissable pour l'être humain, si bien que le chat sert souvent de passerelle zoomorphique, dans les textes fantastiques, en vue d'exprimer un reflux du sauvage, du primitif, du bestial, à travers les comportements d'un héros civilisé. Évoquons, par exemple, cette stupeur du narrateur de « Miaou », nouvelle de Tanith Lee, de découvrir un soir sa femme en train de se nourrir à la façon de leurs chats, c'est-à-dire en lapant à quatre pattes une assiette de crème fraîche posée à terre :

« Par terre, côte à côte, se trouvaient les cinq chats. Et Cathy. Les chats, appuyés sur leurs pattes avant, mâchonnaient doucement. Cathy était couchée sur le ventre, les plantes des pieds plaquées contre le congélateur, le torse soutenu par ses coudes. Elle avait ramené ses cheveux en arrière pour éviter qu'ils ne la gênent pendant qu'elle lapait la crème fraîche dans son assiette »³.

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le chat brésilien », in *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, *op. cit.*, p. 637

² « L'animal domestique, à la fois différent et humanisé, peut en effet servir d'instrument de mesure face auquel on se découvre et on se retrouve... » (DESBLACHE, Lucile, *op. cit.*, p. 34)

³ LEE, Tanith, « Miaou », in *op. cit.*, p. 134

Quelle n'est pas son horreur, peu après, de la retrouver, en regardant par la fenêtre, marchant dans la cour et tenant en gueule un pigeon ensanglanté :

« Passant par la fenêtre, j'ai regardé en bas et vu Cathy debout dans la cour, le dos tourné. [...] Elle s'est alors retournée, levant les yeux vers moi sans paraître me reconnaître. Puis j'ai vu ce qu'elle tenait en bouche. C'était un pigeon ensanglanté, tremblant, moribond. Cathy s'était déjà procuré son petit déjeuner »¹

C'est sur cette scène inconcevable que se termine d'ailleurs l'histoire de « Miaou ». Une fin particulièrement révélatrice de la similitude existant entre la position du chat et celle de l'être humain, au sein de la société. Incarnation de l'instinct refoulé, de l'omophagie contrariée, de la sauvagerie recouverte par le « vernis » de l'animal social, le chat sert souvent, en littérature fantastique, de miroir à l'être humain et symbolise l'idée du point de bascule susceptible de créer la « chute » du civilisé, du domestiqué, vers la bestialité originelle.

Le narrateur de Gerald Heard [Angleterre – 1889-1971], dans la nouvelle « Le Chat, "Je suis" », se met à regarder dans les yeux de son chat comme en un miroir :

« J'ai continué de regarder dans ces petits miroirs binoculaires, stéréoscopiques. Je suppose que le chat et moi étions dans une transe mutuelle. Toujours est-il que j'ai peu à peu commencé à penser que je regardais réellement dans un miroir, et que dans ce miroir se reflétait cette pièce. Les yeux du chat me la montraient »².

Il contemple ainsi le décor de la pièce où il se trouve, son monde humain, et sent bientôt monter en lui une angoisse irrépressible relative au sentiment d'une présence intrusive et menaçante en sa maison : « Là, dans le coin, près du rideau, se tenait quelque chose, quelqu'un tout prêt à... »³. De la sorte, face à ce chat dont le nom « Je Suis » laisse soupçonner quelque mécanisme de projection de la part du héros, face à ses prunelles animales devenant un miroir pour l'être humain, la symétrie que nous évoquions semble clairement établie : l'homme se reflète dans l'animal domestique, le chat. En contemplant le monde à travers les yeux d'un chat, l'homme se trouve pris d'angoisse et se sent envahi, menacé, agressé dans sa propre existence. Ce miroir symbolique que représente le félin domestique pour l'être humain est des plus révélateurs ; c'est le miroir d'une réalité insoupçonnable et inquiétante, d'un monde

¹ *Ibid.*, p. 139

² HEARD, Gerald, « Le Chat, "Je Suis" », in LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (éd.), *Les Chats fantastiques*, *op. cit.*, p. 94

³ *Ibid.*, p. 95

où l'humanité se retrouve en péril, menacée de toutes parts et même du dedans par *sa* bête. C'est le miroir même où vient se refléter cette dualité éternelle déchirant l'homme entre sa nature primitive et à sa condition d'être social.

L'angoisse qui saisit Mademoiselle Chauncey, l'héroïne de « Manches à balai » de Walter De La Mare [Angleterre – 1873-1956], face à Sam, son animal familier, est tout aussi significative. Cette femme remarque, après des années de vie commune, une altérité troublante et inhabituelle dans le comportement de son chat :

« Le chat de Melle Chauncey, Sam, vivait avec elle, depuis de nombreuses années lorsqu'elle se rendit compte de quelque chose d'inhabituel et de troublant dans son comportement »¹.

Or, ce sentiment de l'héroïne se trouve induit par le constat d'un *reflet* d'humanité dans l'attitude de son chat. Cette bête domestique, il est vrai, donne l'impression, à un moment donné, entre autres bizarreries de comportement, de converser par signes avec un personnage inconnu :

« Sam était assis, sur ses pattes de derrière. Et sans le moindre doute possible, il était en train de converser par signes, à l'aide de ses pattes de devant, avec un personnage qui se tenait de l'autre côté de la fenêtre »².

Force est donc de remarquer combien la révélation d'une parcelle d'humanité à travers cet être familier qu'est le chat – *effet miroir* permettant ainsi à l'homme de considérer son reflet à travers une bête domestique –, représente un épisode susceptible d'instaurer sans peine un souffle d'inquiétante étrangeté et d'angoisse dans un récit fantastique.

Une légende prétend que le chat serait né, sur l'arche de Noé, de l'éternuement d'un lion ; chose qui expliquerait la ressemblance entre ces deux animaux³. La gueule du chat, si peu inquiétante au demeurant qu'elle puisse paraître, constitue néanmoins l'ersatz, la réplique même d'une gueule de fauve. Chez l'homme, comme l'a avancé Darwin, la possession d'armes a rendu les canines obsolètes⁴. Mais, chez le chat, les crocs ont conservé leur importance primordiale, leur faculté de donner la mort. La vision de la dentition effilée d'un chat suggère toujours, dans l'imaginaire, l'idée de la voracité prédatrice reconnue aux fauves

¹ De la MARE, Walter, « Manches à balai », in LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (éd.), *op. cit.*, p. 99

² *Ibid.*, p. 121

³ « Comme les rats incommodaient les passagers de l'Arche, Noé passa la main sur le front du lion qui éternua, projetant un couple de chats. » (MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 356)

⁴ « Darwin a avancé que l'existence de petites canines chez l'homme et d'énormes canines chez le gorille résultait de la possession d'armes qui avaient rendu inutile, chez l'homme, le besoin de crocs. » (WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in *op. cit.*, p. 21)

de la jungle. Ce sont bien les bruits de mastication produits par ses chats et perçus dans l'obscurité, qui extirpent le héros de « Miaou » de ses pensées, lui font s'imaginer qu'il s'agit des bruits d'une jungle et provoquent aussitôt sa panique :

« Je n'entendais presque aucun bruit. Puis j'en perçus un, un bruit de mastication. C'étaient les chats en train de manger dans l'obscurité. J'avais dû entendre ce bruit un bon millier de fois, mais son rythme était soudain devenu uniforme. C'était le bruit de la jungle et j'étais perdu en son sein. Mes cheveux se dressèrent sur ma tête »¹.

La mastication du chat rejoint ici la dimension des bruits de la jungle, occasionnant du même coup une jonction implicite avec la figure du fauve. Il en va de même, dans « Podolo » de Leslie Hartley [Angleterre – 1895-1972], où l'on nous conte la découverte sur une île d'un chat maigre et affamé par un petit groupe de voyageurs :

« - Oh ! Mais il y a un chat ! s'exclama-t-elle. C'en était bien un : petit, guère plus gros qu'un chaton, maigre, décharné et miaulant avec une régularité d'horloge toutes les deux ou trois secondes. Il se tenait au bord de l'eau, entre les pierres et les herbes ; c'était un spectacle pitoyable »².

Créature inoffensive en apparence, le chat de « Podolo », à un certain moment du récit, suggère pourtant l'impression furtive du tigre s'enfonçant dans une jungle. L'écrivain, en relatant la disparition du petit chat dans la végétation, écrit, en effet, que l'on « n'apercevait plus qu'un petit bout de fourrure tigrée entre les tiges desséchées des herbes les plus proches »³. Ce fantasme du fauve est récurrent, en littérature fantastique, dès lors que l'on se confronte à l'évocation de la bestialité alimentaire, de la sauvagerie carnassière du chat. Dans « Podolo », le thème de la faim extrême, de l'inanition rendant à l'humain toute sa bestialité, se trouve très largement exploité. Le meurtre que commet l'héroïne Angela se pose ainsi comme l'élément déclencheur de cette régression bestiale de l'humanité. Angela, muée par une singulière conception de la compassion, finit par achever à coups de pierre ce chat famélique

« C'était le chat. Il était mort, la tête écrasée. Le pitoyable petit tas de fourrure n'aurait plus jamais à souffrir des affres de la faim. Angela avait été bonne jusqu'au bout »⁴.

C'est à la suite de ce crime que le chat affamé fait place à la vision d'une bête humaine non moins tiraillée par la faim. En effet, il se trouve qu'on découvre alors qu'un autre

¹ LEE, Tanith, « Miaou », in *op. cit.*, p. 134

² HARTLEY, Leslie, « Podolo », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, *op. cit.*, p. 114

³ *Ibid.*, p. 116

⁴ *Ibid.*, p. 125

individu rôde sur l'île ; un être dont le comportement paraît particulièrement proche de celui d'un animal, pour la simple raison qu'il se déplace à quatre pattes :

« – Alors, c'était un homme ? demandai-je. – ça ressemblait à une tête d'homme. – Vous n'en êtes pas sûr ? – Non, ça ne marchait pas comme un homme. – Comment alors ? Mario se pencha en avant et toucha le sol de sa main libre. Je ne pouvais pas comprendre qu'un homme marchât à quatre pattes, à moins de ne pas vouloir être vu. »¹.

Cette bête humaine, qui semble en proie à une faim atroce, finit par attaquer et blesser mortellement Angela, la tueuse du petit chat. L'histoire devient, en la circonstance, quelque peu moralisatrice ; on voit le gondolier qui a conduit l'héroïne sur l'île, écouter la supplique de cette malheureuse agonisante exprimant son désir d'*être achevée au plus vite*. Angela, au terme du récit, implore qu'on la tue, avant que ne revienne la bête humaine de l'île :

« – Elle m'a demandé de la tuer. [...]. Avant qu'il ne revienne, disait-elle. Et puis elle disait : "Il meurt de faim, lui aussi, et n'attendra pas" »².

En accédant à sa requête, le gondolier met en évidence la manifestation, dans ce texte, d'une justice supérieure à celle des hommes, digne de la « loi du Talion » : la meurtrière d'un petit chat, par l'ironie du sort, finit par être tuée pour les mêmes raisons et dans les mêmes conditions que celles qui déterminèrent son crime. Dans cette nouvelle fantastique, la figure du chat affamé n'aura donc pas entraîné le surgissement d'un fauve vorace, mais plutôt celui d'une bête humaine. La chose, en ce sens, pourrait détenir d'une résonance symbolique relativement profonde. Il se démontre par là, en effet, que l'homme est susceptible de devenir la proie de sa propre bestialité, dès lors qu'il se trouve placé dans des situations extrêmes, dans des circonstances terribles. Il peut basculer alors vers la bête, laisser bondir le fauve enfoui en lui, libérer les forces de son instinct sauvage.

Le cas de l'animal domestique qui redevient une créature sauvage et primitive, une *bête* au sens le plus absolu du terme, tend invariablement à constituer le reflet de la régression bestiale qui guette l'être humain et le menace dans son existence sociale, dans sa situation d'être civilisé. Le retour de la nature panique, de l'instinct, chez un animal de société, chez un être humain, constitue un événement porteur d'une angoisse viscérale. De nombreux récits fantastiques, ayant pris le chat pour sujet d'écriture, ont ainsi brodé leur fiction sur ce schéma du retour au fauve, de la régression brutale à la nature primitive et sauvage. Nous allons, à

¹ *Ibid.*, p. 123

² *Ibid.*, p. 125

présent, faire l'examen de quelques-uns de ces textes où, de manière récurrente, la figure du chat fait progressivement place à celle d'un lion, d'un tigre ou d'une panthère, ne serait-ce que de manière implicite, subliminale ou fantasmatique.

Œuvre particulièrement exemplaire de cette dynamique, « La maison Buleman » de Theodor Storm [Allemagne – 1817-1888] dévoile l'histoire d'un homme patibulaire, « [au] nez crochu et [au] regard perçant des yeux de chouette »¹. Il vit avec ses deux chats, dans une solitude à peu près totale, et assiste progressivement à l'augmentation inexplicable des dimensions corporelles de ses félidés. Ces chats se mettent à s'allonger et à grossir de manière si importante qu'ils en viennent à ressembler à de véritables fauves et à menacer, de fait, l'intégrité physique de leur maître.

Au départ du récit, il n'est encore question que de deux chats ordinaires, de taille remarquable certes, mais se montrant plutôt affectueux vis-à-vis de leur maître. En effet, nous dit le texte, « c'étaient deux énormes chats, un fauve et un noir, qui, se coulant derrière leur maître, sortaient parfois de sa chambre et frottaient leur grosse tête contre ses genoux »². Il s'avère toutefois que le propriétaire de ces chats dévoile une dureté excessive à leur rencontre ; il les maltraite et, surtout, en vient à les nourrir avec parcimonie. Cet événement va présager du prochain péril encouru par le maître de ses félidés. Celui-ci donne un coup de pied à l'un de ses animaux domestiques, qui miaulait en proie à la faim, et il a la stupeur de voir ladite bête se révolter et l'attaquer, au point de le pousser à lui décocher un second coup de pied :

« Graps, le chat noir, qui réclamait en miaulant sa part du plat apporté, reçut un coup de pied si violent qu'il vola dans un coin en hurlant. Était-ce la fin, ou sa docilité coutumière l'avait-elle abandonné ? Son attitude changea brusquement. Il se retourna tout à coup contre son maître et s'élança sur lui en soufflant et le poil hérissé. Monsieur Buleman lui décocha un second coup de pied »³.

Cette première alerte augure de la prochaine métamorphose des chats de la maison. On comprend que c'est la faim qui se trouve à l'origine de cette dépravation zoologique et qui va transformer lesdites bêtes domestiques en véritables fauves. C'est bien l'inanition qui va générer ce retour du primitif, du sauvage, du bestial dans la conscience de ces animaux sociaux : « Ces bêtes ont faim »⁴. Aussi la scène de la métamorphose des félidés, qui se prolonge sur plusieurs jours, se déroule-t-elle symboliquement à midi et à proximité du plat à

¹ STORM, Hans Theodor, « La maison Buleman », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, op. cit., p. 136

² *Ibid.*, pp. 131-132

³ *Ibid.*, pp. 140-141

⁴ *Ibid.*, p. 144

l'intérieur duquel ces derniers avaient l'habitude de trouver leur pâtée quotidienne. Or, en la circonstance, bien entendu, c'est un plat *vide* qui nous est décrit :

« À midi, la scène de la veille recommença. Le plat vide, les deux bêtes bondirent pesamment au milieu de la chambre où elles s'étirèrent. [...]. Comme sous l'effet de la douleur, Graps et Schnorres poussaient des cris plaintifs ; la queue frémissante, le poil hérissé, ils tremblaient de tout leur corps. Il n'y avait pas le moindre doute : les chats devenaient plus longs, plus gros »¹.

Ce grossissement surnaturel des chats de Buleman, dont les proportions tendent bientôt vers celles du fauve, engage l'idée d'une transformation douloureuse ; c'est également un événement relativement paradoxal, puisque ces animaux se mettent à grossir en dépit de toute nourriture. L'apparition des deux félidés, suite à cet épisode, sous les yeux de leur maître permet d'évacuer les doutes. Ce ne sont plus des chats qui rôdent en la maison Buleman, mais bel et bien des fauves :

« Mais ce n'étaient plus des chats, c'étaient d'indescriptibles fauves. Ils lui firent face, les yeux brillants, et le regardèrent en rugissant »².

Ce surgissement du prédateur carnassier sous les yeux incrédules d'un personnage humain, ce bond symbolique du fauve hors du corps d'un chat, qui intervient pour méduser et terroriser le spectateur humain, constitue un poncif de la littérature fantastique – nous verrons bientôt combien les yeux du fauve y détiennent une importance symbolique. Pour donner un nouvel exemple de cette tendance, il serait possible de se référer à la scène de « La Squaw » de Bram Stoker, où la petite chatte vengeresse de l'histoire surgit, tel un démon et un fauve, face à l'individu qui a tué son chaton d'un coup de pierre :

« Cependant la bête avait déjà bondi devant la machine. [...] une flamme féroce brûlait au fond de ses prunelles ; son poil s'était hérissé au point qu'elle semblait avoir doublé de volume, et sa queue frémissante balayait l'air comme celle du tigre à l'instant de fondre sur sa proie »³.

Il n'est pas possible d'occulter, dans cet extrait, la dynamique métaphorique entraînant le glissement de l'image du chat ordinaire vers la figure du fauve, de la bête sauvage qui bondit, prête à mordre. On nous signale, en effet, au cours de la description de l'animal, un gonflement corporel (« elle semblait avoir doublé de volume »), les yeux scintillants reconnus aux fauves ainsi que les mouvements d'une queue frémissante qui se trouve assimilée

¹ *Ibid.*, p. 142

² *Ibid.*, p. 144

³ STOKER, Bram, « La Squaw », *op. cit.*, p. 109

directement à celle d'un tigre (« sa queue frémissante balayait l'air comme celle du tigre »). On peut dire, par conséquent, que le *topos* du chat agressif dépeint sous les traits d'un fauve se trouve exploité sans aucune retenue par Bram Stoker. Le bond de cet animal domestique revenu à la sauvagerie primitive, à sa nature refoulée de prédateur archaïque, entretient une puissante symbolique. En effet, tout comme il est possible de ramener à certaines métaphores d'ordre psychanalytique, les évocations d'un *tigre prêt à bondir* ou d'une *bête tapie dans la jungle*¹. Il serait possible de voir, à travers ce *topos* du félin enragé bondissant sur l'homme, l'image même d'un retour du refoulé. Le chat ainsi que ses « dépravations carnassières » (tigre, panthère, lion, etc.), par leur action de bondir au-devant l'être humain, voire sur sa personne, nous paraissent correspondre à la métaphore de la bête, de l'Instinct, de l'être archaïque et refoulé, bondissant à l'intérieur de l'homme lui-même. En bref, ces *bonds* de tigre, de chat, de bête tapie dans la jungle ou dans la cité, vaudraient finalement pour les *sursauts intimes*, à l'intérieur de l'homme lui-même, de sa propre bestialité refoulée.

Pour en revenir à la nouvelle de Theodor Storm, « La maison Buleman », il convient de remarquer qu'un étrange phénomène se produit parallèlement à la transformation des chats du protagoniste en fauves. Buleman, le maître des lieux, barricadé pendant un temps très long dans sa chambre, alors que les deux bêtes ne cessent de gratter à la porte, est bizarrement conduit à vivre le processus inverse de celui qui a frappé ses animaux de compagnie. En d'autres termes, il va vivre un rétrécissement de sa personne physique. L'homme, en effet, voit ses dimensions corporelles considérablement diminuer et se met à devenir de plus en plus petit et vulnérable, ce qui consolide du même coup son nouveau statut de proie. Ce rabougrissement du héros humain est ramené à un manque de nourriture, mais, de manière symbolique. Il s'agit par là, pour l'écrivain, d'évoquer une perte de la souveraineté de l'être humain sur les animaux qu'il se permettait jusqu'alors de maltraiter. La hiérarchie entre l'être humain et les chats trouvent en cela l'expression de son basculement ; l'homme est mis au bas de l'échelle, au rang de proie, face à la bête révoltée, sortie des gonds de sa domesticité, autrement dit la bête sauvage. C'est un spectacle touchant véritablement au pathétique, voire même au tragique, que celui qui nous est donné, à la fin du récit, de Buleman. Celui-ci, devenu une petite créature aussi rabougrie que craintive, demeure cloîtrée dans sa chambre par peur de se faire dévorer par ses chats gigantesques :

« La chambre était vide mais, sur le canapé, un petit être de la taille d'un enfant d'un an se trouvait pourtant recroquevillé : son visage était décrépit et barbu, son nez mince était

¹ cf. TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in *op. cit.*

étonnamment long. Un bonnet pointu était rabattu sur ses oreilles et il était affublé d'une longue robe de chambre, manifestement taillée aux dimensions d'un adulte de telle sorte que les bords devaient en être relevés jusqu'à la taille. Cet être, c'était monsieur Buleman. La faim ne l'avait pas tué ; son corps s'était seulement desséché et rabougri par manque de nourriture ; peu à peu, au cours des ans, il s'était amenuisé »¹.

Il faut remarquer que les mêmes causes, à savoir la faim, n'auront pas produit les mêmes effets. Les chats affamés auront vu leur dimensions s'accroître, en leur conférant un statut de dominant (prédateur), tandis que Buleman, le héros humain, plongé dans les affres de l'inanition, aura vu sa taille considérablement diminuer (« de la taille d'un enfant d'un an »), son corps se rabougir et se dessécher. Cette décroissance va ainsi conduire le héros à chuter, dans l'échelle animale, au rang de vulgaire proie. Il serait difficile de trouver la logique d'un tel processus, si l'on demeurait sur les données jusqu'ici collectées. Heureusement, les dernières lignes du récit semblent vouloir nous éclairer quelque peu sur ce mystère, en nous poussant à interpréter l'histoire comme celle d'un châtement divin. On nous dévoile, en effet, au terme de la nouvelle, un Buleman tournant les yeux vers le ciel et balbutiant d'incompréhensibles prières, comme s'il attendait quelque miséricorde divine :

« Après des efforts aussi nombreux que vains, la petite créature se recroquevilla finalement dans le fauteuil. Elle redressa son bonnet et se mit à contempler le ciel nocturne, en murmurant des choses incompréhensibles. Elle est toujours ainsi, attendant la miséricorde divine »².

Il faudrait admettre, dès lors, dans un raisonnement biblique, que le drame que vit ce personnage pourrait trouver son explication dans l'imaginaire de la faute humaine et du châtement céleste. La faute n'est autre que celle que l'homme a commise sur la personne de ses chats ; ce mal que maître Buleman a fait endurer à des êtres plus faibles et plus misérables que lui, à ses animaux domestiques. Le châtement céleste, lui, tient dans ce que le mal perpétré s'est finalement retourné, par volonté divine, contre son fauteur.

Il serait, en ce sens, relativement facile de réaliser une projection métaphorique de ce « système imaginaire », en prenant pour repère imaginaire la hiérarchie des sociétés humaines. Maître Buleman, dans une telle perspective, pourrait représenter, en définitive, la figure d'un dominant social ayant œuvré à aggraver la misère des petits (les chats), en les affamant et en les maltraitant, jusqu'à ce que la révolte de ces mêmes chats – événement qui a contribué symboliquement à en faire des fauves – l'ait contraint à chuter de sa position supérieure et à expier ses crimes. Ce texte de Theodor Storm ne serait-il pas une fable à destination des puissants de son époque, destiné à leur dévoiler ce qu'il peut survenir lorsque

¹ STORM, Theodor, « La maison Buleman », in *op. cit.*, p. 149

² *Ibid.*, p. 151

l'on se complaît à faire souffrir le petit peuple ? La métamorphose du chat en fauve ne serait-elle pas le reflet de celle qui change le prolétariat soumis en peuple révolutionnaire ? Ce que nous savons de la vie de cet écrivain allemand aurait peut-être quelque intérêt à être dévoilé ici. Theodor Storm est né dans le Schleswig, territoire qui faisait partie à l'époque du Danemark. En 1842, il y devient avocat ; un métier qu'il se voit interdire d'exercer, dix ans plus tard. La raison en est que « le Schleswig s'étant révolté contre le Danemark en 1848, l'on y persécute les Allemands »¹. Or, Theodor Storm n'aura de cesse de soutenir ouvertement ses compatriotes. Il se voit dès lors condamné à l'exil en Prusse. C'est certainement cette lutte révolutionnaire, ayant marqué sa vie d'écrivain, qui a pu s'inscrire en filigrane de son œuvre, « La maison Buleman ».

L'obscurité nocturne joue souvent un rôle de déclencheur symbolique dans le retour du félin domestique à sa sauvagerie primitive. Le thème du chat qui, à la faveur de la nuit, redevient prédateur, redevient un fauve ; voilà, en effet, un poncif de la littérature fantastique. La nuit, offrant l'occasion d'un retour cyclique à la nature profonde et ténébreuse de l'individu, contribue à faire tomber le masque de l'être social et s'effriter le « vernis » de la domesticité. Les chats de la ville d'Ulthar, par exemple, dans la nouvelle éponyme de Lovecraft, abandonnent tous leurs foyers respectifs, durant la nuit, afin de recouvrer leur férocité de fauve et d'accomplir leur vengeance sur un couple d'humains s'étant rendu coupable du meurtre d'un petit chaton :

« Le lendemain matin, les villageois s'aperçurent, bouleversés, que les chats avaient disparu. L'animal familier semblait avoir déserté tous les foyers. Petit, grand, gros, noir, gris, jaune, rayé, il n'y avait plus un seul chat dans tout le village »².

On les voit ainsi revenir, le jour suivant, gras et luisants, puis dédaigner leur pâtée quotidienne :

« Mais à l'aube un miracle semblait s'être produit, car les habitants retrouvèrent, à leur réveil, tous les chats du village. Petits, grands, gros, noirs, gris, jaunes, rayés, tous les chats étaient revenus. Ils semblaient gras et luisants, et ils ronronnaient de plaisir. [...] Tout le monde tomba d'accord sur le fait que, les chats ne touchant pas à leurs soucoupes de lait, il y avait là quelque chose de curieux »³.

¹ GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique 2, op.cit.*, p. 1022

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les chats d'Ulthar », *op. cit.*, p. 45

³ *Ibid.*, p. 46

La raison à ce comportement étrange est très simple à comprendre ; ces chats se sont rassasiés de chair humaine durant la nuit ; ils ont dévoré le couple des tueurs de chats, ne laissant, après leur visite nocturne, que « deux squelettes parfaitement nettoyés »¹.

George Schehadé, dans un poème intitulé « Le Chat », met parfaitement en lumière cette connivence entre la nuit et le retour du chat à la nature du fauve :

« Avec l'ombre pour complice/ Le voici tigre persan/ Poursuivi par la police/ Une police à turban »².

L'image du chat se transformant en tigre à la faveur de l'ombre nocturne s'avère suffisamment évocatrice de cette tendance littéraire dont nous parlons. Le poète, en outre, en parlant de « police à turban » renvoie son lecteur à l'Inde et au tigre du Bengale. Cette allusion pourrait constituer, pour nous, un prétexte à reparler de l'image obsessionnelle de ce fauve indien dans l'œuvre d'écrivains fantastiques tels que Jorge Luis Borges, Henry James ou Julio Cortázar. Cependant, l'occasion nous a déjà été donnée d'en parler assez longuement dans une partie précédente. Aussi invitons-nous notre lecteur à se reporter, au besoin, à ces pages où la figure du tigre de la jungle a été analysée dans son enchâssement métaphorique avec les mythes du labyrinthe et du Minotaure.

Il n'est pas sans intérêt toutefois de rappeler que le tigre, chez un auteur comme Borges, a su incarner une certaine *image du vivant* ; image que cerne, pour nous, Roland Quilliot, en décryptant son poème *L'autre tigre* :

« Borges s'y représente en train d'imaginer un tigre dans la jungle, cet animal qui, dans sa mythologie personnelle, symbolise le mélange de grâce et de violence qui caractérise le dynamisme vital sous ses formes les plus spontanées »³.

Le fauve imaginé comme l'expression d'une énergie vitale exacerbée, faite aussi bien de violence carnassière que de grâce corporelle ; et induisant, de surcroît, par sa seule présence, la fascination et l'angoisse humaines. Voici un portrait animal qui révélerait toute sa pertinence dans une nouvelle d'Arthur Conan Doyle telle que « Le chat brésilien ». Ce titre, à vrai dire, est volontairement trompeur ; le texte ne prend pas pour objet d'écriture un chat, en réalité, mais une panthère noire venue des jungles du Brésil. Même si nous faisons le choix de reporter l'analyse détaillée du célèbre récit d'Ambrose Bierce (« Les Yeux de la panthère ») à plus tard. Gageons toutefois qu'il y a matière avec ce seul récit de Conan Doyle d'ouvrir une

¹ *Ibid.*

² SCHEHADÉ, Georges, *Le chat*, in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux, op. cit.*, p. 51

³ QUILLIOT, Roland, « Destruction du réel et dissolution du sujet chez Borges », in *Imaginaires du simulacre*, Dijon : Centre de Recherches sur l'image, le symbole et le mythe, Université de Bourgogne, 1987, p. 74

réflexion approfondie sur la figure de la panthère en littérature fantastique. « Le chat brésilien » mérite l'attention critique, à plusieurs égards, tant elle fait ressurgir la dimension trouble et ambivalente du regard que pose l'être humain sur la bête sauvage prédatrice, sur le fauve à la gueule vorace. D'emblée, lorsque le narrateur de l'intrigue découvre la panthère noire dans sa cage, l'écriture se met à insister sur les caractéristiques les plus emblématiques de ce félin anthropophage. On dépeint, de la sorte, un chat géant arborant la couleur noire des démons. De même, il est largement fait état des prédispositions de cet animal à se montrer d'une férocité sanguinaire et d'une traîtrise sans égale vis-à-vis de ses proies. À cela s'ajoute qu'il n'est aucunement fait mystère du goût prononcé de ce fauve pour la chair humaine. Ce sont ainsi autant d'éléments qui déterminent un premier portrait bestial particulièrement générateur d'épouvante et d'angoisse :

« Au milieu de cette salle, une grosse bête de la taille d'un tigre, mais noire et luisante comme de l'ébène, était couchée dans un rayon de soleil. C'était tout simplement un chat gigantesque et très bien soigné. Pelotonné sur lui-même, il se chauffait béatement comme n'importe quel chat. Il était si gracieux, si musclé, et si gentiment, si paisiblement diabolique que je demeurai au guichet pour le contempler »¹.

« [Ce sont] les plus sanguinaires et les plus traîtres des animaux vivants sur cette terre ! Parlez d'un chat brésilien à un Indien des hauts plateaux et vous le verrez sursauter... Les chats brésiliens préfèrent l'homme à n'importe quel gibier. Celui-ci n'a pas encore goûté au sang d'un être vivant ; mais le jour où il y goûtera, il deviendra une terreur »².

Le monstre animal est clairement représenté ici, à travers sa supériorité physique sur l'être humain (taille d'un tigre, gigantisme, musculature puissante). Cette bête sauvage semble immédiatement se poser en prédateur naturel de l'homme (« Les chats brésiliens préfèrent l'homme à n'importe quel gibier »). Pourtant, à la lecture de ces descriptions de la panthère noire, c'est moins un sentiment de répulsion que de fascination qui ressort du texte. Clairement, le narrateur confesse déjà, dans ces quelques lignes, sa fascination pour la panthère noire, combinaison zoologique de la grâce, de la puissance carnassière et de la malignité diabolique (« Il était si gracieux, si musclé, et si gentiment, si paisiblement diabolique... »). Ce chat brésilien, qui appartient à un certain Edward King, provoque durablement l'émerveillement du héros, qui le contemple de derrière les barreaux. Néanmoins, suite à une machiavélique opération, le narrateur se fait enfermer, par le propriétaire de l'animal, à l'intérieur même de la cage du chat brésilien. Il se trouve alors conduit à observer cette panthère de beaucoup plus près qu'il ne l'avait jamais souhaité en

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le chat brésilien », *op. cit.*, p. 636

² *Ibid.*

réalité. En dépit de sa terreur extrême, malgré cette peur absolue qu'il éprouve à se retrouver « seul dans l'obscurité avec la bête »¹, la fascination de ce héros ne cesse pas le moins du monde. Alors même qu'il voit tourner, autour de sa personne, l'imposant félin, l'homme continue de s'émerveiller de la furtivité silencieuse de cette panthère prête à le dévorer :

« C'était merveilleux de voir une aussi grosse masse filer comme une ombre sans autre bruit que le léger martèlement mat de ses pattes de velours ! »².

Mieux encore, dans un aveu délivrant encore les marques d'une contemplation perverse, d'une fascination érothanatique, le héros fait part de son trouble face à la bête :

« ...je savais qu'il voulait ma mort. Et pourtant, même à ce moment, je ne pouvais m'empêcher d'admirer la grâce ondoyante de cette créature démoniaque, ses mouvements longs et souples, le lustre de ses flancs, la palpitation de la langue rouge qui pendait de son museau noir »³.

À l'exacte façon de l'étasunien William Austin qui, dans « Peter Rugg, le disparu », en vient à comparer le pelage noir et brillant du cheval diabolique de son héros éponyme à « la peau d'une beauté du Congo », Arthur Conan Doyle érotise le corps et les mouvements de sa panthère d'ébène. Les « flancs lustrés » de cette créature noire, sa danse sensuelle (« la grâce ondoyante ») autour de sa personne, sa langue rouge palpitante, sa féminité démoniaque, constituent autant de détails pouvant suggérer un « rapport sexuel », selon l'expression consacrée. La « Congo beauty » d'Austin, cette « incongruité » à l'impact si puissant et si riche d'interprétations dans le texte américain⁴, pourrait à l'évidence se découvrir une certaine réverbération à travers la fiction de l'écrivain britannique. « Le chat brésilien » œuvre, dans une même tendance, à distordre l'objet du désir jusqu'à le rendre *autre*, comme si l'attirance pour la femme noire (africaine ou brésilienne) ne devait, ne pouvait transparaître, dans l'écriture de ces Occidentaux, qu'à travers le prisme de la fascination pour un monstre.

Un chapitre sera consacré, au cours de cette étude, aux bêtes fantastiques trahissant, de manière plus ou moins apparente, l'idéologie raciale de leurs créateurs. Cela devrait nous permettre notamment de porter un regard critique sur les manifestations d'un racisme

¹ *Ibid.*, p. 643

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 644

⁴ « Rugg est un colon américain placé sous la domination d'un cheval diabolique comparé fugitivement à une beauté du Congo (*Congo beauty*), une femme noire : *the nighth-mare*. Forcé par cette monture noire de battre la campagne nuit et jour sous l'orage, Rugg laisse la conquête de l'Ouest à d'autres cavaliers. Les connotations sexuelles de cette chevauchée nocturne d'un demi siècle avec une beauté noire, participent de la dimension démoniaque, fantastique de la fiction : si Rugg ne trouve pas le moyen de revenir auprès de sa femme durant cinquante ans, c'est peut-être qu'il est séduit – conduit à l'écart – par une beauté, un "démon" qui le soumet (*under the control*) et paraît "dévorer tout ce qui se trouvait devant lui..." » (TERRAMORSI, Bernard, « le spectre de l'Histoire », in *Trois récits fantastiques américains*, op. cit., p. 112)

ostensible et d'une pensée eugénique dans l'œuvre d'un Howard Phillips Lovecraft ; d'observer également la place réservée à la « bête coloniale, exotique ou indigène » dans les textes d'un Rudyard Kipling ; ou encore d'évoquer les stigmates d'une viscérale « horreur du métis, de l'hybride racial », chez d'autres écrivains ayant choisi le thème fantastique de l'être garou. Telle est la raison qui nous autorise, de fait, à écarter quelque peu la présente analyse.

Le final du récit de Conan Doyle permet d'assister à un brutal renversement de situation. Par un surprenant concours de circonstances, le propriétaire de la panthère noire, Edward King, tombe lui aussi dans le piège qu'il avait tendu à son hôte, le narrateur. Ce machiavélique personnage se retrouve ainsi, à l'instar du héros, jeté au beau milieu de la cage au fauve. Le chat brésilien ne se fait pas prier, cette fois-ci, pour attaquer sa nouvelle proie. Il se rue alors sur celui qui se trouvait être *son maître*. Le narrateur assiste aussitôt à une scène de cauchemar, celle d'un homme pourchassé et dévoré par une bête sauvage :

« ...je vis, comme dans un cauchemar, une forme humaine défigurée, déguenillée, dégouttant de sang courir follement autour de la pièce »¹.

La contamination métaphorique, par l'image du démon, de la figure du « chat » recouvrant sa stature de fauve, représente un phénomène relativement récurrent en littérature². Cette *diabolicité* intrinsèque du félin de Conan Doyle, que l'on contemple dans sa sauvagerie primale, se trouve exacerbée ici, nous le comprenons bien, du fait du symbolisme négatif reconnu au chat noir, dans maintes traditions imaginaires³.

Dans « Le chat brésilien », le vil Edward King, tandis qu'il présente sa bête au narrateur, ne fait pas l'économie de ce rapprochement légendaire :

« Il ressemble à un véritable démon noir, n'est-ce pas ? »⁴.

L'assimilation du chat au démon se retrouve encore, par exemple, dans « La Squaw » de Bram Stoker. À l'instant même où, enragée, la bête vengeresse bondit devant les individus qui ont tué son chaton :

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le chat brésilien », *op. cit.*, p. 646

² « Les récits qui associent chat et diable sont légions. » (MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 359)

³ « En Perse, le chat noir est un djinn malfaisant "qu'il faut saluer quand il entre de nuit dans une chambre" ; tourmenter un chat noir peut faire perdre la raison et un enfant qui lui lance de l'eau verra ses mains se couvrir de verrues. Maltraiter un chat noir c'est aussi risquer "d'avoir affaire, sous cette apparence, à son propre hemzâd (génie né en même temps que l'homme pour lui tenir compagnie) et de se nuire ainsi à soi-même". » (*Ibid.*, p. 356)

⁴ *Ibid.*, p. 640

« Elle nous apparut alors tel un démon triomphant... »¹.

Le chat, bras vengeur satanique et triomphant, suppôt du diable² par excellence, et figure manifeste d'un retour « carnassier » du refoulé, semble devoir intervenir pour rappeler son archaïque nature de prédateur, de fauve, à l'être humain.

Dans une nouvelle fantastique du Sud, « La Mort dans l'Âme » (2001) d'Helena Reich [île Maurice], il est question de la réincarnation en chat noir d'une femme décédée lors de l'accouchement de sa fille. Le lecteur comprend vite toutefois que la découverte de sa nouvelle enveloppe charnelle est vécue comme une abomination par l'héroïne de l'histoire :

« Je m'approche du miroir. Encore. Plus près, tout près. Mais je ne vois pas. Je ne vois qu'un chat qui me dévisage. Je lève la main droite, il soulève sa patte gauche. Je me touche l'oreille gauche, il se frotte l'oreille droite. C'est moi, c'est donc moi. Réincarnée ! En animal. Je suis un chat. Je fonce tout droit. [...]. Mon Dieu, par tous les diables, je suis un chat. Je miaule. [...]. Je suis donc réincarnée en un animal que j'ai détesté toute ma vie. Un chat noir ! »³.

Bien évidemment, parmi les paramètres aggravant la dimension négative de cette réincarnation en chat, entrent en ligne de compte la noirceur de l'animal, sa stature de créature maléfique comme sa fonction superstitieuse de mauvaise augure. La souffrance mentale induite par ce phénomène de la survie d'une pensée humaine dans un corps de bête, ne fait qu'intensifier davantage encore le sentiment de dérégulation de l'héroïne :

« Que vais-je faire maintenant ? Où vais-je aller ? Je suis un animal mais j'ai un esprit. Je pense et je réfléchis comme un humain. J'ai toujours des sentiments de femme. C'est incroyable mais c'est comme cela. Ainsi toutes ces histoires de réincarnation étaient vraies sauf que je n'ai jamais su que l'esprit ne mourait pas, ne mourait jamais. Je souffre. Dieu que je souffre ! »⁴.

Une justification et une utilité vont pourtant être trouvées à cet épisode de métempsycose dégradante. Le fait d'être devenue un chat, après sa mort, permet à l'héroïne d'assouvir sa soif de vengeance – nous en reparlerons dans le tout prochain volet consacré aux chats vengeurs.

¹ STOKER, Bram, « La Squaw », *op. cit.*, p. 109

² « Cependant, même s'il aida, en chassant les rats, à enrayer la grande épidémie de peste qui ravagea l'Europe de 1346 à 1353, le chat ne tarda pas à susciter haine et répulsion et à passer pour le suppôt du diable : on prétendait que les chats, et pas seulement ceux de couleur noire, portaient un cheveu de Satan dans la queue. » (MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 359)

³ REICH, Helena, « La Mort dans l'Âme », in PYAMOOTOO, Barlen et POONOOSAMY, Rama (éds.), *Zistwar fer per (Scary stories – Nouvelles de l'étrange)*, *op. cit.*, pp. 45-46

⁴ *Ibid.*, p. 46

Pour prolonger d'un dernier exemple la mise en évidence de cette connivence entre le chat et la figure satanique, signalons que Colette [France – 1873-1954], dans un texte intitulé « Poum », dresse un portrait tout à fait remarquable de chat noir diabolique :

« Je suis le diable. Le diable. Personne n'en doit douter. Il n'y a qu'à me voir, d'ailleurs. Regardez-moi, si vous l'osez ! Noir, d'un noir roussi par les feux de la géhenne. Les yeux vert poison, veinés de brun, comme la fleur de la jusquiame. J'ai des cornes de poils blancs, raides, qui fument hors de mes oreilles, et des griffes, des griffes, des griffes. Combien de griffes. Je ne sais pas. Cent mille, peut-être. J'ai une queue plantée de travers, maigre, mobile, impérieuse, expressive, – pour tout dire, diabolique »¹.

Les poncifs du félidé noir satanique se trouvent, en cet extrait, largement revisités. Même l'évocation des « cornes de poils » pourrait, à dire vrai, renvoyer à l'image des excroissances diaboliques. Ce détail de la complexion du félidé n'aurait plus rien d'incongru, d'ailleurs, si l'on se permettait de rappeler, par exemple, que le « folklore breton octroyait au chat des cornes, appendices diaboliques par excellence »².

Si le diable possède donc un zoomorphe à travers cet animal trouble et mystérieux que constitue le chat – tout particulièrement à travers le chat noir –, il s'avère que cette filiation imaginaire n'est pas obligatoirement d'ordre anatomique ; cette nature diabolique parvient quelquefois à se refléter simplement dans les actes commis par le félidé. Aussi, en littérature fantastique, il faut comprendre que les chats, en dépit de leurs modestes attributs physiques, se trouvent parfaitement en mesure de menacer l'intégrité corporelle des humains. Le chat fantastique, à condition d'avoir pour ce faire quelque motif impérieux, peut aisément se muer en bête homicide, en animal tueur d'hommes,.

D. Les chats vengeurs

Le thème de la vengeance, dont il est souvent question dans les textes fantastiques parlant de chats surnaturels, offre le scénario le mieux adapté à dévoiler une victoire physique, et parfois même intellectuelle, du chat sur l'homme. La trame de l'histoire s'avère, en règle générale, toujours la même : un chat, placé dans sa position initiale d'humble animal

¹ COLETTE, « Poum », in *La Paix chez les bêtes*, in *Œuvres II*, Paris : Flammarion, 1965 – cité in MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, op. cit., p. 353

² MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, op. cit., p. 359

domestique, subit quelque outrage de la part de l'être humain ; ce qui le conduit à se venger de manière plus ou moins violente de celui-ci.

Dans la nouvelle de Lovecraft, « Les chats d'Ulthar », on raconte la genèse de l'interdiction de tuer les chats qui vaut depuis des siècles dans ladite cité¹. Or, la fiction finit par nous l'apprendre, cette prohibition de faire du mal aux félidés découle précisément d'une vengeance animale. Cette loi s'est imposée parce que les chats de la ville en sont venus à se venger, un jour, en les dévorant, d'un vieux paysan et de sa femme qui se complaisaient dans le meurtre de leurs congénères domestiques.

Cela dit, cet interdiction de tuer des chats respecte parfaitement les coutumes en vigueur dans l'Égypte ancienne ; chose que n'ignorait pas Lovecraft – d'autant qu'il est fort probable que celui-ci imaginait Ulthar comme une cité égyptienne :

« Les Égyptiens, [...], interdisaient l'exportation du félin et considéraient comme un crime inexpiable le fait d'en tuer un. Au 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, lorsque Diodore de Sicile se rendit en Égypte, la ville d'Alexandrie se souleva et lapida un soldat romain qui avait, par mégarde, provoqué la mort d'un chat »².

Avec cette toile de fond égyptienne (sacralisation du chat), le plaisir sadique que manifestent certains personnages à tuer des chats appelle nécessairement un châtement à la mesure du crime :

« À Ulthar, longtemps avant que l'on interdît d'abattre les chats, il y avait un vieux paysan et sa femme qui prenaient plaisir à prendre au piège, pour les tuer, les chats de leurs voisins »³.

La goutte qui fait déborder le vase, si l'on peut dire, c'est le meurtre du chaton d'un orphelin venu à Ulthar avec une caravane de nomades. Lorsque ce dernier comprend que des gens ont tué son petit animal de compagnie, il fait une prière aux dieux, laquelle aura pour conséquence de déclencher un châtement céleste :

« Il y avait, dans cette singulière caravane, un petit garçon orphelin de père et de mère, qui avait reporté toute son affection sur un charmant chaton noir. La peste n'avait pas épargné les siens, mais elle lui avait laissé, quand même, cette petite créature soyeuse pour apaiser son chagrin. Lorsqu'on est très jeune, on peut trouver une consolation à voir gambader joyeusement un petit chat noir. [...]. Au troisième matin du séjour des voyageurs à Ulthar, Ménès ne retrouva pas son chaton noir. En le voyant sangloter sur la place du marché, certains villageois lui parlèrent du vieil homme et de sa femme, et des bruits que l'on entendait la nuit près de leur maison. Lorsqu'il eut écouté ces paroles, l'enfant s'arrêta de pleurer et se mit à

¹ « On raconte que dans Ulthar, de l'autre côté de la rivière Skaï, aucun homme n'a droit de tuer un chat. » (LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les chats d'Ulthar », *op. cit.*, p. 43)

² MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, *op. cit.*, p. 354

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Les chats d'Ulthar », *op. cit.*, p. 43

méditer. Puis il fit une prière. Il tendit les bras vers le soleil, et récita des litanies dans une langue qu'aucun habitant d'Ulthar ne pouvait comprendre »¹.

Nous avons déjà évoqué le terrible événement qui découlera de cette litanie d'imprécations prononcée par le jeune orphelin. Les chats de la cité, mués par la soif de vengeance ou par quelque sortilège mystérieux, disparaissent dans la nuit et s'en vont dévorer leurs deux persécuteurs. on retrouve ainsi, quelques jours après, les squelettes parfaitement nettoyés de ces individus. L'union des chats de la ville aura donc eu raison de la malfaisance et du sadisme de ces humains. Cet épisode de la vengeance des félins, de surcroît, aura provoqué l'institution de la loi interdisant, depuis ce jour-là, le meurtre des chats dans la cité d'Ulthar :

« Et, pour finir, les bourgeois instituèrent cette loi remarquable dont les commerçants parlent à Hotheg et les voyageurs à Nir. À savoir qu'à Ulthar, aucun homme n'a le droit de tuer un chat »².

Le meurtre d'un chaton est également l'élément central de « La Squaw » de Bram Stoker, qui raconte, tout comme « Les chats d'Ulthar », une histoire de vengeance féline. C'est le meurtre insensé d'un petit chat à coups de pierre, commis par un certain Elias Hutcheson, qui va entraîner la haine vengeresse de sa mère, une chatte noire aux yeux verts :

« Quoi qu'il en soit, un bruit mou, écoeurant, nous parvint au travers de l'air chaud : la pierre venait de toucher le chaton à la tête en faisant gicler sa cervelle alentour. La chatte noire jeta un rapide coup d'œil de notre côté ; et nous vîmes ses prunelles vertes et flamboyantes fixer intensément Elias P. Hutcheson. Puis elle revint au petit corps étendu près d'elle, et dont les pattes s'agitaient encore, tandis qu'un mince filet de sang s'écoulait de la blessure béante. Alors, avec une plainte étouffée presque humaine, elle se pencha sur le chaton maintenant inerte et se mit à lécher sa blessure en gémissant. Soudain, elle parut prendre conscience de sa mort ; et, une nouvelle fois, elle leva son regard vers nous. Un regard que je ne suis pas près d'oublier, tant il débordait de haine. Un feu surnois ardaît au fond de ses yeux verts ; ses dents blanches et aiguës semblaient étinceler sous le sang qui souillait ses lèvres et ses moustaches. Et elles grinçaient, ces dents, cependant que la bête découvrait et étirait de longues griffes effilées. Tout à coup, elle bondit farouchement contre le mur pour tenter de nous atteindre ; mais elle n'y parvint pas et retomba sur le petit cadavre. Quand elle se releva, elle parut encore plus horrible : son poil sombre était tout englué de cervelle et de sang »³.

Cette scène terrible marque le début du récit, à travers laquelle on assiste au jet de pierre meurtrier, puis à la prise de conscience progressive de la mort du chaton par sa mère et enfin au bond désespéré de cette bête rendue enragée par la haine de l'être humain ayant tué, sans raison, son rejeton. Les caractéristiques physiques décrites alors de cette chatte

¹ *Ibid.*, pp. 44-45

² *Ibid.*, p. 47)

³ STOKER, Bram, « La Squaw », *op. cit.*, pp. 96-97

consolident largement la dimension monstrueuse et démoniaque que justifiera bientôt son acte homicide. Son pelage noir, ses yeux verts et scintillants de rage vengeresse – notons qu’une peur ancestrale existe concernant les chats aux yeux verts¹ –, ses dents acérées et ses griffes effilées corroborent, en effet, sa stature prédatrice, l’image de sa voracité quasi surnaturelle. Ce sont bien, là, les attributs d’une créature que le désir de vengeance contribue, à la fois, à *anthropomorphiser* – l’acte de vengeance étant une prédisposition humaine – et à rendre d’une férocité monstrueuse.

L’humanisation de cette chatte noire tient dans l’idée du choc sentimental lisible en son attitude, suite au meurtre de son petit ; une réaction qui, à vrai dire, paraît bien plus humaine qu’animale. De même, cette volonté de vengeance que démontre aussitôt cette humble créature, symbolisée par son bond désespéré, touche davantage au registre de l’homme qu’à celui de la bête. Mais cette anthropomorphisation de la chatte vengeresse se trouve totalement révélée et célébrée, lorsque le récit établit la similitude entre l’histoire de cette bête dont on a tué le rejeton et l’histoire d’une squaw apache dont l’on avait assassiné l’enfant et qui était parvenue, à force de persévérance, à obtenir une vengeance des plus exemplaires :

« Ça alors ! s’exclama-t-il [Hutcheson] en me voyant approcher, je ne crois pas avoir jamais vu d’air plus féroce que celui de cette bête... Sauf une fois, chez une Indienne de la tribu des Apaches, une *squaw*, comme ils disent là-bas. Elle en voulait à mort à une espèce de métis, un gars que l’on appelait "L’Éclair" à cause de la façon ultra-rapide avec laquelle il avait liquidé le papoose, je veux dire le gosse, de cette bonne femme pour venger sa défunte vieille maman que ces sacrés Apaches avaient fait griller à petit feu. [...]. Elle [la squaw] l’a suivi à la trace pendant plus de trois ans, "L’Éclair" ; jusqu’à ce que de bons apôtres le coincent et le lui remettent en main propre. On dit qu’il n’y a jamais eu d’homme blanc ou chocolat qui ait mis aussi longtemps à rendre l’âme sous la torture des Apaches »².

Bien évidemment, la chatte noire et la squaw se trouvent rapprochées l’une de l’autre en tant que victimes : elles ont, toutes deux, dû endurer le meurtre inique de leur rejeton. Il demeure toutefois que leur similitude se prolonge jusque dans l’acte de vengeance ; on devine déjà que le féliné, à l’instar la squaw, va pouvoir accomplir sa vengeance sur l’homme fautif de la mort de son chaton. Aussi est-ce, dès lors, à un récit cynégétique que le lecteur de Bram Stoker se trouve convié. La petite chatte noire prend en chasse le meurtrier de son petit, à travers les rues de la ville, traînant la dépouille de son chaton par le cou :

¹ « Les Égyptiens [...] avaient en outre une crainte quasi sacrée des chats ayant les yeux verts... » (MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions*, op. cit., p. 354)

² STOKER, Bram, « La Squaw », op. cit., p. 97

« De temps à autre, nous nous retournions pour regarder au-delà du mur et, chaque fois, nous apercevions la chatte qui nous suivait. De loin en loin, elle retournait auprès du petit cadavre ; mais, comme la distance ne cessait d'augmenter entre la pauvre dépouille et nous, elle la prit enfin par la peau du cou et nous suivit dès lors en la portant avec elle »¹.

Traquant patiemment sa proie humaine, attendant le moment propice pour bondir, la chatte noire s'apprête à tuer à son tour. Ce moment favorable arrive, quelque temps plus tard, lorsque le meurtrier du chaton entame la visite d'un musée médiéval et se présente dans une salle emplies d'instruments de torture datant de l'époque. Par jeu, sans penser le moins du monde à la chatte aux yeux verts outragée peu avant, Hutcheson se glisse dans une machine diabolique, sorte de sarcophage ouvert dont l'intérieur est tapissé de pointes effilées. Au même instant, le félin bondit, dans un élan de ruse quasi humaine et en laissant ressurgir l'image subliminale de la squaw :

« Ma parole, s'exclama-t-il, on dirait que cette squaw à quatre pattes s'est peinturluré le museau pour marcher sur le sentier de la guerre ! Chassez-là ! »².

Cette allusion aux peintures de guerre ravive le parallèle avec l'Indienne, d'autant mieux que le texte trouve alors un surnom de circonstance pour la bête vengeresse du récit, en l'appelant « squaw à quatre pattes ». Unies comme jamais par l'écriture, en cet instant fatidique, la squaw et la chatte noire vont se confondre en plénitude quand intervient la concrétisation de la vengeance maternelle. La chatte aux yeux verts retombe, en effet, sur le levier déclencheur de la machine de torture et provoque la fermeture aussi brutale que mortelle de ce sarcophage sur le corps de son occupant. La vengeance de la chatte se révèle, de la sorte, aussi impitoyable et éclatante que celle de sa devancière humaine, la squaw. L'instrument de torture moyenâgeux répondant, à cette occasion, aux *tortures apaches* qui marquèrent jadis le trépas du dénommé « L'Éclair », le tueur du *papoose* de l'Indienne :

« Et les poignards firent leur besogne. Grâce à Dieu, la fin fut rapide, car, quand je rouvris précipitamment la porte, je vis qu'ils s'étaient si profondément enfoncés qu'ils avaient écrasé la boîte crânienne. Alors je tirai le cadavre hors de son cercueil de fer ; et, ficelé comme il l'était, il s'écroula à mes pieds avec un bruit répugnant, s'allongeant sur le dos, la face tournée vers moi. [...] Et la chatte, assise sur la tête du pauvre Américain, ronronnait sereinement, en léchant le sang qui suintait des orbites »³.

Le sang du mauvais homme, du mauvais Américain, sert finalement d'aliment ou de breuvage à la bête domestique, cet être que l'on croyait soumis et asservi à l'autorité humaine.

¹ *Ibid.*, p. 99

² *Ibid.*, p. 109

³ *Ibid.*, p. 110

Sa domesticité se trouve aussi anéantie par cet acte « vampirique ». La vengeance triomphale de la chatte aux yeux verts – que l'on voit ronronner sereinement sur la tête du cadavre humain, tel un chasseur posant pour la photo le pied sur son gibier – démontre la réalité du renversement hiérarchique, du basculement des forces. L'homme pourrait être vaincu, châtié, par plus petit que lui, par l'un de ces animaux considérés comme créatures inférieures et domestiques. Dans un pareil cadre textuel, il est forcément très significatif d'assister, au gré de ce récit contant les dérives sadiques d'un Américain, à l'irruption de la figure des Apaches, des Indiens d'Amérique. La référence au génocide amérindien, personnifié doublement par les malheurs d'une squaw et ceux d'une chatte noire, ne se trouverait-elle pas concrétisée dans cette fiction fantastique ? Un détail particulièrement macabre marque d'ailleurs cette nouvelle de Bram Stoker, laissant rejaillir toute la cruauté du dénommé Elias Hutcheson. Cet Étasunien, en effet, avoue s'être fait un portefeuille avec la peau de « L'Éclair ». Or, ce dernier se présente finalement, dans toute cette histoire, comme un double « coupable » ; il est coupable d'abord du meurtre de l'enfant de la squaw – dont il sera puni – et il est coupable ensuite d'être un métis, c'est-à-dire un « hybride » créant un lien inacceptable entre l'indigène amérindien et le colonisateur américain :

« Mais j'ai tout de même pris un bout de sa peau pour me faire faire un petit portefeuille. Il ne me quitte jamais ; il est là... ! »¹.

Bien entendu, un faisceau de significations puissantes se révèle, à travers ce détail du portefeuille fait avec une peau de métis. L'association est réalisée, notamment, entre le symbole du pouvoir financier américain (le portefeuille) et le martyr des Amérindiens (bout de peau prélevé). Pour autant, on ne peut attacher à l'écriture de Bram Stoker de dimension philanthropique ou une quelconque volonté de défendre le peuple indien en dénonçant les crimes commis à son encontre. Il serait difficile de prétendre le contraire, tant son texte laisse entrevoir une disproportion manifeste entre les deux meurtres relatés au cours du récit, à savoir celui d'Hutcheson et celui de « L'Éclair ». Cette disproportion fait que l'Américain se dévoile, malgré tout, bien plus respectable que l'hybride racial incarné par « L'Éclair », pour une simple et bonne raison : ce métis indien s'est rendu coupable d'une faute inexpiable, à savoir le meurtre un enfant. Alors que l'homme blanc, lui, n'a fait que tuer un chaton. Ce déséquilibre inhérent à l'intrigue de Bram Stoker contribue à ce que demeure, au final, une réalité incontestable ; le métis indien est symboliquement coupable d'une faute plus lourde que l'homme occidental.

¹ *Ibid.*

Dans « Chapardage » de Robert Bloch, il est également question de la vengeance d'un chat à l'encontre d'un être humain ; une vengeance trouvant son origine dans un jet de pierre mué par la pure méchanceté. Un jeune garçon, prénommé Ronnie, lance un caillou à un féliné noir, lequel se tord immédiatement de douleur :

« Une forme noire se détacha de l'extrémité de la véranda. Ronnie reconnut le chat de mère Mingle. L'animal ondula le long du sentier qui menait au portillon. Aussitôt Ronnie se baissa et ramassa un caillou. Il assura sa prise, leva le bras, visa et lança le projectile d'un seul et même mouvement. Le chat cracha, puis miaula de douleur comme le caillou lui labourait les côtes »¹.

Satisfait de son acte, Ronnie rentre aussitôt chez lui. Mais bientôt, alors que l'enfant pensait voir son geste violent demeuré impuni, alors qu'il pensait pouvoir maltraiter à sa guise d'une bête domestique sans devoir craindre quoi que ce soit, voilà débute la vengeance du chat noir. Tout commence par une phase de persécution sonore. Le garçon, peu avant de se réveiller, se met à entendre des grattements et des miaulements plaintifs derrière la fenêtre de sa chambre ; des sons qu'il préfère s'expliquer rationnellement comme étant le fait du vent :

« Alors que le matin approchait, il crut entendre un bruit à la fenêtre. Comme un grattement. Le vent, bien sûr. Et ce devait être encore le vent qui pleurait et piaulait et se plaignait comme ça sous le rebord de la fenêtre à l'aube. Ce n'était que l'imagination de Ronnie, la conscience de Ronnie, qui pouvait lui faire confondre ce bruit avec le miaulement plaintif d'un chat »².

Le soupçon de la présence hostile du chat demeure néanmoins bien réel, en dépit de ce mécanisme psychique d'autodéfense consistant à se convaincre qu'il s'agit de la seule action du vent derrière les fenêtres (« ce devait être encore le vent »). Quelque temps plus tard, Ronnie doit se rendre à l'évidence qu'un événement surnaturel est en train de lui arriver ; il est confronté à une bête que l'on dirait animée d'une pulsion *a priori* humaine : la vengeance. Le chat noir maltraité, qui *normalement* aurait dû s'enfuir sans demander son reste après le jet de pierre, réapparaît soudain sous les yeux du garnement, comme mué par une rage rancunière. Une chasse inversée se met aussitôt en route :

« Il se mit à courir. Le chat se précipita derrière lui »³.

Cette course-poursuite devient, rapidement, aussi obsédante qu'oppressante pour le jeune garçon. La journée entière est marquée par cette traque menée par le féliné domestique

¹ BLOCH, Robert, « Chapardage », in *Frère de la chauve-souris*, op. cit., p. 89

² *Ibid.*, p. 95

³ *Ibid.*, p. 98

à son encontre : « Il ne devait garder d'autre souvenir du reste de la matinée. Il ne fit que courir. Il courait, et le chat le suivait. Impossible de se débarrasser de ce chat. Alors il courait »¹. Cet épisode rappellerait encore « La squaw » de Bram Stoker et la manière dont la chatte noire vengeresse se mit à suivre le tueur de son chaton, dans les rues de la cité, avant de provoquer sa mort. Pour ce qui concerne le chat de Robert Bloch, néanmoins, il faut admettre que la scène finale de la vengeance se révèle moins macabre et, quelque part, plus humoristique que celle proposée par Bram Stoker. Robert Bloch, dans « Chapardage », *joue* sur une métaphore du langage puéril. Sa fiction se termine, à vrai dire, sur une réalisation concrète de la formule enfantine exprimant, de façon imagée, le mutisme à une devinette, l'incapacité à donner la réponse d'une énigme ; nous voulons parler de l'expression « donner sa langue au chat ». C'est précisément ce que fait le petit Ronnie ; il *donne* sa langue au chat noir :

« L'ombre ronde était en train de bouger. La boule noire tapie un instant plus tôt sous la fenêtre s'avancait sur le plancher centimètre par centimètre. C'était le chat, aucun doute là-dessus, parce que les ombres n'ont pas de griffes qui raclent le sol. Les ombres ne sautent pas en l'air pour venir au pied de votre lit, vous ricanant après avec des yeux jaunes et des dents jaunes [...]. Le chat était énorme. Énormes ses yeux. Énormes aussi ses dents. Ronnie ouvrit la bouche pour hurler. Et voilà que l'ombre s'envolait, lui sautait à la figure, visant sa bouche ouverte. Les griffes se plantaient dans ses joues, forçant ses mâchoires à s'écarter, et la tête plongeait... [...]. Il remua la bouche mais aucun son n'en sortit. Rien n'en sortit en dehors de ce flot rouge qui mouillait tout »².

Le sang qui jaillit de la bouche de l'enfant fait comprendre instantanément que la blessure, la mutilation, se situe à l'intérieur de l'orifice buccal. La pierre jetée au chat noir est donc payée au « prix fort ». C'est un châtement pour le moins disproportionné, puisque Ronnie se voit infliger une blessure terriblement handicapante. Bien que ce garçon soit décrit comme forcé au mutisme, on prend conscience, en effet, qu'il a subi un véritable arrachement de la langue : « - Ronnie... enfin, qu'est-ce qui se passe ? Le chat t'a pris ta langue ou quoi ? »³. Cette question, qui permet à la fiction de s'achever sur une pirouette aussi ironique qu'humoristique, appelle une réponse assurément affirmative. Oui, le chat a bel et bien « chapardé » la langue de ce méchant garçon, lui ôtant, du même coup, l'un des attributs les plus essentiels de son humanité : la *parole* – n'en déplaise à Tobermory, le chat parlant de Saki. Notons, pour finir, combien ce félin dans l'exécution de sa vengeance, en attaquant Ronnie dans sa chambre, semble n'avoir plus grand chose à voir avec un chat domestique ordinaire. Les qualificatifs qui lui sont attachés, en la circonstance, le feraient plutôt ressembler à un fauve ou à monstre carnassier. Décrit avec des dimensions énormes, des yeux

¹ *Ibid.*, p. 99

² *Ibid.*, p. 102

³ *Ibid.*

énormes, des dents énormes et des griffes puissantes, le chat noir de Robert Bloch entretient clairement l'image du félin prédateur et mangeur d'hommes. Car l'animal social, dans son acte de rébellion à l'encontre du genre humain, tend à subir une métamorphose symbolique, un *retour au fauve*. Ce n'est plus un être domestique mais une véritable bête fantastique qui s'incarne, dans la pénombre de cette chambre d'enfant ; avide d'assouvir sa vengeance sur l'humanité, d'arracher sa langue à l'homme pour le ramener au rang d'animal, de bête dénuée de parole.

Dans « La Mort dans l'âme » d'Helena Reich, un texte dont nous avons parlé précédemment, il est question de la réincarnation en chat noir d'une femme tragiquement décédée alors même qu'elle donnait naissance à une petite fille. Cette transmigration de l'âme, très mal vécue par l'intéressée, lui offre toutefois la possibilité de se venger des personnes auxquelles celle-ci se permet d'attribuer la responsabilité de sa mort. Emportée dans le maelström d'une haine rancunière, l'héroïne, sous la forme d'un félin de la couleur des ténèbres, va se livrer alors à un véritable massacre. C'est une jalousie vengeresse qui poussent d'abord ses griffes à attaquer à la nouvelle femme de son mari Gian ; homme coupable, à ses yeux, de l'avoir trop vite effacé de sa mémoire et de ses sentiments :

« Gian m'a rayée de la mémoire de son cœur. De sa mémoire tout court. Le traître, comment ose-t-il ? Je vais le massacrer. Je veux qu'il souffre. Je veux qu'il ait mal comme moi. Plus que moi. Voilà, je sais quoi faire : je vais tuer ma rivale »¹.

Le meurtre de la rivale permet de voir à l'œuvre toute la rage carnassière déployée par cette femme réincarnée en chat noir :

« Je bondis sur elle. Débalancée, elle tombe à la renverse. Sa tête heurte le bord de l'évier. Comme quoi les dieux ou les diables sont avec moi. Sa tête saigne déjà mais ce n'est pas assez. Je la griffe avec volupté de la gorge jusqu'aux seins. Je lui laboure le visage. Je lui enlève les pupilles dilatées. Elles sont gluantes mais dures comme des yeux de poupée, plastifiés. On dirait des billes. Je la défigure. Plus jamais ses traits n'attireront Gian. [...]. Son sang me saute au visage. Je croyais que le sang avait un goût salé. Non, il est douceâtre et tiède. Je me vautre dans son sang... »².

Voilà un chat noir qui lacère le corps d'une femme, puis se vautre dans son sang, tout en s'en rassasiant. Indéniablement, se dresse, en filigrane de cette image de la bête domestique, le spectre épouvantable et angoissant du prédateur carnassier, du fauve vorace,. La mise en charpie des coupables humains se prolonge, peu après, avec l'attaque et le meurtre

¹ REICH, Helena, « La Mort dans l'Âme », in *op. cit.*, p. 50

² *Ibid.*

du gynécologue, responsable selon l'héroïne de son décès brutal lors de l'accouchement. Là encore, les actes sanguinaires du chat noir contribue à donner l'illusion de la férocité du tigre ou de la panthère. Ses coups de griffes ne font pas simplement qu'écorcher l'épiderme (comme on aurait pu le penser d'un chat ordinaire) ; ils taillent et lacèrent les chairs. Ses crocs de félin ne font pas que mordre, ils déchiquètent en lambeaux sa malheureuse proie humaine :

« Je bondis de mon arbre alors que mon ancien gynécologue n'est qu'à quelques pas de moi. Je le prends à la gorge à pleins crocs. Je descends verticalement jusqu'à son ventre. À mon tour de le lui ouvrir. Œil pour œil, ventre pour ventre. Mes pattes s'enfoncent avec rage. Et je ramène ses tripes et son foie en bouillie. J'enfonce ma gueule dans sa bouche pour l'empêcher de hurler. C'est lui ou moi. Soit il me mord à mort. Soit je m'en sors. Il tombe comme un sac lourd et ses viscères à côtés. C'est fini »¹.

Voilà le gynécologue éviscéré (« Et je ramène ses tripes et son foie en bouillie ») ; comme pour appliquer la « loi du Talion ». Le félin vengeur s'attaque aux entrailles mêmes de cet homme qui n'aura pas su se montrer capable de sauver l'héroïne tandis que celle-ci accouchait ou, autrement dit, mettait au monde le « fruit de ses entrailles ». La correspondance entre la nature du crime et celle du châtement paraît, de fait, se réaliser de manière subtile. Le chat noir, corps bestial investi par l'âme et l'esprit humain de la narratrice, a renoué, de toute évidence, avec sa puissance et sa voracité de félin sauvage. Le spectacle de cette mise à mort effroyable ne peut plus laisser aucun doute quant à la dépravation imaginaire se manifestant en ce texte. L'écrivain nous parle d'un chat noir, mais en nous décrivant concrètement les actes d'un fauve ou d'un démon carnassier. L'évocation que nous faisons de la « loi du Talion » explique, de la sorte, que l'attaque enragée de cette bête fauve se soit portée essentiellement sur l'abdomen du malheureux gynécologue. De son ventre lacéré, ont été arrachés les viscères, comme s'il s'agissait d'une conséquence directe et impitoyable de la césarienne suite à laquelle décèdera l'héroïne, durant l'enfantement.

La dernière exécution, le dernier meurtre dont se rend coupable cette femme réincarnée en chat noir, est aussi le plus aberrant, le plus inique. L'héroïne décide de tuer sa propre fille, Dolly, celle qui est née de ses entrailles alors même qu'elle mourait. La raison s'avère toujours la même : sa fille aurait une part de responsabilité dans son décès et se doit, par conséquent, d'être châtié à la mesure de son crime. C'est ainsi sans la moindre once de pitié pour la « chair de sa chair », que le satané chat noir se jette sur l'enfant et le massacre, laissant éclater ainsi le degré absolu de sa folie vengeresse et de sa bestialité :

¹ *Ibid.*, p. 52

« Je pense tellement fort que mes griffes s'en ressentent. Et voilà qu'elles semblent se dissocier de moi, de mon gré. Elles lui lacèrent son beau visage. Elles lui crèvent les yeux. Elles descendent à la naissance de la gorge, là où la chair est si tendre, juste dans le creux, entre les deux os. Elles l'étreignent et la transpercent. Ses hurlements me vrillent le tympan. Ce n'est pas moi, ce sont mes griffes qui assassinent ma criminelle. Car c'est elle qui m'a assassinée. C'est elle qui m'a tuée. La criminelle, la vraie, c'est elle, Dolly. Une fontaine de sang jaillit de son cou. Comme un feu d'artifice liquide. Ses cris se changent en plaintes rauques. Elle râle »¹.

Des indices d'une dissociation psychique, d'une schizophrénie séparant le corps félin de son esprit humain, transparissent dans ce passage (« Et voilà qu'elles semblent se dissocier de moi, de mon gré »). Le meurtre de sa propre fille semble, de la sorte, révéler furtivement, à l'héroïne elle-même, l'étendue de sa monstruosité. C'est sur cet infanticide plus que sanglant (« Une fontaine de sang de son cou ») que s'enterre définitivement la haine vengeresse de cette femme réincarnée en félin diabolique.

Il s'agit, force est de l'avouer, d'un thème relativement récurrent que celui de la vengeance du chat. Montrer un félin domestique qui se venge de l'homme méchant, de l'homme lui ayant causé du mal, quelque souffrance physique sinon morale, se pose comme une trame classique des récits de chats fantastiques. La stigmatisation de la maltraitance par l'homme de ces animaux familiers semble « monnaie courante » en littérature fantastique. Ainsi, dans « La pénitence » de Saki, voit-on un personnage traquer et tuer un malheureux chat de gouttière qui menaçait ses poulets :

« En traquant et en abattant un chat de gouttière, il avait fait une chose que lui-même n'approuvait guère, et il fut heureux quand le jardinier eut dissimulé le corps dans une fosse hâtivement creusée au pied d'un chêne du pré... »².

La culpabilité qui rejaillit de ce crime commis sur une bête domestique sans défense se révèle ici manifeste (« il avait fait une chose que lui-même n'approuvait guère »). Ce remords n'exauce pas pour autant le coupable du poids de son crime ; car tuer ce pauvre chat de gouttière participait, à l'évidence, de la cruauté gratuite, du meurtre sadique. Or, ce genre de meurtre inique perpétré sur des animaux innocents peut être cause, nous le savons, d'une damnation humaine – pensons au vieux marin de Coleridge qui fut maudit après avoir tué sans raison un albatros.

¹ *Ibid.*, p. 54

² SAKI, « La pénitence », in *La fenêtre ouverte*, op. cit., p. 217

Le cas le plus exemplaire, en la circonstance, pourrait être celui présenté dans la célèbre nouvelle d'Edgar Allan Poe, « Le chat noir ». Ce récit met en scène l'histoire d'un narrateur livré épisodiquement à d'incontrôlables pulsions sadiques. Se déclarant, dès le départ, comme quelqu'un ayant, depuis son plus jeune âge, de l'affection et de la tendresse pour les animaux de compagnie. Il s'avère pourtant que, à la suite de son mariage et après fait l'acquisition de plusieurs bêtes domestiques¹, l'homme en vient à torturer l'une d'entre elles, en l'occurrence son chat noir. Devenu alcoolique à ses heures perdues, le héros, sans la moindre raison valable, se livre, un soir, à un acte des plus abject ; il arrache un œil à son félin :

« Une nuit, comme je rentrais au logis très-ivre, au sortir d'un de mes repaires habituel des faubourgs, je m'imaginais que le chat évitait ma présence. Je le saisis ; – mais lui, effrayé de ma violence, il me fit à la main une légère blessure avec les dents. Une fureur de démon s'empara soudainement de moi. Je ne me connus plus, mon âme originelle sembla tout d'un coup s'envoler de mon corps, et une méchanceté hyperdiabolique, saturée de gin, pénétra chaque fibre de mon être. Je tirai de la poche de mon gilet un canif, je l'ouvris ; je saisis la pauvre bête par la gorge, et, délibérément, *je fis sauter un des ses yeux de son orbite !* » (nous soulignons)².

Cet acte de torture pourrait rappeler le chat aux yeux crevés qui surgit à la fin de « Circé » de Julio Cortázar : « Derrière lui, dans la cuisine où il avait trouvé le chat avec de longues échardes plantées dans les yeux, se traînant encore pour aller mourir dans la maison... »³. On pourrait se souvenir encore de « La cave aux crapauds », ce texte de Thomas Owen longuement évoqué dans un chapitre précédent, où le sadisme extraordinaire d'un abbé se dévoile à travers sa volonté cruelle de prolonger l'agonie d'un petit batracien, avec l'aide d'un bâton pointu. Il s'agit là de scènes où la nature malfaisante de l'homme se trouvent manifestée aux dépens de petits animaux sans défense. Aussi suggèrent-elles d'emblée une réflexion sur l'ambiguïté de l'âme humaine. Le magnétisme du versant maléfique de l'individu se découvre à l'occasion de telles épisodes de cruauté. On observe ainsi des individus ayant basculé vers le pôle négatif et satanique de leur personnalité. Chez Julio Cortázar, Délia, la charmante et envoûtante propriétaire du chat, se révèle être une sorcière faisant manger à ses victimes des insectes enrobés dans des friandises. Chez Thomas Owen, l'abbé Erpénus, homme de Dieu au départ, en vient à incarner finalement un effrayant personnage diabolique impatient de passer du meurtre de crapauds à celui d'enfants.

¹ « Nous eûmes des oiseaux, un poisson doré, un beau chien, des lapins, un petit singe et *un chat*. » (POE, Edgar Allan, « Le chat noir », in *op. cit.*, p. 6)

² *Ibid.*, p. 7

³ CORTÁZAR, Julio, « Circé », in *op. cit.*, p. 140

Chez Edgar Poe, le maître du chat noir éborgné, bien que se prétendant amoureux des bêtes depuis son enfance, finit, par pendre son animal de compagnie :

« Un matin, de sang-froid, je glissai un nœud coulant autour de son cou, et je le pendis à la branche d'un arbre ; – je le pendis avec des larmes plein mes yeux, – avec le plus amer des remords dans le cœur... »¹.

Cette pendaison sans motif du chat n'est qu'un prélude à un meurtre plus considérable encore. Quelque temps plus tard, en effet, ce héros de Poe en vient subitement à tuer d'un coup de hache sa propre femme. Le premier meurtre, autrement dit la pendaison du chat noir, pour lequel le narrateur ressent le sentiment d'avoir commis un péché mortel², va déclencher un premier châtiment. Le narrateur voit ainsi, en pleine nuit, sa maison anéantie par un incendie dont sa femme et lui-même ne réchappent que par miracle :

« Ce ne fut pas sans une grande difficulté que nous échappâmes à l'incendie, – ma femme, un domestique, et moi. La destruction fut complète. Toute ma fortune fut engloutie, et je m'abandonnai dès lors au désespoir »³.

L'idée de la malédiction céleste va, cependant, se changer bientôt en celle d'une vengeance surnaturelle. Le héros, perdu dans ses contradictions et hanté par le « fantôme du chat »⁴, se décide à adopter un nouveau chat noir, étonnamment semblable au précédent puisqu'il se révèle également borgne :

« C'était un chat noir, – un très-gros chat, – au moins aussi gros que Pluton, lui ressemblant absolument, excepté en un point. Pluton n'avait pas un poil blanc sur tout le corps ; celui-ci portait une éclaboussure large et blanche, mais d'une forme indécise, qui couvrait presque toute la région de la poitrine »⁵.

« Ce qui ajouta sans doute à ma haine contre l'animal, fut la découverte que je fis le matin, après l'avoir amené à la maison, que, comme Pluton, lui aussi avait été privé d'un de ses yeux »⁶.

Face à ce nouvel animal de compagnie, le héros se trouve brutalement en proie à un sentiment d'insécurité, qui vire à la terreur – « terreur de la bête »⁷, nous dit-on. C'est le cas notamment lorsque ce dernier remarque que la tache blanche de son pelage tend à dessiner

¹ POE, Edgar Allan, « Le chat noir », in *op. cit.*, p. 8

² « Je le pendis, *parce que* je savais qu'en faisant ainsi je commettais un péché [...] un péché mortel... » (*Ibid.*, p. 9)

³ *Ibid.*

⁴ « Pendant plusieurs mois je ne pus me débarrasser du fantôme du chat... » (*Ibid.*, p. 10)

⁵ *Ibid.*, pp. 10-11

⁶ *Ibid.*, pp. 11-12

⁷ *Ibid.*, p. 13

« l'image d'un gibet »¹. On saisit dès lors que c'est à ce second chat noir que revient la mission de venger le congénère injustement mutilé et pendu. Le nouveau chat, de la sorte, n'a de cesse de harceler son propriétaire, jour et nuit, tel un être cauchemar. Poussant à bout de nerfs le narrateur, la bête déclenche à nouveau sa pulsion meurtrière, mais qui ne frappe pas la bonne cible. L'homme, au lieu de tuer le félin noir, commet le meurtre sa femme :

« Levant une hache, et oubliant dans ma rage la peur puérile qui jusque-là avait retenu ma main, j'adressai à l'animal un coup qui eût été mortel, s'il avait porté comme je voulais ; mais ce fut un coup arrêté par la main de ma femme. Cette intervention m'aiguillonna jusqu'à une rage plus que démoniaque ; je débarrassai mon bras de son étreinte et lui enfonçai ma hache dans le crâne. Elle tomba morte sur place, sans pousser un gémissement. Cet horrible meurtre accompli, je me mis immédiatement et très-délibérément en mesure de cacher son corps »².

Là, pourtant, ne s'arrête pas la vengeance du chat noir. Le héros prend la décision d'emmurier le cadavre de son épouse dans la cave, à la mode médiévale :

« Je me déterminai à le murer dans la cave, – comme les moines du Moyen Âge muraient, dit-on, leurs victimes. La cave était fort bien disposée pour un pareil dessein »³.

Mais il doit constater bientôt que la bête a disparu de la maison. Se croyant délivré, il retrouve un certain bien-être dans son existence. Pourtant quelques jours seulement, après le meurtre et la dissimulation du corps, des policiers viennent inspecter sa demeure. Ils ne trouvent rien, jusqu'au moment, au prix d'une bravade perverse du héros qui se prend à tapoter sur les cloisons avec sa canne, on se met à percevoir des cris plaintifs sourdant des murs :

« Et ici, par une bravade frénétique, je frappai fortement avec une canne que j'avais à la main juste sur la partie du briquetage derrière laquelle se tenait le cadavre de l'épouse de mon cœur. [...]. À peine l'écho de mes coups était-il tombé dans le silence, qu'une voix me répondit du fond de la tombe ! – une plainte, d'abord voilée et entrecoupée, comme le sanglotement d'un enfant, puis, bientôt, s'enflant en un cri prolongé, sonore et continu, tout à fait anormal et antihumain, – un hurlement... »⁴.

Ces coups de canne sur les briques, que le héros effectue par bravade, déclenche un événement inconcevable. Une voix répond immédiatement à ces sons, qui provient de derrière le mur ; là où se trouve le cadavre de son épouse. La réaction des visiteurs ne se fait guère attendre, au grand dam du meurtrier. La découverte que font les policiers, en défonçant les briques de la cloison, s'avère aussitôt des plus terrifiantes :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 14

³ *Ibid.*, p. 14

⁴ *Ibid.*, p. 17

« Un instant après, une douzaine de bras s'acharnait sur le mur. Il tomba tout d'une pièce. Le corps, déjà grandement délabré et souillé de sang grumelé, se tenait droit devant les yeux des spectateurs. Sur sa tête, avec une gueule rouge dilatée et l'œil unique flamboyant, était perchée la hideuse bête dont l'astuce m'avait induit à l'assassinat, et dont la voix révélatrice m'avait livré au bourreau. J'avais muré le monstre dans la tombe ! »¹.

La vision de ce chat noir posé sur la tête massacrée de la femme du héros constitue une véritable scène d'épouvante. Les indications concernant sa gueule rouge dilatée (fauve/démon), son œil luciférien (« œil unique flamboyant ») et sa *mêtis*, sa ruse diabolique (« dont l'astuce m'avait induit à l'assassinat »), font bien entendre qu'il ne s'agit pas que d'un simple animal, d'un chat ordinaire. C'est bien un monstre vengeur, une créature surnaturelle, qui se présente au-devant des personnages et manifeste ostensiblement sa victoire sur l'homme *inhumain*. Ce récit de Poe développe, de manière exemplaire, le thème de la vengeance de la bête domestique au détriment d'un homme malfaisant et sadique. Le chat noir injustement pendu tient, de la sorte, sa revanche, avec la mort de ses maîtres humains – la femme a été tuée par son mari et ce dernier s'apprête à passer aux mains du bourreau.

Les *chats vengeurs* (et il en va de même pour les *chiens vengeurs*), de par leur acte homicide, quittent le registre de la bête domestique pour rejoindre celui de la bête surnaturelle ou fantastique. Ils œuvrent, du fait de leur statut initial d'animaux maltraités, à la stigmatisation des dérives pulsionnelles et sadiques imputables à l'être humain. En outre, du fait de leur comportement de « monstre » vengeur, ils parviennent à incarner les forces supérieures d'une damnation humaine et à accomplir, en dépit de leurs modestes attributs carnassiers, la fonction d'exécuteur du châtement, de bourreau. La bête domestique, en devenant vengeresse, passe ainsi du rôle de proie à celui de prédateur. Elle réacquiert, en cela même, ses postures et sa stature de fauve sauvage, renversant dans le même élan le circuit cynégétique habituel. La chasse s'inverse, en effet, au gré de ce genre de récits fantastiques. L'homme, dominant et malfaisant au départ, se retrouve en position de créature traquée, de proie, jusqu'à tomber finalement entre les griffes de son improbable prédateur. La hiérarchie naturelle subit donc une révolution, en voyant l'être domestique devenue la victime de la « cruauté bestiale » se rebeller face à l'homme et incarner l'agent de son châtement. Telle est la constante, dans tous les exemples littéraires que nous avons repérés : la souffrance infligée injustement à la bête sociale, à l'animal domestique, à la créature soumise et inoffensive, équivaut à l'expression d'un mal absolu, d'un péché de noirceur diabolique. Et c'est un crime qui appelle vengeance.

¹ *Ibid.*

E. Les yeux de la bête : prismes méduséens d'une fascination dévorante

Répercutant le pouvoir angoissant et la capacité d'absorption de la gueule carnassière, les yeux du félin se posent également, au travers des textes fantastiques, comme un prisme et une source de la peur humaine. La vision subreptice et néanmoins terrifiante des yeux de la bête constitue un motif particulièrement récurrent dans les textes fantastiques brochant leur fiction autour de la présence d'une créature carnassière et menaçante. Les prunelles scintillantes de la bête font rejaillir, dans la perception imaginaire, l'idée de la voracité, de la cruauté, des pulsions animales rendues à une intensité incontrôlable. Elles peuvent aussi, selon les circonstances, se révéler *méduséennes* et provoquer la paralysie ou la pétrification corporelle de leur observateur humain *fasciné*.

Chats et fauves n'ont pas, loin de là, le monopole de ce *topos* littéraire des *yeux fascinants* – nous verrons, par exemple, que les chiens et loups en sont également coutumiers. Mais le fait demeure que ce motif des yeux *luisants* tend à représenter symboliquement un miroir des pulsions sauvages et animales de l'individu, l'indice d'une intimité traversée par les fulgurances d'une bestialité en effervescence. Par conséquent, il faut croire que ces yeux *brillants* sont susceptibles de concerner aussi bien des personnages humains que des créatures surnaturelles, si tant est qu'ils soient imaginés en proie à de pareilles pulsions.

Il est évident que nous n'allons pas procéder à un inventaire exhaustif de tous les personnages aux yeux *scintillants* de la littérature fantastique. Il s'agit plutôt, pour nous, de cerner, à l'aide de quelques exemples, ce poncif littéraire qui veut que les yeux *ardents*, *brillants* ou *scintillants* représentent l'une des marques suprêmes de la bête et des vibrations intimes de notre animalité.

Un bel exemple pourrait être celui de Sangree, protagoniste largement animalisé dans « Le camp du chien » d'Algernon Balckwood. Il s'agit d'un individu que sa passion amoureuse et ses pulsions sexuelles à l'égard de la jolie Joan ont progressivement fait chuter dans un comportement bestial, jusqu'à le conduire à laisser vaquer hors de son corps un double animal particulièrement agité. Ce récit ne manque pas, en la circonstance, de faire mention des regards intenses et inquiétants que l'intéressé porte à la ravissante jeune femme, objet de ses fantasmes. Ainsi les yeux de Sangree, aussi bien sous son apparence humaine que sous celle de son *alter ego* bestial, trahissent-ils la sauvagerie de ses pulsions intimes et sa quasi animalité :

« Il [Sangree] dévorait la jeune fille des yeux, une joie passionnée, presque fébrile, animait son visage ; c'était avant tout l'expression extasiée d'une véritable adoration. [...] Mais le curieux mélange de désir et de bonheur *qui brillait dans ses yeux* éveilla mon attention et m'intrigua. L'intensité de cette expression était telle que je restai un moment sans pouvoir le quitter des yeux. Qu'un être si timide et si doux dût éprouver une passion aussi virile semblait exiger une explication » (nous soulignons)¹.

« ...au-dessus et autour de lui [Sangree], sur lui et en-dessous, flottait la masse sombre d'une "chose" à quatre pattes, avec un museau allongé et des oreilles pointues parfaitement visibles sur le fond de la toile, et parfois *la lueur d'yeux étincelants* et de crocs blancs » (nous soulignons)².

Cette juxtaposition textuelle permet de voir surgir la coïncidence qu'implique le motif des *yeux brillants* entre l'humain Sangree et le double animal que ce dernier devient à ses heures perdues. Ce sont ces yeux *étincellants* qui établissent la correspondance primordiale entre nos deux portraits. Ces yeux *fascinants* pour celui qui les contemple (« je restai un moment sans pouvoir le quitter des yeux ») mais néanmoins *inquiétants* (, trahissent, dans un premier temps, chez le jeune homme, l'expression d'une passion particulièrement « virile » envers la jeune Joan. Ils laisse entendre la charge libidinale de ce regard porté à un être désiré. Le dédoublement animal conduit toutefois à un autre spectacle : celle d'une voracité bestiale. Les yeux étincelants de la bête, conjugués à l'image de ses crocs blancs, produisent effectivement l'évocation imaginaire d'une véritable rage carnassière. Ainsi la pulsion érotique de Sangree, frustrée dans son existence humaine, se trouve-t-elle dérivée en pulsion de dévoration, dénotant, pour reprendre un terme de psychanalyse l'une des formes de l'union de la libido et de l'agressivité, à savoir la passion *cannibalique*³.

La description des yeux *brillants* est également repérable en ce qui concerne les petites bêtes. Les rats, par exemple, peuvent faire montre de cette prédisposition à déclencher l'angoisse et la fascination par la simple apparition de leurs yeux *scintillants*. C'est ce qui se passe dans « L'enterrement des rats » de Bram Stoker – nous renvoyons, si besoin est, notre lecteur au volet consacré aux rongeurs fantastiques. Dans une scène tout à fait frappante, on voit le héros de cette intrigue, pris au piège dans une cabane par des brigands affamés, se mettre à croiser, au travers les interstices des parois, les yeux *brillants* d'avidité de ces individus des bas-fonds. Il en vient ensuite à les confondre avec les prunelles scintillantes des rats qui envahissent également, dans une même pulsion carnassière, les recoins de l'endroit.

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du chien », in *op. cit.*, p. 62

² *Ibid.*, p. 116

³ « Le terme cannibalique souligne certains caractères de la relation d'objet orale : union de la libido et de l'agressivité, incorporation et appropriation de l'objet et de ses qualités. » (LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 59)

Peu avant dans la fiction, il avait été aussi question de sa rencontre fortuite avec une vieille femme armée d'un couteau qui le regardait *comme un chat aurait regardé une souris* :

« La vieille femme me regardait comme un chat regarde une souris : elle avait la main droite cachée dans les plis de sa jupe, serrant, je le savais, son long couteau si sinistre d'aspect. Si elle avait vu une quelconque crainte apparaître sur mon visage, elle aurait, je le sentais, compris que le moment était venu et m'aurait sauté dessus, comme une tigresse, certaine de me surprendre sans défense »¹.

Inutile de rappeler, de fait, combien ce récit de Bram Stoker fait la part belle à l'animalisation dégradante des miséreux, qui se trouvent constamment rapportés à la figure de rats affamés.

Dans « Sujet d'étude » (1955) de Floyd L. Wallace [États-Unis], les explorateurs d'une nouvelle planète sont confrontés à la vision, à travers les branches d'un buisson, des yeux *brillants* d'une petite bête inconnue :

« Il faillit ne pas remarquer les yeux brillants qui le regardaient au-dessous d'un buisson. [...]. Il bondit pour l'attraper. La bête s'enfuit en couinant. Elle s'élança sur l'herbe au sortir des arbres. S'écroula en un petit paquet glapissant de terreur lorsqu'il se pencha pour le ramasser »².

L'effroi pour l'heure est du côté de cette petite bête. Toutefois, nous l'avons vu, cet animal finira par devenir une menace mortelle pour les personnages humains de la fiction, au prix de plusieurs métamorphoses ; l'augmentation graduelle de ses dimensions allant alors de pair avec l'intensification de sa puissance prédatrice.

Pour en revenir aux chats, et aux fauves plus exactement, il convient de rappeler combien l'évocation des yeux *ardents* ou *brillants* de la bête se juxtapose généralement au moment où celle-ci se dévoile sous son jour le plus menaçant, prête à bondir sur son observateur humain, à l'attaquer féroce.

Dans « Le chat brésilien » d'Arthur Conan Doyle, il est fait mention des yeux *étincelants* du fauve noir principalement à deux reprises. La première observation correspond à une situation « hors cage », lorsque le narrateur découvre la bête derrière les barreaux au début de la fiction. Mais la seconde, la plus terrifiante, fait part de l'hypnose, du moins de la fascination médusée que vit le narrateur, alors même qu'il s'est fait enfermé à l'intérieur de la cage de cet animal par son sadique propriétaire :

¹ STOKER, Bram, « L'enterrement des rats », in *op. cit.*, p. 19

² WALLACE, Floyd, L., « Sujet d'étude », in GOIMARD, J. et KLEIN, G. (éds.), *Histoires de créatures, La grande anthologie de la science-fiction*, *op. cit.*, p. 318

« Un pas résonnait dans le couloir dallé : le chat brésilien s'était levé d'un bond, *les yeux jaunes étincelants*, la langue rouge passant et repassant sur ses dents blanches et acérées, il se mit à arpenter sa cage étroite »¹ (nous soulignons).

« Le chat (en admettant que l'on puisse appeler d'un nom aussi aimable une bête aussi terrifiante) n'était pas à plus de trois mètres de moi. Ses yeux luisaient comme deux disques de phosphore dans l'obscurité. Ils étaient fascinants. Je ne pouvais détacher d'eux les miens »².

Le regard méduséen du fauve, qui change son spectateur humain en chose statique, œuvre ici à paralyser sa proie en stimulant d'abord sa fascination plutôt que sa peur. Les « deux disques de phosphore » qui émergent de la nuit provoquent autre chose que la panique. Elles génèrent un état contemplatif quasi surnaturel, proche de l'envoûtement (« je ne pouvais détacher d'eux les miens »). Pourtant, au début de la nouvelle, du fait sans doute de la mise à distance opérée entre la bête contemplée et l'humain contemplateur par la frontière protectrice des barreaux de la cage, la première vision des « yeux jaunes étincelants » de la panthère noire ne se privait nullement d'une description effrayante des traits carnassiers (« la langue rouge passant et repassant sur ses dents blanches et acérées »). De cet état de fait, le paradoxe apparaît comme le suivant ; alors qu'il discernait parfaitement la dangerosité et les attributs de la voracité du chat brésilien, depuis un point d'observation situé hors de la cage, voilà que le narrateur, jeté en pâture à celle-ci, à l'intérieur même de la prison bestiale, placé à proximité immédiate de ce fauve noir (« Le chat [...] n'était pas à plus de trois mètres de moi »), se révèle incapable de distinguer autre chose que les disques oculaires de son prédateur. Comme si son champ de vision s'était brutalement réduit, suite à sa terrifiante intrusion dans la cage de la bête, l'homme ne perçoit plus réellement le péril émanant du spectacle de ces yeux scintillants de félin. L'homme ne parvient plus à voir la gueule carnassière et les crocs acérées qui se cachent derrière ces prunelles animales flamboyantes. Tout n'est plus que fascination ; le texte décrit, de la sorte, cette apothéose cynégétique que représente l'échange de regard entre proie et prédateur, avant la mise à mort. En parlant de la nouvelle « Axolotl » de Cortázar – récit où il est question, nous le savons, de l'observation médusée dans laquelle se plonge un narrateur face aux yeux d'or de quelques axolotls – André Siganos établit la relation suivante :

« C'est que le sujet de ce très court récit [« Axolotl »] ne désigne pas un texte fasciné par lui-même, mais la cruelle et originaire fascination d'un être vivant par un autre être vivant qui va l'avalier. C'est bien le caractère archétypal de cette confrontation entre homme et animal qui

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le chat brésilien », *op. cit.*, p. 637

² *Ibid.*, p. 641

mobilise l'attention en dernière instance, plus que le renversement d'instance narrative ou le fait de faire s'exprimer un être aussi étrange que l'axolotl »¹.

Cet échange de regard entre une bête prédatrice aux yeux fascinants et un être humain subjugué (voire dévoré ensuite) pourrait se retrouver dans de nombreux récits fantastiques. Épisode archétypal de la prédation, cette confrontation visuelle équivaut à une première absorption symbolique de la proie par son prédateur ; il se produit un premier englutissement, un avalement inaugural, une absorption initiale, non pas alimentaire, mais d'ordre optique.

Il convient de ne pas oublier que les yeux du félin se trouvent au centre d'une des plus célèbres nouvelles d'Ambrose Bierce, à savoir « Les yeux de la panthère ». Le jeu de l'écrivain étant de créer une certaine correspondance entre Irène Marlowe, jeune femme sur le point de se marier, et une panthère, il est logique que le motif des yeux anormaux ou extraordinaires se soit retrouvé au cœur de la description. Rappelons, au passage, que la tendance imaginaire attribuée généralement, en tant que zoomorphe félin le plus commun, la figure du lion à l'homme et celle du chat ou de la panthère à la femme :

« Parmi les figures animales, ce sont les formes du corps entiers et de chaque membre du lion qui se rapprochent le plus de la figure de l'homme tandis que la panthère présente le plus d'analogies avec le corps et les mœurs de la femme »².

Guy de Maupassant, dans sa nouvelle « Sur les chats », établit d'ailleurs une comparaison exemplaire entre la duplicité du chat et celle de la femme, ces « créatures » caressantes, sensuelles, envoûtantes et néanmoins toujours prêtes à mordre :

« Des femmes aussi nous donnent cette sensation, des femmes charmantes, douces, aux yeux clairs et faux, qui nous ont choisi pour se frotter à l'amour. Près d'elles, quand elles ouvrent les bras, les lèvres tendues, quand on les étreint, le cœur bondissant, quand on a goûté la joie sensuelle de leur caresse délicate, on sent bien qu'on tient une chatte, une chatte à griffes et à crocs, une chatte perfide, sournoise, amoureuse ennemie, qui mordra quand elle sera lasse de baisers »³.

La collision imaginaire entre la figure de la femme et celle du chat ou de la panthère n'est donc pas chose rare, en littérature. La dimension érotique, qui touche à la sensualité féminine (« charmantes, douces » ; « joie sensuelle de leur caresse délicate »), se trouve alors superposée à la dimension carnassière ainsi qu'à la perfidie associées à la figure de ces félidés

¹ SIGANOS, André, *Mythe et écriture - La nostalgie de l'archaïque*, op. cit., p. 88

² BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, op. cit., p. 23

³ MAUPASSANT, Guy (de), « Sur les chats », in op. cit., p. 243

(« chatte à griffes et à crocs, chatte perfide, sournoise, amoureuse ennemie, qui mordra... »). Nous ferons ici l'économie de toute la symbolique freudienne que seraient susceptibles d'engager ces dernières allusions (*vagina dentata*).

Ambrose Bierce, dès l'incipit, nous dépeint une jeune beauté à la *grâce féline* et vêtue d'une robe étrangement *couverte de taches brunes*. Pareille robe ne saurait être sans rappeler le pelage tacheté de la panthère. C'est, de fait, l'image même d'une femme-panthère qui nous est présentée :

« Jeune, blonde, gracieuse, la femme avait un maintien et des gestes d'une souplesse féline. Elle portait une robe grise dont le tissu présentait d'étranges taches brunes »¹.

Mais le fait est que ce sont les yeux de cette jeune personne qui manifestent, au plus haut point, sa parenté, sa connivence ontologique, avec la panthère. Les yeux d'Irène Marlowe correspondent effectivement aux yeux d'une prédatrice féline et tendent à générer l'angoisse :

« Nul n'aurait su dire si elle était belle, car ses yeux accaparaient l'attention au détriment de tous ses autres traits. Longs, étroits, d'un vert grisâtre, ils avaient une expression défiant toute analyse. On constatait seulement qu'ils inspiraient une certaine inquiétude. [...]. Évitant le plus possible de rencontrer le regard de sa compagne, dont les yeux verts, chaque qu'ils fixaient les siens, l'emplissaient d'une crainte indéfinissable malgré leur féline beauté, Jenner Brading écouta en silence l'histoire d'Irène Marlowe »².

Le caractère méduséen se trouve implicitement exprimé dans cette capacité d'absorption de l'attention d'autrui que possèdent les yeux de l'héroïne (« car ses yeux accaparaient l'attention au détriment de tous ses autres traits »). Cependant ce spectre de la femme-panthère méduséenne s'édifie surtout dans l'angoisse, la « crainte indéfinissable », la « certaine inquiétude » qui émane de son regard fascinant. L'intuition d'un péril mortifère pousse ainsi son fiancé à détourner le sien (« Évitant le plus possible de rencontrer le regard de sa compagne »). Ces yeux à la « féline beauté » d'Irène Marlowe impliquent, dès lors, l'idée de l'appât mortel, du piège érotique, du traquenard féminin ; leur attraction, leur magnétisme, n'engagent plus seulement le plaisir esthétique, mais aussi et surtout le péril d'une hypnose carnassière.

Cette fiction fantastique d'Ambrose Bierce superpose bientôt à cette histoire d'un jeune couple de fiancés, une autre histoire plus ancienne, relative à la mère d'Irène Marlowe. Celle-ci se déroule à l'époque où la femme se trouvait justement enceinte de l'héroïne. On

¹ BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère », in *Histoires impossibles, op. cit.*, p. 9

² *Ibid.*, pp. 9-10

nous raconte ainsi le terrible épisode qui a précédé cet enfantement. La mère Marlowe, durant sa grossesse, un jour que son mari se trouvait à la chasse, a vécu le malheur d'être confrontée à une panthère. Ce fauve avait surgi brutalement à la fenêtre de leur petite maison familiale, perdue dans les terres sauvages du *Far West*. Il n'y eut pas d'attaque véritable de la bête à l'encontre de Madame Marlowe, en vérité. Mais l'échange de regard qui se produisit alors, entre ces deux êtres, devait pourtant s'avérer mortel. Rendue à un état de terreur absolue, face aux yeux de la panthère, la pauvre mère enceinte fut conduite à serrer de toutes ses forces, contre sa poitrine, le jeune enfant qu'elle tenait dans ses bras. C'est par ce geste de protection maternelle qu'elle allait finalement provoquer la mort de son nourrisson ; une mort par étouffement. Cette génitrice, muée par la peur panique de la panthère, devint donc, ce jour-là, une mère infanticide. Cette terrible histoire familiale occasionna, en vérité, un double malheur ; d'une part, la mort du fils aîné des Marlowe (asphyxié par l'étreinte de sa mère) et, d'autre part, la manifestation, à l'âge adulte, d'une étrange et angoissante nature féline chez Irène Marlowe, fille née après la *rencontre* de sa mère avec une panthère.

Cette confrontation, telle qu'elle se trouve décrite entre la mère d'Irène et la panthère, ne fait nullement l'impasse sur l'aspect fascinant autant que terrifiant des yeux du fauve. Il s'agit même du motif principal autour duquel se développe cette scène d'une grande intensité émotionnelle. On y décrit les yeux d'un prédateur *prêt à bondir* venant soudain méduser et porter au comble de la panique une pauvre mère de famille :

« Ayant levé les yeux, elle vit deux objets brillants étoiler les ténèbres d'une lueur d'un vert rougeâtre. [...] c'étaient les yeux d'une panthère. La bête se tenait debout devant la fenêtre ouverte, juste en face de la femme, à moins de cinq pas de distance. [...] elle comprit que l'animal était dressé sur ses pattes de derrière, les pattes de devant posées sur l'appui de la fenêtre. Cette attitude montrait un intérêt malveillant et non pas une simple curiosité indolente. Elle apportait un élément d'horreur supplémentaire, elle accentuait la menace de ces yeux redoutables dont le feu ardent consumait la force et le courage de la femme »¹.

La fenêtre joue ici le rôle de frontière entre les choses du *dehors*, du *hors*, de la forêt, et les choses du *dedans*, demeurant dans le lieu protégé et intime, l'espace du *là*, le refuge de la maison. Par cet acte de venir se positionner sur la frontière symbolique du *seuil* (séparant *dehors* et *dedans*), la bête tend immédiatement à présager d'un *passage* entre ces deux espaces, d'une transgression bestiale de l'espace humain, d'un empiètement vorace du monde sauvage et inhumain sur le monde civilisé. Il s'agit, force est de l'avouer, d'un épisode porteur d'une puissante signification symbolique. « Le secret du Ravin de Macarger »,

¹ *Ibid.*, p. 14

nouvelle en laquelle on évoque pareillement l'apparition fantasmatique d'une bête sauvage à la fenêtre d'une maison, pourrait donner une idée de la récurrence de cette mise en scène dans l'œuvre d'Ambrose Bierce :

« Je me dressai d'un bond sur mon séant et cherchai mon fusil à tâtons, croyant qu'une bête sauvage venait d'entrer par la fenêtre »¹.

La panthère aux yeux flamboyants pétrifie sa proie humaine d'abord par la sidération que provoque la découverte brutale de sa présence incongrue à la fenêtre. C'est ensuite par la menace funeste qu'induit inévitablement cette irruption domestique que le fauve parvient à paralyser l'individu devenu *son* spectateur. Madame Marlowe, médusée par les yeux du félin, s'immobilise ainsi dans l'attente du *bond* de la panthère en sa maison. C'est l'imagination angoissante de ce bond bestial qui va l'entraîner à étouffer, malgré elle, son rejeton. Si la fascination peut procéder de la simple observation des yeux luisants d'un fauve, l'angoisse et la panique trouvent leur source, quant à elles, dans cette idée même du *bond de la bête* dans le refuge domestique. C'est dans cette hypothèse de la brutale intrusion du sauvage et de l'animal à l'intérieur de l'espace intime ; c'est dans cette éventualité du bond de la bête *vers soi* ou *sur soi*, que se cristallise la peur en ce récit de Bierce :

« Sa faculté de sentir et de penser s'était réduite aux dimensions d'une seule émotion : la crainte du bond de l'animal, du choc de son corps, des coups de ses énormes pattes qui mutileraient l'enfant tandis que les crocs pointus s'enfonceraient dans la gorge de sa mère »².

Aussi cette fiction fantastique nous apprend-t-elle que le bond de la panthère n'est même pas nécessaire à la concrétisation du drame familial. Les yeux de la bête suffisent, seuls, à engendrer le malheur tant redouté par cette mère de famille. Le regard du fauve se charge, lui-même, de *bondir* et de *pénétrer* dans l'intimité de Madame Marlowe pour dépraver la nature humaine du « fruit de ses entrailles » (Irène) et pour la conduire, sous l'effet de la panique, à enserrer jusqu'à étouffement le fils qu'elle tient dans ses bras. Ce double phénomène la change, de fait, en *mère-panthère* :

« le geste de protection maternelle devient au contraire un piège suffocant. La femme au foyer se change en folle du logis : la mère infanticide est une panthère »³.

¹ BIERCE, Ambrose, « Le secret du Ravin de Macarger », in *Histoires impossibles, op. cit.*, p. 42

² BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère », in *Histoires impossibles, op. cit.*, p. 14

³ TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'écrou* de Henry James », in *op. cit.*, p. 168

Le nourrisson mort, qu'elle remet ensuite, dans un état de choc, entre les mains de son mari revenu au bercail, devient ainsi la (seule) preuve qu'une *panthère* est passée par là :

« Sans trop savoir ce qu'il faisait, il lui tendit les bras. Elle y posa l'enfant. Il était mort, étouffé par l'étreinte de sa mère »¹.

Bernard Terramorsi, en outre, note parfaitement la puissance maléfique, ensorcelante, sinon *fascinante* au sens étymologique du terme (celui de « puissance phallique »), que démontrent les yeux de la panthère :

« Les yeux de la panthère, [...], possède l'*invidia*, le mauvais œil, le pouvoir de fascination : des "yeux diaboliques". La panthère a ici une vision active, pétrifiante qui possède la femme placée sous ses yeux : son regard est violence, pénétration, maléfice... La panthère est proprement *fascinante* ».

La mère de famille, demeurée seule chez elle, se trouve *violée* par le regard pénétrant du prédateur félin, perché à sa fenêtre. Elle est traversée par la puissance de ces yeux maléfiques qui viennent fantasmatiquement souiller et dépraver le « fruit de ses entrailles », corrompre la nature humaine de sa fille Irène. Le coup d'œil du fauve sauvage est éprouvé, sur un plan imaginaire, comme un viol ; une *fascination* brutale autant que bestiale. L'échange des regards est vécu sur le mode du « coït animal », transformant l'épouse du chasseur Marlowe en proie féminine. « Qui va à la chasse, perd sa place ! », pourrait-on dire. La femme du chasseur, enceinte de son homme, se retrouve soudain *pleine* d'autre chose, emplie de la peur de la bête. Le destin d'Irène, à vrai dire, semble, au gré des méandres d'une logique fantastique, directement découler de cette exposition prénatale de sa mère aux yeux flamboyants d'une panthère :

« Le ventre de sa mère ne l'a pas protégée jadis du regard pénétrant de la bête, des "yeux de la panthère" : elle a été victime du mauvais œil avant même de voir le jour. Le regard du fauve [...] pénètre jusqu'au entrailles de la mère enceinte pour souiller le bébé. Sur le point de se marier – et de connaître l'homme –, la jeune fille se change en panthère aux "yeux étincelants" "regardant la nuit par la fenêtre" : en devenant comme la bête qui a pénétré sa mère du regard, elle expose une filiation impossible, surnaturelle »².

Irène Marlowe, à l'heure de prendre un époux, voit rejaillir dans sa personnalité, les traits qui attestent de sa filiation fantastique ; elle devient panthère. Cette atavisme surnaturel ressort dans sa physionomie (yeux étincelants), ses mouvements (gestes félins) et même son

¹ BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère », in *Histoires impossibles*, op. cit., p. 15

² TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'écrou* de Henry James », in op. cit., p. 167

habillement (robe tachetée). Brading, son pauvre fiancé, bouleversé suite au douloureux récit de la tragédie familiale des Marlowe, en vient finalement à ne plus pouvoir observer Irène sans recevoir aussitôt l'image d'une panthère. L'obsédante vision du fauve se superpose désormais à toute contemplation d'Irène. Lorsque cette dernière vient à prendre congé de lui, par exemple, Brading la regarde s'enfoncer dans l'obscurité d'un bois et, tout à coup, alors que la jeune femme disparaît dans les ténèbres, il voit surgir de l'ombre deux yeux brillants qu'il prend pour ceux d'une panthère. S'ensuit alors une course effrénée qui l'entraîne, après l'avoir fait traversé prestement le bosquet, à découvrir la jupe d'Irène s'engouffrant dans la maison, sans nulle autre trace de panthère :

« Brading s'était levé pour la retenir ; il la regardait en silence jusqu'à ce qu'elle eût disparu dans l'obscurité. Soudain, il sursauta, comme s'il avait été frappé d'une balle ; son visage prit une expression de stupeur et de crainte : dans une des noires ombres où elle venait de s'enfoncer, il avait aperçu deux yeux brillants ! L'espace d'une seconde, il demeura stupéfait, irrésolu ; puis il se précipita dans le bois en criant : "Irène, Irène, attention ! La panthère ! La panthère !" . En un instant, il déboucha en terrain découvert et vit la jupe grise de la jeune fille disparaître dans la maison. Il n'y avait pas de panthère en vue »¹.

L'apparition des yeux d'un fauve dans les ténèbres d'un bois rejoint nécessairement l'image archétypale du « *loup dans la forêt* » ou du « *tigre dans la jungle* ». La déduction logique à laquelle invite ce passage du récit n'est pas encore réalisée par le héros masculin. L'homme ne produit pas de réflexion à partir de ces deux faits majeurs : il a vu des yeux de panthère *en regardant Irène*, or « il n'y avait pas de panthère en vue ». À qui donc étaient ses yeux, dans ce cas ?

Toutefois, la relation ontologique sa fiancée et une panthère se concrétise au terme de l'intrigue. Toujours en cause, se trouve être la nouvelle apparition de deux yeux de panthère, « deux yeux étincelants où brûlait la flamme d'une méchanceté indicible »², dans l'encadrement d'une fenêtre ouverte. Tel est le spectacle auquel doit assister, un soir, le dénommé Brading. Persuadé qu'il est aux prises avec un fauve prêt à lui bondir dessus, l'homme se fait chasseur et tire un coup de feu en direction de la bête. Ce sera évidemment le corps sans vie d'Irène Marlowe, et non celui d'une panthère, qu'il retrouvera ensuite derrière sa fenêtre :

« Après s'être frayé un passage difficile à travers un taillis, il parvint à une petite clairière où il fut récompensé de sa bravoure, car il y trouva le cadavre de sa victime. Mais ce n'était pas une panthère »³.

¹ BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère », in *Histoires impossibles, op. cit.*, p. 18

² *Ibid.*, p. 19

³ *Ibid.*, p. 20

Cet épisode final, qui voit un homme tuer sa promise par erreur, se rapporte, de manière directe, à l'infanticide involontairement commis, dans le passé, par la mère Marlowe. Comme il en va généralement dans les histoires de malédiction familiale, nous retrouvons ici les indices d'un imaginaire cyclique du temps, où des correspondances subtiles et néanmoins terribles finissent par unir, dans une symétrie malheureuse et à plusieurs décennies d'intervalle, les existences de deux générations de la famille Marlowe.

Il convient de signaler, en vue de conclure ce volet, que la caractéristique des yeux brillants ou phosphoriques vaut aussi bien pour les chats et les fauves que pour les chiens et les loups. Ce rapprochement zoologique – classique entre ces figures de la bestialité carnassière terrestre (fauve/loup)¹ –, se trouve induit, en vérité, par le tissu particulier de leurs prunelles :

« Des yeux obliques au regard doré qui "reluisent par nuit comme chandelles", Natalis Come, dans le poème *De Venetione*, signale cette lueur qui flamboie dans la nuit. Comme ceux des chats, les yeux des loups possèdent un tissu particulier, le *tapetum lucidum*, qui facilite la vision dans des conditions d'éclairage minimales et rend les yeux phosphorescents »².

Le *tapetum lucidum*, tel est donc le nom de cette texture insolite que possèdent les yeux des félidés et canidés. Ce tissu particulier qui tend à rendre leurs prunelles aussi flamboyantes que des chandelles au cœur des ténèbres. Il est clair qu'une telle caractéristique physique, source naturelle de fascination, d'angoisse et d'épouvante, ne pouvait laisser indifférents des écrivains soucieux de densifier, de toutes les manières possibles, l'impact imaginaire de leurs bêtes fantastiques. Nous aurons l'opportunité de constater, dans le chapitre à venir, en analysant la figure du chien et de son pendant sauvage, le loup, à quel point ce motif des yeux étincelants ou phosphorescents tend à apparaître dans les œuvres fantastiques. De manière à aller un peu plus loin dans l'observation effectuée jusqu'à présent, nous allons toutefois ouvrir la réflexion sur un poncif littéraire proche, mais néanmoins différent. Ce poncif est celui de la *vision des yeux d'un prédateur derrière la végétation*. Il offre, cela dit, des variantes récurrentes en filigrane desquelles se dévoile toujours, néanmoins, de manière plus ou moins explicite, l'image archétypale du « loup dans la forêt », déclinable, nous le savons, en celle du « tigre dans la jungle », de la « pieuvre dans les algues » (Hodgson), etc.

¹ « Le lion, et quelquefois le tigre et le jaguar, remplit dans les civilisations tropicales et équatoriales à peu près la même fonction que le loup. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 93)

² CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, op.cit., p. 57

2. Entre chien et loup

Même s'il a pu, en traversant les siècles aux côtés de l'humanité, se voir attribuer la qualification de « meilleur ami de l'homme », le chien, surtout dès lors qu'il appartient au type des molossoïdes ou des spécimens de grande taille, tend à conserver, dans l'imaginaire humain, l'impact angoissant du prédateur carnassier. S'il existe, de façon indéniable, une profonde et universelle affection des hommes pour les chiens, celle-ci n'a pas pour autant anéanti la peur que suffit quelquefois à faire ressurgir la simple vision de leur gueule dentée et menaçante. Dans une première étape, qui doit servir de jonction avec le chapitre précédent, nous allons nous intéresser brièvement au poncif des *yeux scintillants* derrière la végétation ; *topos* littéraire qu'il est permis de considérer comme la représentation plus ou moins récurrente et ostensible du « loup tapi dans la forêt ». La question centrale de la *peur du chien* et de son exploitation à travers les textes fantastiques doit, ensuite, occuper toute notre attention : peur de la morsure bestiale et animalisante qui ramène l'homme au rang de proie ; peur de la créature sociale qui soudain retourne à sa sauvagerie archaïque ; peur de l'animal protecteur qui se mue brutalement, à notre rencontre, en agresseur, en prédateur ; peur humaine de discerner le « diable » en ces animaux domestiques qui nous sont si familiers (cette tendance à la diabolisation de l'animal social familial, observée pour le chat, se répète effectivement dans le cas du chien). Autant de dimensions qu'il convient d'appréhender afin de pouvoir mener une analyse relativement complète du chien fantastique.

Au sortir de cette observation, la passerelle devrait être jetée entre la figure canine et la figure lupine. Il conviendra de faire ressurgir alors, de cette gémellité animale traditionnellement admise, la densité angoissante ainsi que les contradictions et intersections signifiantes. Le pouvoir d'horreur du loup, exploité dans de nombreux textes fantastiques, nous le verrons, n'est pas superposable en tout point à la peur ressentie face au canidé retourné à sa férocité archaïque. La confrontation de ces deux figures animales (chien/loup) pourrait nous permettre, de la sorte, de conduire une réflexion sur la spatialisation symbolique de leur « rayon d'angoisse » respectif. Si le loup n'effraie généralement qu'en contexte de forêt, il s'avère que le chien, lui, se trouve en mesure de faire surgir la sauvagerie et l'angoisse de la dévoration, à l'intérieur même des cités humaines, dans le monde urbain et civilisé, au plus près de l'homme. De fait, le loup, incarnation par excellence de la bête vorace des bois, semble posséder un pouvoir d'angoisse qui, en littérature fantastique du moins, tendrait à offrir une envergure moindre par rapport au chien. Le canidé domestique, en vérité, se présente, dans les œuvres fantastiques, comme un « cheval de Troie » de la sauvagerie

animale. Installé en plein cœur de la civilisation, il attend le moment de faire éclater sa terrible supercherie et toute la monstruosité de son être véritable.

Évidemment, nous faisons abstraction ici du thème de la lycanthropie (lequel s'intègre au registre de la bête *du dedans*). Ce thème redonne, à la figure du loup, nous le savons, toute sa prééminence en terme d'impact angoissant. Dans la circonstance du loup-garou, en effet, le loup *quitte* la forêt pour venir se manifester, pire encore qu'en sa cité, *à travers le corps même de l'homme*.

A. Deux yeux luisants derrière les branches

L'occasion nous a été offerte, dans le volet précédent consacré aux chats, d'évoquer le *tapetum lucidum*, cette texture particulière recouvrant les prunelles des félidés, ainsi que celles des canidés, et tendant à les rendre phosphoriques, la nuit venue, sous l'effet de quelque lueur. La littérature fantastique n'a pas manqué, chose fort compréhensible, de s'emparer de ce trait particulier et d'en amplifier l'impact littéraire, en associant presque systématiquement cette phosphorescence oculaire à l'idée de la manifestation d'une pulsion animale négative et menaçante pour l'homme. Ainsi les yeux brillants de la bête canine ou lupine devraient-ils toujours signifier la fureur, la voracité, la rage, l'ardeur sexuelle dudit animal ou encore exprimer les affres de son inanition et son désir de manger de la chair. Il est clair, cependant, que cette relation symbolique existant entre le motif des « yeux brillants » et les pulsions décrites ci-dessus, ne peut pas être présenté comme étant exclusivement l'apanage des canidés ou des félidés. La zoologie littéraire recèle, à vrai dire, d'innombrables exemples d'animaux divers et autant d'êtres humains dont la brillance oculaire se ramènent textuellement à l'expression ostensible de leurs pulsions alimentaires, sexuelles ou simplement meurtrières. Néanmoins, il n'est pas interdit de penser que les chiens et chats, autant que leurs pendants sauvages (fauves et loups), proposent, en la matière, les occurrences les plus fréquentes, la manifestation la plus régulière de cette association métaphorique (yeux scintillants/pulsions carnassières).

Plus précisément, en ce qui concerne les créatures canines et lupines, le poncif littéraire, par excellence, semble être le suivant : la découverte par un personnage humain, derrière le « rideau » des arbres, des branches, d'un buisson, d'une végétation quelconque, de

la présence d'une ou de plusieurs paires d'yeux brillants se mettant à le fixer. Un pareil épisode pourrait, dès lors, œuvrer à insuffler, à en croire l'écrivain Herbert George Wells, une terreur primitive dans l'esprit des hommes. Tel est, en effet, ce que ce dernier laisse entendre, dans *La machine à explorer le temps*, en décrivant la toute première confrontation entre le héros de son célèbre récit et cette étrange créature quadrupède à poils longs des temps futurs, nommée « Morlock » :

« Tout à coup, je m'arrêtai stupéfait. Une paire d'yeux, lumineux à cause de la réflexion de la lumière extérieure, m'observait dans les ténèbres. La vieille et instinctive terreur des bêtes sauvages me revint. Je serrai les poings et fixai fermement les yeux étincelants. [...]. Immédiatement les yeux se détournèrent et quelque chose de blanc s'enfuit en me frôlant »¹.

Alors que le héros – ainsi que le précise le texte peu auparavant – s'était mis à observer au travers des buissons environnants, le voilà confronté à cette découverte stupéfiante : une créature bestiale, tapie au cœur de cette végétation nocturne, est en train de le suivre du regard. Médusé par la bête, l'homme se fige aussitôt dans l'hypnose de ces prunelles étincelantes (« Tout à coup, je m'arrêtai stupéfait »). Cette vision brutale des yeux scintillants du Morlock concourt toutefois à installer un certain flottement de la panique : un moment perdue durant lequel les rôles du prédateur et de la proie tardent à se voir attribués. Se montrant suffisamment fort pour contrôler cette « vieille et instinctive terreur des bêtes sauvages » qui l'assaille, le narrateur transforme l'hypnose première en bravade salvatrice : il soutient le regard de la bête carnassière et se refuse à une fuite paniquée, laquelle aurait certainement été synonyme de mort (« Je serrai les poings et fixai fermement les yeux étincelants »). Ainsi la bête aux yeux étincelants finit-elle par prendre peur et par s'enfuir telle une proie effrayée. C'est donc au comportement démontré par le héros humain face aux yeux ardents qu'était suspendue l'agressivité de la bête : en supportant l'effroi inspiré par les prunelles étincelantes de la bête, le personnage humain a fait basculer les fonctions cynégétiques, lesquelles tendaient naturellement à poser en prédateur, en chasseur, cet animal tapi dans les ténèbres.

Boris Cyrulnik rappelle, en ce sens, combien le fait de regarder un chien de face peut provoquer chez lui une vive émotion² ; même chose, selon lui, pour le singe³. Le Morlock, rappelons-le, se trouve imaginé par Wells comme une créature située aux confluent des

¹ WELLS, Herbert Georges, « La machine à explorer le temps », in *op. cit.*, p. 64

² « Lorsque l'on regarde un chien de face, on provoque chez lui une forte émotion ; il se méfie. » (CYRULNIK, Boris, *La naissance du sens*, *op. cit.*, p. 40)

³ « Ils [Les primatologues] savent que fixer un primate de face dans les yeux déclenche, chez lui [...], une insoutenable émotion proche de la sensation d'agression. » (*Ibid.*)

espèces simiesque et humaine. Mais, il s'agit aussi d'un être pourvu de ces yeux phosphorescents caractéristiques des félins et des canidés (*tapetum lucidum*) :

« ...ces yeux énormes avec leur faculté de réfléchir la lumière sont des traits communs aux créatures nocturnes, témoins le hibou et le chat »¹.

Le Morlock, quoi qu'il en soit, représente, dans l'imaginaire de Wells, une incarnation de la dégénérescence humaine, censée être arrivée dans les millénaires futurs. L'œuvre de cet écrivain dévoile toutefois bien d'autres récurrences au poncif littéraire qui nous occupe. Dans *L'île du docteur Moreau*, par exemple, on découvre un « homme-chien » qui épie, de ses yeux brillants, le héros du récit, à travers les branchages d'un fourré ombrageux :

« ...il [l'homme-chien] s'enfuit en bondissant à travers le sous-bois. Puis se retournant encore, il se mit à m'épier : ses yeux brillaient dans l'obscurité des branchages épais »².

Avec cette description d'une créature bestiale et quadrupède³, tapie dans l'ombre d'un sous-bois à fixer de ses yeux brillants une proie éventuelle, l'auteur provoque subtilement l'irruption imaginaire de la figure lupine. L'image surgit, en effet, d'un « loup » guettant, derrière les branchages, l'approche d'un homme égaré aux abords de son territoire sylvestre. Il faut dire que l'épisode qui suit immédiatement cette scène tendrait à corroborer cette étrange illusion ; on assiste à la fuite échevelée du narrateur, pourchassé par son invraisemblable prédateur. Cette fuite archaïque le mènera d'ailleurs au repaire du docteur Moreau⁴.

Quiconque scrute à travers l'ombre et le mystère des arbres d'une forêt, des branches d'une végétation, doit s'attendre à éprouver la sensation de devenir la cible d'yeux invisibles, la sensation de se changer proie. Un tel observateur est généralement condamné à la peur de la confrontation avec l'être bestial ; cette bête sauvage ou ce monstre susceptible de *bondir* sous ses yeux, après avoir longtemps guetté ses moindres déplacements, tapi dans quelque zone ténébreuse (ombrage, fourrés, buissons, arbres, etc.). Pareils sentiments ne manquent pas d'envahir le héros d'Abraham Merrit, dans « Le visage dans l'abîme », tandis qu'il parcourt du regard les profondeurs d'une végétation obscure :

« Les espaces semblaient remplis de guetteurs. Il sentait leurs yeux sur lui. Il explora les buissons et l'ombre ; il ne vit rien. Il conserva la certitude d'une multitude cachée, dissimulée

¹ WELLS, Herbert Georges, « La machine à explorer le temps », in *op. cit.*, p. 66)

² WELLS, Herbert Georges, « L'île du docteur Moreau », in *op. cit.*, p. 145

³ « Alors je vis que c'était un homme qui marchait à quatre pattes comme une bête. » (*Ibid.*, p. 141)

⁴ *Ibid.*, pp. 148-149 (déjà cité)

aux regards. [...]. Aussitôt, le silence devint plus épais. On aurait dit qu'il se durcissait en éveil, vigilant, comme prêt à bondir sur lui s'il avançait un pas de plus »¹.

L'observation de *rien* parvient ici à engendrer la peur (« il ne vit rien ») ; un tel fait pourrait sembler quelque peu absurde à la réflexion et œuvrer à la caricature de ce personnage. Cependant, il faut bien comprendre que ce *rien* que le héros s'est mis à scruter, possède la particularité de se situer dans les profondeurs intimes d'une forêt. Et cette circonstance, à vrai dire, s'avère suffisante pour amplifier, de façon extrême, l'appréhension du protagoniste. C'est bel et bien ce *rien* oppressant, pesant, angoissant, tapi au fond de la forêt, auquel succède bientôt l'idée d'un silence de plus en plus dense (« Aussitôt, le silence devint plus épais »), qui va se transformer, se durcir (« on aurait dit qu'il se durcissait »), dans l'esprit du héros et dans le texte lui-même, jusqu'à faire surgir le fantasme d'une entité prédatrice, la figure d'une bête sauvage prête « à bondir sur lui ». Les yeux étincelants d'un loup n'auront donc nullement été nécessaires, en ce passage, à ce que naisse, dans le cœur d'un homme, cette peur qu'éprouve instinctivement la proie à l'égard de son prédateur.

Dans *Le chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle, Watson s'insurge de la faiblesse intellectuelle des paysans du Devonshire, lesquels dépeignent la bête maudite, non seulement comme un chien de l'Enfer, mais encore « avec le feu jaillissant de sa gueule et *de ses yeux* » (nous soulignons)². Ce n'est pourtant pas derrière le rideau d'une végétation touffue que vont surgir les yeux ardents de ce canidé fantastique. La lande, immensité monotone n'offrant guère de bosquets, c'est derrière le voile d'un épais brouillard blanc – mais transpercé d'un bond prodigieux par l'animal fantastique – que Conan Doyle met en scène son chien des Baskerville, en vue du dernier acte. Signalons succinctement que Stephen King, dans son roman de chien homicide, *Cujo*, pourrait d'ailleurs s'être directement inspiré de cet épisode d'un chien monstrueux traversant la brume : « *Cujo* jaillit du brouillard »³.

Voici donc bien le spectacle terrifiant auquel assistent Holmes et Watson, à la fin de leur aventure. Celui d'un énorme chien noir aux yeux phosphorescents qui bondit et s'extrait de la masse blanchâtre d'un brouillard :

« Un chien ! un chien énorme, noir comme la suie, mais un chien comme jamais yeux humains n'en ont vu. Du feu sortait de sa gueule, ses yeux brillaient d'un sombre éclat, son museau et ses fanons étaient soulignés de flammes vacillantes. Jamais esprit déséquilibré ne put, en son

¹ MERRIT, Abraham, « Le visage dans l'abîme », in *op. cit.*, p. 23

² DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 114

³ KING, Stephen, *Cujo*, Paris : J'ai Lu, « Épouvante », 1987, p. 127

délire, imaginer quelque chose de plus sauvage, de plus terrifiant, de plus infernal, que cette forme sombre et cette face sauvage qui, jaillies du mur du brouillard, se révélaient à nous »¹.

On retrouve ici le poncif de la phosphorescence oculaire, dans la description du « sombre éclat » dont scintillent les yeux de ce canidé fantastique, surgissant du brouillard de la lande tel un loup vorace d'entre les arbres d'une forêt. Il est utile, toutefois, de rappeler que tous ces traits surnaturels arborés par le chien de la malédiction se trouvent expliqués rationnellement à la fin du roman de Conan Doyle, œuvre qui joue donc du fantastique mais sans pour autant oublier sa finalité de récit policier. En effet, Stapelton, le machiavélique propriétaire de cet animal, ennemi et persécuteur des derniers héritiers du clan des Baskerville, usait du stratagème suivant afin d'accentuer le caractère terrifiant de sa bête ; il recouvrait son museau et cerclait ses yeux avec du phosphore :

« – Du phosphore, dis-je. – Et une habile préparation ! dit Holmes qui souriait en regardant l'animal. Elle est sans odeur susceptible de gêner son flair »².

Saki, dans sa nouvelle « L'apprenti-sorcier », raconte l'histoire d'un magicien sans scrupules qui, devant un public tout acquis à sa cause, *métamorphose*, au prix d'une grossière supercherie, sa femme en louve. L'intérêt du texte s'inscrit dans l'épisode qui suit la supposée métamorphose magique/ la louve, présentée sur scène sous des applaudissements nourris, devient vite incontrôlable et se met à semer la panique dans l'assistance. Ainsi le renversement symbolique se révèle-t-il particulièrement significatif. Voici que la peur la plus primitive et la plus archaïque de la nature, celle de la dévoration par la bête, vient s'installer au sein même d'une assemblée humaine qui pensait assister au spectacle du triomphe d'un homme, d'un magicien, sur l'ordre de cette même nature. Ce retour du « boomerang » manifestée par l'apparition menaçante de la louve insuffle, à travers le texte de Saki, la peur qui sied à son rang de grand prédateur carnassier. Le monstre lupin, qu'on a voulu *montré*, mettre en scène, parvient à sortir du carcan, à sortir de ses gonds, à dérégler la machinerie de l'illusion magique. Il échappe soudain à la maîtrise de l'homme, à sa domination, pour se retourner contre lui. Il n'est guère étonnant, dans ce traitement textuel de la louve (en lequel se reflète plutôt le destin du chien fantastique : bête qui échappe à la domesticité humaine pour revenir à son être sauvage et archaïque, jusqu'à menacer l'intégrité de ses anciens maîtres), de voir que Saki ne fait nullement l'économie du poncif littéraire que nous

¹ *Ibid.*, p. 169

² *Ibid.*, p. 170

analysons. L'écrivain décrit explicitement sa louve comme une bête en train de se déplacer derrière des brins d'une végétation, tout en fixant ses proies humaines :

« Dans diverses attitudes d'horreur impuissante ou de défense instinctive, ils demeuraient figés devant la bête grise à l'air mauvais, qui les fixait au milieu d'un massif de fougères et d'azalées »¹.

Ce motif du « massif de fougères et d'azalées » ne relève pas ici, bien évidemment, de l'anecdotique. Cette petite parcelle de végétation, du simple fait de la présence de cette figure lupine venue soudain « l'habiter », voyager derrière ses méandres et la transpercer de ses yeux aux lueurs carnassières, produit d'emblée une jonction imaginaire, une relation métaphorique avec le monde ténébreux de la forêt. Saki, par cette seule association d'images (fougères/louve), parvient à signifier l'amplification totale de cette peur qui s'est mise à subjuguier les personnages humains de l'histoire. Ce « massif de fougères et d'azalée », sur un plan imaginaire, suffit à transporter ladite assemblée humaine, loin du *là*, loin de la ville et de la civilisation, dans les sombres dimensions de l'espace sauvage du loup, dans le territoire du *hors*, au cœur de la *forêt*. Le pouvoir méduséen des yeux de la bête, révélé une fois encore à travers cet extrait (« ils demeuraient figés devant la bête grise à l'air mauvais »), participe à l'intégrer comme l'un des éléments caractéristiques du poncif littéraire étudié. En effet, un temps de *suspension*, d'immobilité intellectuelle autant que physique, d'absorption contemplatrice, d'hypnose médusée, semble généralement devoir succéder à la vision de ces « yeux brillants derrière la végétation ».

Pour conclure, il conviendrait de reprendre les lignes de forces de ce poncif littéraire, en quelques mots. Il s'agit de scène de la découverte, par un personnage humain *médusé puis paniqué*, de la présence d'une ou de plusieurs paires d'yeux brillants se mettant à le fixer, derrière les arbres, les branches, les buissons ou quelque autre forme de végétation.

B. Chiens surnaturels et chiens enragés

Il semble important, sans commettre pour autant de redondances au gré de notre étude, de procéder, dans les pages suivantes, à un rapide rappel de quelques figurations mythologiques, légendaires et historiques du chien. L'utilité d'une telle démarche s'avère flagrante, en effet, puisque ces figurations anciennes sembleraient avoir impliqué des répercussions littéraires à travers les textes mettant en scène des canidés fantastiques.

¹ SAKI, « L'apprenti-sorcier », in *La fenêtre ouverte*, *op. cit.*, p. 100

Évidemment, personne ne pourrait soutenir qu'une toile de fond mythologique ou légendaire se trouve toujours tendue au cœur de tout récit fantastique traitant de chien(s) surnaturel(s). Il est possible de penser qu'il existe néanmoins, à travers l'imaginaire de l'Occident – qui est celui qui a « fécondé » la littérature fantastique –, une convergence ancienne dans la manière de représenter et d'exprimer la peur et l'angoisse que tend à véhiculer la bête canine dès lors qu'elle échappe ou qu'elle menace d'échapper au carcan de sa nature apprivoisée. Un moule littéraire de la cynophobie semblerait, en la circonstance, avoir guidé la création fantastique.

Dans cette quête des canidés surnaturels, le fait de plonger, même de façon brève, notre regard à travers les mythologies, les légendes, l'Histoire et la littérature, revient à être aussitôt assailli par une variété vertigineuse de figures bestiales puisant, de manière plus ou moins explicite, leurs caractéristiques physiques dans la race des chiens. Il s'agit de représentations animales qui tendent, en règle générale, à déployer, à des degrés divers, l'agressivité primitive ainsi que la voracité reconnue à cette espèce zoologique. Mais cet effroi archaïque face à la gueule dévorante de la bête canine se double, de surcroît, d'une angoisse plus subtile ; le chien laisse imaginer, par sa chute dans la bestialité, le sort qui menace cet autre « animal social » que représente l'homme lui-même.

Les chiens, quoi que l'on en dise, n'ont jamais cessé d'inquiéter l'humanité, tant et si bien que, malgré les affects positifs générés par leur domestication et leur proximité jugée souvent protectrice, ceux-ci ont su conserver, dans l'imaginaire, les traits archaïques et l'aura effrayante du prédateur carnassier qu'ils ont jadis été. Il est vrai, cela dit, que l'hypothèse communément admise selon laquelle *le chien descendrait du loup*¹ ne s'avère pas d'une absolue certitude – le chacal pouvant prétendre également, quoique de manière moins crédible, à ce statut d'ancêtre animal. Pourtant, s'il est un fait dont personne ne peut contester l'évidence, c'est bien que le chien, avant sa domestication, constituait effectivement une bête sauvage. Il convient ici de ne pas faire l'économie de cette citation de Salomon Reinach, en laquelle se dévoilent certaines subtilités relatives à l'origine du canidé :

« Ainsi, dans l'état actuel de nos connaissances, le premier animal domestiqué en Europe aurait été le chien ; il se rencontre d'abord sur les côtes du Danemark et sa domestication doit

¹ « Apprivoisé puis domestiqué, le loup s'est transformé en chien. Ce dernier a accompagné l'homme à la chasse, puis gardé ses troupeaux lorsque celui-ci s'est sédentarisé. L'homme et le chien tissent encore de nos jours une relation provenant d'une cohabitation ancestrale. » (CYRULNIK, Boris, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, op. cit., p. 11)

remonter à la longue période (cinq à six mille ans) qui se place entre la fin des temps quaternaires et la civilisation de la pierre polie, telle qu'on la connaît par les stations lacustres de la Suisse. Mais de quel animal sauvage descend le chien domestique ? Est-ce du loup, qui habite l'Europe et l'Asie, ou du chacal, qui habite surtout l'Asie ? Les savants ne se sont pas encore mis d'accord sur ce sujet. En tous les cas, il serait fort étrange que le chien domestique fût originaire d'Asie et que des tribus asiatiques se fussent mises en marche, avec leurs chiens, pour aller pêcher des coquillages sur les côtes du Danemark. Le bon sens incline à croire que le chien est un descendant domestiqué par le totémisme, de quelque espèce de loup qui habitait les forêts de l'Europe à l'époque intermédiaire entre les temps quaternaires et l'ère géologique actuelle. Il y a, d'ailleurs, tant d'espèces de chiens que la transformation graduelle en chiens domestiques de certaines variétés de loups et de chacals a pu s'opérer en plusieurs endroits du monde, soit à la fois, soit successivement »¹.

Signalons, néanmoins, que l'hypothèse du pionnier de l'éthologie française, Boris Cyrulnik, quant à la façon dont l'homme aurait apprivoisé le loup pour en faire cet animal domestique appelé « chien », tend à renvoyer, non pas l'idée de Reinach d'un *apprivoisement par totémisme*, mais plutôt à celle d'un apprivoisement posé comme l'inverse du cas des « enfants sauvages ». Cyrulnik prétend, en effet, que le phénomène initial de cette domestication pourrait tenir dans le fait suivant ; des femmes ont dû sauver des louveteaux orphelins, en les allaitant au sein et en les nourrissant d'aliments mastiqués, ce qui aurait induit, chez ces jeunes animaux, un sentiment d'identification naturelle par rapport l'espèce humaine :

« [Les] humains, ils ont sans doute dû recueillir un jour des louveteaux orphelins qu'ils ont confiés aux femmes afin qu'elles les allaitent ou mastiquent pour eux la nourriture, comme c'est encore le cas aujourd'hui dans certaines cultures. Les toutes premières semaines de la vie d'un animal jouent en effet un rôle décisif dans la formation des liens sociaux que celui-ci entretiendra par la suite avec son environnement. Or l'empreinte humaine modifie considérablement le comportement de l'animal. Par l'apport de nourriture et par le contact physique, un attachement réciproque peut se tisser. Les jeunes s'identifient à leur famille adoptive et sont ensuite capables de la suivre dans ses déplacements »².

Cette domestication historique, ce passage du loup au chien, a eu, au fil des siècles, certains effets visibles au niveau du comportement des animaux apprivoisés, mais également au niveau de leur aspect physique. Globalement, cette dynamique de transformation est allée dans le sens d'un amoindrissement des attributs carnassiers de la bête et d'une infantilisation mentale :

« L'alliance avec l'homme n'a pas été sans conséquences puisque au fil des sélections, de nettes transformations sont apparues chez le chien : développement d'un comportement juvénile, diminution de la taille des dents carnassières, du museau et des pattes. Dépendant de sa famille humaine pour se nourrir, le chien, sorte d'éternel adolescent, se comporte en effet

¹ REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, op. cit., p. 75

² CYRULNIK, Boris, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, op. cit., p. 15

comme un loup immature. Il rampe, joue, gémit, aboie – l’aboïement chez les louveteaux ou les jeunes coyotes disparaît à mesure qu’ils grandissent – [...]. Toutefois, si la domestication a infantilisé le chien, son humanisation lui a, en revanche, donné accès à un apprentissage à long terme et, par conséquent, lui a permis de réaliser des progrès et des performances intellectuelles bien meilleures que celles de ses congénères en milieu sauvage, contraints à résoudre des problèmes de survie immédiats »¹.

La domestication aurait, de fait, contribué, de manière logique, à rendre inoffensive, en tout cas beaucoup moins menaçante, cette bête *venue du loup*. Le chien ne semble plus pouvoir se présenter que comme une pâle copie de la créature lupine qui hante les forêts ; il n’a de cesse de manifester le besoin de ses « dieux humains » pour vivre² et n’en devient, dès lors, que plus rassurant pour l’homme civilisé, celui qui s’abrite dans les villes. Est-ce à dire pour autant que l’on devrait retirer au chien l’opportunité d’incarner, vis-à-vis de l’être humain, une source de peur et d’angoisse – dernier terme entendu, rappelons-le, dans son sens de « peur sans objet » ? Une réponse négative tendrait, selon nous, à s’imposer après pareille interrogation.

Le chien parvient à susciter notre *angoisse*, parce qu’il donne, de par sa bestialité plus ou moins bien contrôlée, à imaginer *ce qui se trame en l’être humain lui-même*. Il donne à voir l’homme en tant qu’individu biologique n’ayant de cesse de renier son passé animal et se livrant ainsi à un possible « retour du refoulé », à une possible résurgence de cette bestialité intrinsèque qui, en son *for intérieur*, n’a été que partiellement domestiquée par la civilisation. En outre, le chien suscite notre *peur*, du fait qu’il parvient, de temps à autre, à déclencher, en nous, le reflux de la peur la plus primitive et la plus archaïque qui soit, celle que l’on croit à tort disparue sous le vernis de la civilisation, nous voulons parler de la peur de la dévoration bestiale.

Bien que tenu éloigné de la sauvagerie carnassière de son être primitif, par la mainmise de l’être humain sur son existence, le canidé demeure néanmoins en mesure d’insinuer en nous quelque sentiment d’instabilité angoissante et d’insécurité. De manière similaire aux chats, leur pouvoir d’angoisse s’est fondé sur cette ambiguïté qui, au sein de la civilisation, leur a attribué un statut d’animal social, domestique et familial, tout en laissant planer, en eux, la virtualité épouvantable d’un retour à la nature primitive, aux comportements sauvages, à la voracité bestiale. Les canidés, comme emblèmes zoologiques de l’*inquiétante*

¹ *Ibid.*, p. 18

² « Eux [Les animaux] n’ont pas besoin de dieux sinon peut-être les chiens, ces loups dénaturés... » (STÉTIÉ, Salah, *op. cit.*, p. 14)

étrangeté freudienne, tendent à incarner des modèles vivants d'un instinct sauvage refoulé mais toujours opérant ; d'une bestialité censée apprivoisée, mais qui ne serait pourtant simplement contrôlée qu'en surface. Aussi opposent-ils, telle une contradiction nécessaire à leur juste appréhension, l'imaginaire de l'*ami animal* – ne dit-on pas du chien qu'il est le « meilleur ami » de l'homme ? – à celui de l'être instable, capable de basculer, de *régresser*, de retomber à tout moment dans les travers de sa nature primitive, de perdre ses repères « sociaux », de *revenir au loup* et d'incarner, en cela, le retour « carnassier » d'un refoulé.

Voilà en quoi s'exprime, à travers la littérature, la monstruosité des chiens fantastiques. Plus que dans les descriptions physiques d'une animalité agressive, l'angoisse générée par ces derniers semble tenir dans l'idée – qu'ils suggèrent, d'emblée – d'une régression ontologique de l'être social à sa nature bestiale refoulée. De pareils canidés, créatures animales « sorties des gonds » de leur nature civilisée, s'offrent, de la sorte, pour l'homme lui-même, comme autant de miroirs révélateurs. Ils se plient à accomplir, en cela, l'une des fonctions essentielles de l'animal dans l'imaginaire humain :

« L'animal n'a jamais cessé d'être un miroir dans lequel se reflètent les préoccupations des humains. Depuis les premières aubes du monde, les bêtes ont marqué notre imaginaire. Elles ont été peintes dans les grottes, ont accompagné les défunts lors des premiers rituels funéraires et figurent dans les mythes fondateurs des origines. Par leurs aptitudes au vol, à la course ou à la nage – qui, par ailleurs, ont dû paraître magiques aux yeux des premiers humains –, elles ont embelli et égayé nos vies, nous ont permis d'exprimer nos peurs, nos espoirs et notre religiosité comme notre part obscure »¹.

Aussi est-il concevable que, puisque reflétant le *dedans* de l'homme, puisque renvoyant ce dernier à l'image de ses pulsions archaïques, de sa bestialité refoulée, la figure animale – celle du chien, en particulier – ait pu apparaître d'une réelle utilité aux écrivains fantastiques. Tel est bien ce qu'affirme Anne Richter, dans la préface de son anthologie fantastique :

« ...le mufle de l'animal fascine la littérature fantastique, hante depuis toujours les rêves des hommes et des femmes, car il est le miroir de leurs pulsions les plus profondes, les plus instinctives, et les plus inconscientes »².

L'image de cette bête domestique qu'est le chien, plus qu'aucune autre à notre sens, s'est prêtée, en littérature fantastique, à la fonction de révéler, comme le ferait un filigrane subtil, l'image cachée, métaphorique ou symbolique, de cet autre « animal social » qu'incarne

¹ *Ibid.*, p. 47

² RICHTER, Anne, « Présentation », in *Le Fantastique féminin*, op. cit., p. 20

l'homme. N'est-ce pas, au prix d'une pareille intuition, que l'écrivain Herbert Georges Wells, après avoir évoqué un chien sauvage au comportement irrationnel dans « La plaine des Araignées », finit par rattacher le mystère du chien à une méditation sur la nature humaine¹ ? C'est sans doute pour cette même raison que Richard Matheson, dans son roman *Je suis une légende*, organise, au cœur d'un monde submergé par les vampires, une si dense correspondance symbolique entre son héros, Robert Neville, dernier survivant de l'espèce humaine, et un malheureux chien errant, lui aussi ultime rescapé de sa lignée animale. Ainsi, lorsque le héros humain se met à évoquer les affres de la solitude et de la misère traversés par cette bête domestique qu'il a recueillie, en ce monde où les repères sociaux ont été anéantis et où l'instinct primitif a repris sa primauté, force serait de croire qu'il nous parle en fait de lui-même :

« Mais il [Robert Neville] se força à imaginer tout ce qu'il [le chien] avait dû subir ; les nuits interminables, passées à se tapir dans l'obscurité, à se cacher Dieu savait où tandis que rôdaient les vampires, la recherche de sa nourriture, la lutte pour l'existence dans un monde sans maîtres, prisonnier de vieilles habitudes de dépendance... »².

Lutter dans un monde où il n'y a plus de maîtres, vivre en créature que la solitude a ramené à un état d'indépendance brutale vis-à-vis de l'ancienne civilisation, avancer avec pour seul moteur l'instinct de survie. Il s'agit bien là de l'expérience d'un être social revenu aux priorités essentielles de l'existence sauvage. Robert Neville, le protagoniste de Matheson, se retrouve forcément en ce chien qu'il a découvert en perdition au cœur de la civilisation anéantie. Nulle surprise aussi, lorsque l'on nous apprend, de lui, l'homme du récit, que « son sens social était mort »³.

De manière plus évidente, la peur des canidés – et il convient dès lors de parler de peur et non plus d'angoisse – peut s'avérer beaucoup plus prosaïque. La gueule dentée du chien suffit, en effet, à engager pareille sentimentalité. Malgré l'amoindrissement de son instinct prédateur, malgré la « pacification progressive » de ses attributs carnassiers d'origine lupine, la crainte de la créature dévorante n'a nullement disparu des dimensions de notre perception imaginaire du canidé. Le chien, surtout de type molossoïde, malgré la docilité qu'induit

¹ « Comme il parlait, un animal fauve émergea sur une crête et descendit vers eux à fond de train. C'était un gros chien sauvage : il courait devant la brise, la langue pendante, l'allure régulière, droit au but, et si absorbé qu'il ne semblait pas voir les cavaliers sur lesquels il s'avavançait. Il allait, le nez en l'air, et il paraissait évident qu'il ne suivait ni une piste ni une proie. [...]. *Le petit homme laissant là cet insoluble mystère d'un chien qui ne fuyait rien autre chose que le vent, se plongea dans une profonde méditation sur la nature humaine.* » (nous soulignons – WELLS, Herbert Georges, « La plaine des Araignées », in *op. cit.*, p. 865)

² MATHESON, Richard, *Je suis une légende*, *op. cit.*, p. 117

³ *Ibid.*, p. 142

normalement son caractère domestique, sait toujours rappeler qu'il demeure malgré tout un proche parent du loup, ce prédateur jadis diabolisé en Europe. Au besoin, il suffirait de recenser quelques-uns des accidents canins ayant défrayé la chronique ces dernières années ; des cas authentiques qui dévoilent comment les chiens peuvent s'attaquer, pour des raisons parfois incompréhensibles, aux êtres humains, à leurs « maîtres ». Ce sont même des accidents pouvant aller jusqu'à cette « mort par dévoration », qui est sans doute la pire de toutes. Mort atroce, s'il en est, qui rejoint l'une des plus terribles malédictions bibliques, à savoir l'imprécation mortifère que Yahvé adressa à Jézabel, relatée dans le *Premier Livre des Rois* :

« Yahweh parla aussi contre Jézabel en ces termes : "les chiens mangeront Jézabel près du mur de Izreel" »¹.

Qui donc n'a jamais ressenti, enfant, lorsqu'un chien se mettait par jeu à le poursuivre puis parvenait inéluctablement à le rattraper, monter en lui, durant le bref moment de sa fuite échevelée, cette peur venue du fond des âges, cette terreur primitive que secrète la simple circonstance de se trouver pris en chasse par un animal carnassier, la simple sensation de devenir la proie d'un prédateur ? Quelle ambiguïté que celle du chien ; ce « meilleur ami de l'homme », comme on aime à le considérer, semble tout aussi susceptible de devenir son prédateur, de se *métamorphoser* en son plus féroce et plus impitoyable ennemi, en un « chasseur-mangeur » d'hommes.

Dans cet axe réflexion, il serait possible de se référer à des exemples aussi bien littéraires qu'historiques relatifs à l'emploi de meutes de chiens dans le cadre des chasses à l'homme, des poursuites de fugitifs. Dans *Les Marrons* (1844) de Louis Timagène Houat [La Réunion/France], il est permis d'assister à un épisode où deux « chasseurs » blancs jettent leurs molosses à la poursuite d'un malheureux esclave parti en marronnage, dans les montagnes de l'île :

« C'était en vain et trop tard ; les chiens qui aboyaient l'avaient senti ; et, suivant sa trace, ils ne tardèrent pas à l'atteindre. Assailli par quatre à la fois de ces terribles animaux, et forcé de faire face à leur attaque acharnée, il tenait tête et se défendait avec tout ce qu'il pouvait trouver sous sa main »².

Une nouvelle fantastique de Robert Ervin Howard [États-Unis – 1906-1936], intitulée « Le chien de la mort », paraît traversée par de telles réminiscences historiques. Récit où il est question des agissements d'un chien-garou à la voracité effroyable, on y évoque, au départ de

¹ *1^{er} Livre des Rois*, 21, 23

² HOUAT, Louis Timagène, *Les Marrons*, Sainte-Rose [La Réunion] : AIPDES, 1998, p. 52

l'intrigue, l'évasion d'un assassin noir que se mettent à pourchasser, à travers les bois, des Blancs armés de fusils et accompagnés de chiens de chasse :

« Ce matin, le pire desperado noir dans cette partie de l'État avait réussi à s'évader et à se soustraire à la loi, laissant derrière lui un effroyable tribut de morts. Tout au long du fleuve, des limiers aboyaient dans les fourrés et des hommes au regard dur, armés de fusils, étaient en train de battre le sous-bois »¹.

Cette chasse au Noir menée au cœur de la nature sauvage américaine tendrait évidemment à renvoyer à certains épisodes fréquents aux temps de l'Esclavage, durant lesquels l'impérieux désir de liberté de l'esclave ravalé au rang de bête venait se heurter à la férocité la plus bestiale qui soit. L'horreur des faits évoqués exigeraient évidemment une leçon d'Histoire détaillée. Il nous suffit cependant de nous rapporter à ce bref extrait d'un ouvrage de Brehm, cité par Martin Monestier, pour en saisir toute la portée :

« Brehm, dans sa *Vie des animaux illustres*, donne d'affreux détails sur la façon dont on s'y prenait à Cuba et à Saint-Domingue pour dresser les molosses à courir sus aux esclaves en fuite : "On confinait, écrit-il, ces animaux dans un chenil grillé comme une cage. Jeunes, on les nourrissait du sang d'autres animaux, mais en petite quantité. Quand ils commençaient à grandir, on leur montrait de temps en temps, au-dessus de leur cage, la figure d'un Nègre, tressée en bambou. Le mannequin était bourré à l'intérieur de sang et d'entrailles. Les chiens s'irritaient contre les barrières qui les retenaient en captivité, et à mesure que s'accroissait leur impatience, on rapprochait de plus en plus des barreaux de leur prison l'effigie d'un Nègre. Cependant leur nourriture subissait de jour en jour une réduction. Enfin, on leur jetait le mannequin, et tandis qu'ils le dévoraient avec une voracité extrême, cherchant à tirer les intestins, leurs maîtres les encourageaient par des caresses. De cette manière leur animosité à la vue des Noirs se développaient en proportion de leur attachement pour les Blancs. Quand on jugeait cette éducation complète, on les envoyait à la chasse... Le malheureux Nègre n'avait aucun moyen d'[y]échapper [...]. Ces limiers retournaient ensuite au chenil, les mâchoires hideusement barbouillées par le sang." »².

Aussi n'est-il pas surprenant que l'artifice surnaturel d'un chien-garou ait pu surgir, à travers l'écriture de Robert Ervin Howard, comme une nécessité afin de dériver ce retour dérangeant et angoissant du « spectre de l'Histoire » au sein de sa création fantastique. De la sorte, on comprend mieux pourquoi ce n'est pas aux chasseurs blancs et à leurs limiers que revient finalement le rôle de mettre fin au marronnage de l'évadé noir. Cette charge se voit plutôt attribuée à la gueule monstrueuse d'un être impossible, un Blanc dénommé Adam Grimm mais au corps hybride, mi-homme, mi-chien. Ce monstre finit ainsi par briser l'élan de liberté du *desperado* noir, en le déchiquetant d'une manière atroce :

¹ HOWARD, Robert Ervin, « Le chien de la mort », in SADOUL, Barbara (éd.), *Gare au garou, op. cit.*, p. 34

² MONESTIER, Martin, *Les animaux-soldats, op. cit.*, p. 38

« Il [l'évadé noir] était couvert de sang ; je compris qu'il était mortellement blessé. Seule une énergie anormale, résultant d'une panique éperdue, lui avait permis de courir aussi loin qu'il l'avait fait. Le sang giclait des veines et des artères arrachées et déchiquetées, à la poitrine, aux épaules et au cou. Ses blessures étaient horribles à voir... de grandes plaies béantes, irrégulières, qui n'avaient pas été produites par une balle de revolver ni par un couteau. L'une de ses oreilles avait été arrachée de sa tête et pendait mollement, retenue par un grand lambeau de chair à sa mâchoire et à son cou, comme si quelque bête énorme l'avait happée et déchiquetée avec ses crocs »¹.

Cette dévoration d'un Noir fugitif par une bête irréaliste, par ce chien-garou né de la métamorphose d'Adam Grimm, résonne en cela comme une distorsion fantastique de l'Histoire. La figure du chasseur de Nègres, de l'homme blanc esclavagiste, se trouve absorbée et diluée dans un faciès monstrueux certes, mais qui semble engager davantage l'idée d'une dissimulation, d'un travestissement surnaturel, que celle d'une dénonciation spectaculaire.

Bartolomé de las Casas n'a pas manqué de décrire lui aussi, dans sa *Très brève relation de la destruction des Indes*, son célèbre plaidoyer qui concoura à faire surgir la légende noire hispano-portugaise, des scènes où les conquistadores ibériques se livraient à de cruelles chasses à l'homme, dont les victimes étaient des fugitifs indiens. Les monstrueux dogues des premiers conquérants virent ainsi leur descendance être employée, des siècles durant, par les esclavagistes, à la chasse aux Nègres. On multiplia, pendant longtemps, ces battues abominables au bout desquelles il arrivait souvent de voir ces chiens recevoir, en récompense de leurs efforts, de la chair humaine :

« Plus tard, les Espagnols d'Amérique du Sud vont dresser spécialement des chiens à la poursuite des esclaves échappés des plantations. Ces chiens sont les descendants directs des "dogues de Cuba". Les Anglais, les Anglo-américains, et même les Français, se sont servis eux aussi de ces animaux jusqu'à la fin du XVIII^e siècle contre les esclaves révoltés. [...]. Les Espagnols entret[enaient] la férocité naturelle des meutes en les excitant contre un esclave nègre ou indien qui, finalement, leur est donné en pâture »².

Il s'agit là, nous le comprenons, de chasses particulièrement horribles, à travers lesquelles le chien récupère, par la faute de la bestialité de ses maîtres, son caractère de prédateur archaïque. La perte de l'humanité, ostensible à travers ces actes extrêmes et empreints de bestialité perpétrés par les maîtres (conquistadores ou esclavagistes), trouve un écho, une répercussion dans leurs canidés. Accompagnant l'évolution dégradante de leurs propriétaires humains, ces animaux dressés à rebours de la civilisation, ces chiens mangeurs

¹ HOWARD, Robert Ervin, « Le chien de la mort », in *op. cit.*, p. 35

² MONESTIER, Martin, *Les animaux-soldats*, *op. cit.*, p. 35

d'hommes, basculent ainsi dans les affres de leur sauvagerie primitive, vers l'image d'une absolue monstruosité bestiale.

Dans ce jeu de miroir entre homme et chien, il faudrait croire, par conséquent, que le sentiment de la monstruosité canine pourrait avoir à signaler, par contrecoup, le sentiment de notre propre monstruosité humaine ?

Les monstres canins, nous l'avons vu dans une partie précédente, sont légion dans les traditions imaginaires de l'Occident. On retrouve, entre autres, Cerbère, le chien à trois têtes, gardien de la porte des Enfers, qui fut enchaîné, lors de ses douze travaux, par le triomphal Héraclès. Il y a aussi Orthros, le chien bicéphale de Géryon, qui fut vaincu pareillement par ce demi-dieu. Héraclès signa d'ailleurs à cette occasion l'un de ses plus grands exploits :

« De l'avis des plus savants [comparatistes], c'est, parmi les exploits d'Héraclès, le combat contre Géryon qui présente la plus claire des structures les plus anciennes des combats du héros contre les géants et les monstres. Géryon possède de riches troupeaux de bœufs et de vaches de nature fabuleuse, probablement dérobés par Géryon à Hélios. Sa demeure est placée, comme celle des Panis, près de l'Océan, dans l'île d'Érythie. Le bétail est gardé par le berger Eurytion et par le chien Orthros, monstre à deux têtes, né de Typhon et d'Echidna. Géryon est lui-même un guerrier de taille gigantesque, pourvu d'un corps triple. Héraclès élimine tour à tour chacun des trois opposants et embarque avec lui le troupeau pour prix de sa victoire »¹.

À ces chiens prodigieux soumis par Héraclès, il ne faut pas oublier d'ajouter la meute hurlante obéissant à Hécate, la très redoutable déesse de la Magie et des Enchantements ; maléfique messagère des Démons que l'on désignait parfois, elle-même, sous le surnom de « chienne ». Il convient également de se souvenir des féroces chiens d'Artémis, divinité grecque de la nature sauvage et de la chasse. Dans la fable d'Actéon notamment, la déesse change en cerf un malheureux chasseur thébain (Actéon) l'ayant surpris au bain. Cette métamorphose, sanction extrême des pulsions du mâle (voyeurisme), se concrétise finalement par la mise à mort et le massacre d'Actéon par ses propres chiens.

La proximité de ces deux figures féminines dominantes que sont Hécate et Artémis, pareillement associées à des chiens dans l'imaginaire antique, aura fini par occasionner une certaine confusion dans le panthéon grec². De même existerait-il, à en croire Salomon Reinach, des zones d'interférences légendaires entre Hécate, la « chienne », et Cerbère :

¹ PASTRE, Jean-Marc, « Les deux chiens de la matière de Tristan », in BUSCHINGER, Danielle et SPIEWOK, Wolfgang (éds.), *op. cit.*, p. 77

² « ...la divinité psychopompe et gardienne des enfers Hécate, déesse de la lune noire et des ténèbres, fortement hippomorphe, succube et cauchemar dont Hésiode fait la patronne des cavaliers, la maîtresse de la folie, du somnambulisme, des rêves et spécialement de l'Empuse, fantôme de l'angoisse nocturne. *Plus tard, Hécate sera*

« Ainsi Hécate est dite [...] "se complaisant aux sacrifices de chiens", et nous savons, en effet, que jusqu'à la fin de l'Antiquité on sacrifiait des chiens à Hécate. Mais Porphyre nous apprend que, dans le culte d'Hécate, on invoquait la déesse en l'appelant "chienne", et Nonnos l'appelle [d'un nom signifiant] "aimant les chiens". *Hécate, déesse infernale, déesse à trois faces, toujours accompagnée de chiens, ressemble singulièrement à Cerbère, le chien infernal à triple tête* » (nous soulignons)¹.

L'association symbolique du chien et de la femme, à travers les textes littéraires, tendrait sans doute à emprunter, de manière plus ou moins marquée, les sillons de cette densité mythologique rassemblant les figures d'Artémis, d'Hécate et de Cerbère, le chien de l'Enfer, tout en ouvrant, dans l'imaginaire, le champ thématique de la lubricité, de la dépravation sexuelle impliqué par la métaphore animale elle-même.

L'écrivain Thomas Owen, dans sa nouvelle intitulée « Père et fille », sans toutefois légitimer pareille opportunité d'analyse mythocritique, contribue à la coïncidence symbolique et bestialisante de la femme avec la chienne. Il s'agit de l'histoire d'un père, dénommé Fédor Schierwitz, qui apprend que sa fille est devenue une « chienne » – c'est ainsi, en tout cas, que celle-ci se fait d'emblée surnommée par ce dernier. On comprend implicitement qu'il est question de dépravation sexuelle ; la fille de Fédor Schierwitz semble avoir commis des « choses indicibles », des actes dégradants pour l'honneur de sa famille, d'une telle indignité que l'écriture elle-même ne sera jamais en mesure de les préciser, de les expliciter clairement au long du texte. Tout part donc, dans l'incipit, de cette exclamation vulgaire d'un père qui vient de comprendre ce qu'est devenue sa fille :

« La chienne !... grogna Fédor Schierwitz lorsque sa conviction fut faite. Il écumait d'indignation et de dépit. Sa fille !... Impossible à présent d'en douter encore. Il savait que sa fille... »².

La décision est rapidement prise alors, par ce dernier, de rendre visite à cette fille, cette « chienne » qui a généré la honte familiale. Or, en faisant le voyage par train pour aller retrouver son enfant indigne, voilà que le héros, Fédor Schierwitz, se trouve confronté, en émergeant d'un lourd sommeil, à la présence d'une véritable chienne. Il s'agit d'une bête étrange qui semble s'être introduite dans son wagon-lit, durant sa léthargie, et qui désormais lui fait face avec un air presque humain :

confondue dans le panthéon grec avec Artémis, la "déesse aux chiens". » (nous soulignons – DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 80)

¹ REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, op. cit., p. 204

² OWEN, Thomas, « Père et fille », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique 2*, op. cit., p. 12

« C'était une bête. Un chien, qui s'apaisa soudain et tourna la tête pour le regarder. Il était de taille moyenne, d'un pelage sombre avec une tache plus pâle, rousse autour des yeux et sur le museau. Il avait la gueule ouverte, et sa langue humide, souple, vibrante, pendait et frémissait à chaque coup de sa respiration. [...]. L'animal lové en cercle se dressa brusquement sur ses pattes et Fédor Schierwitz eut un mouvement de recul. [...]. La bête dressée lui faisait face, mais ne paraissait point méchante. Elle avait un regard fidèle et stupide, presque humain »¹.

Cette coïncidence entre le juron paternel proféré à l'adresse d'une fille (« La chienne ! ») et cette apparition canine plonge immédiatement le récit dans une atmosphère fantastique. Rien ne permet de comprendre pourquoi une chienne, en chair et en os, se trouve maintenant à l'intérieur du wagon de Fédor Schierwitz. Rien, sinon cette insulte qui a été lancée, au début de la nouvelle, à l'encontre de sa fille, par le héros. La stupéfaction et le sentiment d'incongruité que provoque cette intrusion bestiale en un lieu tellement inattendu, pourraient rejoindre les implications émotionnelles des épiphanies animales kafkaïennes. L'écriture de Thomas Owen, comme s'il fallait une déflagration fantasmatique et symbolique à pareille insulte, laisse entendre, de manière implicite, au milieu des états d'âmes du protagoniste principal², que l'emploi du surnom outrancier de « chienne » pourrait avoir occasionné une incarnation véritable. Le juron semble avoir pris chair :

« Il remarqua alors que c'était une chienne. Son ventre était mou et flasque, pendant et vide. Les tétins sortis y faisaient des aspérités noires, charnues et malpropres. Une chienne... »³.

Une question vient dès lors à se poser au lecteur, d'autant plus qu'elle se trouve subtilement suggérée par l'allusion à l'humanité de la bête (« Elle avait un regard fidèle et stupide, presque humain ») : n'est-ce pas sa fille, elle-même, que Fedor Schierwitz découvre à présent sous ses yeux, dans le corps d'une chienne ?

De manière toujours aussi surprenante, une lutte, un corps-à-corps vient bientôt à s'engager entre Fédor Schierwitz et cette chienne, dont la gueule dentée est devenue brusquement hostile : « Elle avait une grande gueule rose et mauve, armée de crocs tout blancs, si longs »⁴. Ce combat, durant lequel le héros est amené à se débattre entre les pattes et contre le ventre flasque de l'animal, rassemble une densité d'évocations sexuelles et sadiques, qui se trouve manifestée tout particulièrement à travers le geste grâce auquel le personnage humain parvient à se débarrasser de l'étreinte bestiale. Fédor Schierwitz, à vrai dire, échappe à la chienne, en enfonçant ses ongles dans son entrecuisses :

¹ *Ibid.*, p. 15

² « Il mesura tout à coup l'ignoble signification de ce mot, toute l'infamante, l'abjecte intention que l'on pouvait mettre dans cette insulte adressée à une femme. Il pensa à sa fille... » (*Ibid.*)

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

« Il sentait ainsi, peau à peau, frémir et suer ce corps animal et battre ces écoeurantes mamelles flasques de chair noire et ridée. [...] Il devinait contre son veston la bête qui le mordait de côté, babines écrasées, à pleines molaires. Pour lui faire lâcher prise, de son poing gauche il lui bourra les côtes, le flanc, le ventre. Même il tenta de planter ses ongles, cruellement, à cette place nue, chaude et sensible, entre les cuisses »¹.

Si l'on garde en esprit que cette « chienne », sur un plan fantasmagorique et symbolique, pourrait représenter la fille de Fédor Schierwitz, il serait tentant alors d'admettre que la charge obscène de ce corps-à-corps entre un homme et une bête se double d'une connotation d'inceste. On constate ici combien l'image de la « femme-chienne » fait incurver l'écriture fantastique vers le registre imaginaire de la perversité, de l'immoralité et de la sexualité bestiale.

L'association symbolique, voire métaphorique, de la femme et de la chienne engage, nous le savons, une vision dépravée et avilie de la féminité, dans le langage et l'imaginaire de l'Occident. La toile de fond qui se dévoile, en règle générale, lors de pareils rapprochements mentaux, est celle de la sexualité outrancière et asociale, que condamne l'ordre moral judéo-chrétien. Cette correspondance symbolique de la femme avec l'image de la chienne tend à exprimer, de surcroît, l'idée d'une dangerosité bestiale qui serait d'essence féminine et pourrait se trouver affiliée au sentiment de dangerosité émanant des figures mythologiques d'Artémis et d'Hécate, les « femmes aux chiens » du panthéon grec. La dimension maléfique et dangereuse de ces divinités antiques, convient-il de le rappeler, n'est guère à mettre en doute, puisque la pensée grecque les considérait, à l'instar de Pan, comme des « démons de midi » :

« Ainsi, à Auntun comme en Galatie, Artémis-Diane est un "démon du midi", qui hante les carrefours et les forêts ; alors que nos sources littéraires la présentent surtout comme une chasseresse nocturne, les actes de saint Symphorien, d'accord avec la vie de Théodore de Sykéon, font d'elle un démon redoutable en plein jour, *daemonium meridianum* »².

« Assurément l'idée que l'heure de midi est dangereuse, qu'on risque d'y rencontrer ou d'y troubler des esprits malfaisants, est très répandue non seulement en Grèce, mais dans nombre de mythologies populaires. En Grèce, les dieux redoutables à cette heure sont Pan, Hécate et Artémis »³.

¹ *Ibid.*, pp. 16-17

² REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, op. cit., p. 260

³ *Ibid.*, p. 263

La dimension sexuelle reconnue à l'heure de midi et aux velléités de ses démons¹ ; l'érotisme mortifère enveloppant la déesse chasserresse (Artémis-Diane) qui fait dévorer par des chiens un homme (Actéon) l'ayant surpris dans sa parfaite nudité ; le caractère infernal de la messagère des démons (Hécate). Ce sont là autant d'éléments qui fondent l'identité de ces divinités féminines et achèvent de produire l'entrelacement des facettes mythiques et symboliques révélées à travers l'icône dépravée de la « femme-chienne ».

Pour en revenir à « Père et fille », il convient de souligner que Thomas Owen, s'il n'explique nullement l'origine de la colère incontrôlable, de la « rage terrible »² du père envers sa fille, donne néanmoins une incidence aussi implacable que terrible à l'acte meurtrier commis par ce dernier contre la chienne. Fédor Schierwitz, en effet, parvient à tuer la bête canine en la jetant au-dehors du train par la vitre du wagon. Il la maintient, pour ce faire, à l'instant fatidique, d'une main ferme quelques secondes derrière la fenêtre, avant de la laisser chuter dans le vide :

« D'un sursaut furieux, il fut sur pied, tenant la chienne à bout de bras, comme une dépouille. La bête ne put se tordre à temps pour se dégager. Une main rapide la poussait. Sa tête et ses pattes de devant passèrent par la fenêtre. [...] Une seconde, il hésita. Le temps de percevoir le grattement affolé des ongles à l'extérieur de la portière. Puis il lâcha... »³.

Or, le fait est que l'on nous apprend, à la fin, les circonstances étranges du suicide de sa fille. Tout est fait alors pour laisser imaginer un incroyable rapport de cause à effet entre le meurtre de la chienne et la mort de cette jeune femme. Voici donc le témoignage d'une défenestration pour le moins fantastique :

« En pleine nuit. J'ai tout vu. Elle est restée suspendue au rebord de la fenêtre, silencieuse, essayant désespérément de trouver un point d'appui où poser ses pieds nus battants. Forme blanche et tragique qui ne se décidait pas à tomber et qu'on ne pouvait secourir. On aurait dit que de là-haut quelqu'un d'invisible la tenait dans le vide, hésitant à la lâcher »⁴.

On comprend, de fait, que la fille a été maintenue dans le vide un certain temps, par une force mystérieuse (« quelqu'un d'invisible la tenait dans le vide »), avant d'être lâchée et de s'écraser au sol. Le mimétisme est saisissant, qui relie cette scène du suicide racontée par un témoin oculaire et le meurtre de la chienne jetée hors du train par Fédor Schierwitz. À cela

¹ « Cette atmosphère sexuelle de l'heure de midi était déjà présente, on l'a vu, à l'arrière-fond quand il s'agissait des Sirènes et des Nymphes. Avec Pan-Éphialtès, démon incubé du cauchemar, le thème s'est précisé et a passé nettement sur un plan onirique. » (CAILLOIS, Roger, *Les démons de midi*, op. cit., p. 76)

² « Une colère, une rage terrible montait en lui. » (OWEN, Thomas, « Père et fille », in op. cit., p. 12)

³ *Ibid.*, p. 17

⁴ *Ibid.*, p. 21

se rajoute une coïncidence temporelle, les deux morts étant survenues durant la nuit. La culpabilité paternelle semble, en la circonstance, très légitime ; en tuant la chienne du train, le héros a tué sa fille.

Arrivé à destination, après sa nuit agitée passée dans le wagon, Fédor Schierwitz est amené à découvrir le spectacle atroce du cadavre de son enfant dans la neige :

« Il put voir, dans la neige, sur le ventre, un cadavre. Et à l'instant, avant même de s'être approché, il devina... C'était sa fille, en robe de nuit, les jambes nues, raidie par le gel, ensanglantée »¹.

Si c'est à un nouveau corps-à-corps que se plie ce père en s'allongeant sur la dépouille féminine, tout soupçon de sexualité obscène et incestueuse se trouve, nous le comprenons bien, totalement évacué. Toutes les sombres significations sadiques et sexuelles engagées dans la lutte contre la chienne se trouvent sublimées, ici, à travers l'acte d'amour et de protection que vient démontrer ce père aimant pour sa fille. Fédor Schierwitz, en effet, découvre sa fille morte, au milieu d'une foule, dans la froideur de l'hiver. Le corps de celle-ci est alors, inexplicablement, lapidé par des boules de neige que lancent ces badauds – lapidation qui n'est pas sans rappeler le sort biblique réservé aux femmes adultères. Pris de compassion devant ce qui est fait à son enfant, l'homme vient se coucher sur elle et la protéger des projectiles cruels. De la sorte, on assiste, en clôture de cette nouvelle de Thomas Owen, à une scène étrange et d'une grande puissance émotionnelle :

« Et soudain, de cette foule hostile et méprisante, partir un éclat de rire terrible, grandissant, et des huées. Puis tout à coup des boules de neige furent lancées, toujours plus grosses, plus dures, plus brutales, qui l'atteignaient au visage, dans le cou, aux épaules. Il en venait de partout. Il se couvrit la face de ses bras ; puis, voyant les cheveux de sa fille secoués par les projectiles qui éclataient partout à la fois, il se coucha sur elle, éperdument, comme un amant, faisant de son corps frémissant un rempart à cette chair désormais innocente »².

L'amour, la compassion autant que la culpabilité et le remords prennent la place des sentiments de colère et d'indignation chez Fédor Schierwitz, à la vision de ce châtiment disproportionné infligé à sa fille suicidée. Cette lapidation du corps d'une femme défunte apparaît ici comme un révélateur final et implacable de la cruauté de la société. « Père et Fille » de Thomas Owen, en ce sens, résonnerait comme un texte susceptible de prendre la dimension d'une fable sur les iniquités de la morale judéo-chrétienne et de la justice sociale, au sein de la civilisation occidentale.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

L'image d'une monstruosité canine d'essence féminine, d'une « femme-chienne », trouve encore place dans l'*Odyssée* d'Homère, sous les traits de la « terrible aboyeuse » Schylla (nom qui peut se trouver également écrit « Skylla » ou encore « Scylla »). La description qui nous est faite de cette « chienne » chimérique se dévoilerait même comme une apothéose de la hideur bestiale :

« ...le plus habile archer ne saurait envoyer sa flèche en cette cave, où Skylla, la terrible aboyeuse a son gîte : sa voix est d'une chienne, encor toute petite ; mais c'est un monstre affreux, dont la vue est sans charme et, même pour un dieu, la rencontre sans joie. Ses pieds – elle en a douze – ne sont que moignons ; mais sur six cous géants, six têtes effroyables ont chacune en sa gueule, trois rangs de dents serrées, imbriquées, toutes pleines des ombres de la mort. Enfoncée à mi-corps dans le creux de la roche, elle darde ses cous hors de l'ancre terrible et pêche de là-haut, tout autour de l'écueil que fouille son regard les dauphins et les chiens de mer et, quelquefois, l'un de ces grands monstres que nourrit par milliers la hurlante Amphitrite »¹.

Le fait est que cette monstruosité canine qu'incarne Schylla se trouvait être, à l'origine et selon la légende, une nymphe des plus ravissantes, dont le dieu Glaucos s'était même épris. Ce fut d'ailleurs cet amour divin qui causa le malheur de la nymphe, car il déclencha un élan de jalousie extrême de la part de la terrible magicienne Circé :

« Avant d'être un monstre et un tourbillon, Scylla était une nymphe de qui le dieu Glaucos était amoureux. Celui-ci chercha le secours de Circé, dont la connaissance en herbe et en magie était célèbre. Circé tomba amoureuse de lui, mais comme Glaucos n'oubliait pas Scylla, elle empoisonna les eaux de la fontaine où la nymphe avait l'habitude de se baigner. Au premier contact de l'eau, la partie inférieure du corps de Scylla se transforma en chiens qui aboyaient. Douze pieds la soutenaient, et elle se trouva pourvue de six têtes, chacune avec trois rangées de dents. Cette métamorphose l'atterra et elle se jeta dans le détroit qui sépare l'Italie de la Sicile. Les dieux la transformèrent en rocher. Pendant les tempêtes, les navigateurs entendent encore le rugissement des vagues contre le rocher »².

La nymphe devenue une « chienne » monstrueuse, autrement dit une *aberration bestiale*, finit ainsi, après un acte symboliquement suicidaire (« elle se jeta dans le détroit »), par devenir un rocher, un écueil, autrement dit une *chose minérale*. Cette mutation ontologique procédant par étapes, allant donc d'une figure de la beauté charnelle féminine (nymphe) à celle de sa dépravation monstrueuse (chienne) et aboutissant finalement à la chose inorganique (pierre), pourrait, on le conçoit aisément, détenir une symbolique profonde en tant qu'expression de la linéarité implacable du temps. Cette métamorphose bestiale et cette pétrification finale apparaîtraient ainsi, dans une telle interprétation symbolique, comme les jalons successifs de ce destin que réservent les affres du temps à toute enveloppe charnelle : la

¹ HOMÈRE, « Odyssée (chant XII) », in *op. cit.*, p. 15

² BORGES et GUERRERO, *op. cit.*, p. 83

perte de la beauté du corps et la mort. En cela, Schylla, ce monstre que l'on prétendait immortel¹, pourrait se révéler, de la sorte, comme une cristallisation mythologique de l'angoisse des hommes face au Temps. Le fait qu'il en soit justement question dans l'*Odyssée*, ce récit de l'errance, de la *perte de temps* vécu par un héros humain – Ulysse – sur l'immensité des eaux, tendrait à renforcer la dimension symbolique que nous évoquons. Schylla constitue un monstre à travers lequel semble se discerner le spectre même du temps *qui fuit*, du *temps dévorant*. Elle incarne ainsi toute l'horreur du destin humain ; l'image effrayante de ce temps qui consume l'espérance des hommes, l'espérance d'Ulysse.

Les chiens surnaturels des mythes et légendes n'offrent cependant pas, de manière exclusive, les traits du monstre ou du démon. Il a été parfois question de les dévoiler, à travers les textes, comme des merveilles animales, des canidés fabuleux à l'aura magique. Ainsi, dans la matière de *Tristan*, apparaissent deux chiens surnaturels particulièrement exemplaires en la circonstance. Il s'agit du chien Husdent et du chien Petitcrû :

« Husdent, tel qu'il apparaît chez Bérout, et Petitcrû, tel qu'on le voit dans la *Saga*, chez Gottfried de Strasbourg, dans le *Sir Tristem* anglais et dans la *Tavola ritonta* italienne, sont deux chiens assez mystérieux et chargés de traits mythiques. Les auteurs de la matière de Tristan les évoquent dans une surenchère manifeste. Fabuleux dès leurs premières apparitions, les deux chiens sont dépeints parés de traits toujours plus magiques »².

Le plus extraordinaire des deux, Petitcrû est un canidé originaire d'Avalon, le pays des fées, et représente ainsi une créature *faée*. Il est caractérisé par son pelage indéfinissable, « à la fois blanc, noir, vert, rouge ou brun foncé », ainsi que par le grelot magique qu'il porte, censé dissiper tourments et chagrins de ceux qui viennent à l'entendre sonner³. En outre, ce chien possède un flair surnaturel et sans égal ; un don qui, logiquement, fait de lui un prédateur parfait, un chasseur sans pareil, auquel aucune proie animale ne saurait jamais échapper⁴. Il s'agit, on le comprend ici, d'un chien merveilleux et aux origines magiques, un animal incarnant, de fait, une vision positive de la tératologie canine. Néanmoins, le rapprochement imaginaire avec le chien des Enfers, Cerbère, relativement paradoxal de prime abord, pourrait malgré tout se justifier, selon Jean-Marc Pastre, au vu de plusieurs éléments

¹ « Skylla ne peut mourir ! c'est un mal éternel, un terrible fléau, un monstre inattaquable ! la force serait vaine ; il n'est de sûr moyen contre elle que la fuite. » (HOMÈRE, « Odyssée (chant XII) », in *op. cit.*, p. 16)

² PASTRE, Jean-Marc, « Les deux chiens de la matière de Tristan », in *op. cit.*, p. 67

³ *Ibid.*, p. 67

⁴ « Petitcrû possède [...], dans la *Saga*, un tel flair qu'il évente tous les sentiers et toutes les pistes. Il attrape ainsi tout animal, aucun ne lui échappe jamais. » (*Ibid.*, p. 71)

symboliques communs ; notamment en ce qui concerne les motifs du pelage bestial et de l'appriivoisement par un héros triomphant :

« Dans sa descente aux Enfers, Héraclès ramène à la lumière un chien extraordinaire, issu d'un autre monde, dont le nom veut dire le tacheté [Cerbère : *Kerberos*], tout comme Tristan se gagne, par son combat contre Urgan, un chien merveilleux [Petitcrû], venu de l'Autre Monde, et dont le pelage est multicolore »¹.

Cerbère, le monstrueux chien à trois têtes des Enfers, et Petitcrû, la créature *faée* de Tristan, semblent dévoiler à l'évidence des passerelles sémantiques et symboliques susceptibles de faire ressurgir, entre eux, diverses analogies mythologiques et légendaires. Aussi n'est-il pas interdit de soupçonner, à ce titre, la profondeur historique de leur convergence imaginaire.

De manière à achever ce tour d'horizon, forcément bref et parcellaire des facettes de la peur et de l'angoisse véhiculées par la figure du canidé dans l'imaginaire européen. Il convient de ne pas occulter cette maladie qui constitua l'un des moules principaux de la cynophobie contemporaine ; nous voulons parler de la rage. Le phénomène du mal rabique et l'horreur impliquée par son mode de contamination (morsure animale), au XIX^e siècle, ne relève nullement de l'anecdotique. Ce contexte mérite d'être pris en compte afin de mieux cerner la place qui fut réservée à la représentation monstrueuse du chien, en littérature fantastique. Il y aurait, en outre, un intérêt à le faire afin d'expliquer parallèlement l'impact détenu, à l'époque, par ces créatures surnaturelles à la *morsure corruptrice* que sont les loups-garous et les vampires². Il est pertinent, en effet, de souligner la symétrie frappante existant entre cette peur de la transmission d'une maladie animalisante par les crocs d'un chien (rage) et ce thème littéraire de la morsure vampirique ou lycanthropique transmuant la nature humaine en une nature bestiale.

Il convient avant tout de rappeler la lointaine origine de cette maladie virale :

« La rage est une vieille compagne de l'homme, déjà décrite au I^{er} siècle av. J.-C. par Celse, médecin au temps d'Auguste. Aristote la signale deux siècles plus tôt, chez le chien. Les loups, ainsi que tous les animaux à sang chaud, peuvent être contaminés par le virus de la rage, et, avant d'en mourir, transmettre la maladie »³.

¹ *Ibid.*, p. 78

² « Hybride de mort-vivant et de loup-garou, il [le vampire] quitte sa tombe la nuit – la moindre fissure lui suffit –, se déplace à travers les airs, pénètre par les interstices d'une fenêtre dans la chambre de sa victime, enfonce ses canines dans la gorge du malheureux qui, peu à peu, pâlit, s'anémie, meurt et devient vampire à son tour. » (VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 25)

³ CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, op. cit., p. 25

En 1885, quand Louis Pasteur acquiert la gloire en découvrant le vaccin contre la rage, il signe la disparition progressive d'un gigantesque sentiment de méfiance et de crainte de l'homme vis-à-vis du chien. Ce dernier, il est vrai, était considéré comme le principal vecteur de la maladie mortelle. De la sorte, à travers le salut de Joseph Meister, ce jeune garçon de neuf ans mordu par un chien enragé et miraculeusement sauvé par Pasteur, c'est également le salut du chien qui aura eu lieu. Par cette vaccination salvatrice effectuée sur le petit malade, la première fois sur l'homme, le chien lui-même aura vu prendre fin son mal ; cette phobie et ces persécutions (massacres préventifs de chiens errants) dont il était victime. Il demeure évident néanmoins que la rage a conféré au chien, jusqu'à la dernière décennie du XIX^e siècle, le rôle et l'impact angoissant d'un monstre bestial tapi au cœur de la forêt urbaine. De nombreux auteurs, tel Arthur Conan Doyle avec son roman *Le chien des Baskervilles* (publié en 1901), ont su reprendre à leur compte ce moule bienheureux de cette cynophobie contemporaine dans leurs œuvres littéraires.

Dans ce roman policier, à l'atmosphère fantastique tellement prégnante qu'elle a fait dire à certains qu'il pouvait s'agir d'une œuvre hybride (fantastico-policier)¹, apparaît, hormis le chien monstrueux lui-même, un détail pouvant référer au spectre de la rage. Nous avons déjà expliqué, dans les pages précédentes, que la description du lieu maudit de la légende, autrement dit l'endroit même où le chien de la lande déchiqueta l'ancêtre des Baskerville, est décrit comme une petite dépression de la lande délimitée par deux menhirs effilés. Cela donne à l'observateur l'illusion d'une grande gueule béante. Il est pertinent de rappeler ici, une seconde fois, cette citation du *Chien des Baskerville* :

« Arrivés à une petite vallée, encaissée entre de hauts rochers abrupts, celle-ci nous a menés à un espace tout parsemé de cette herbe blanche qu'on appelle ici l'herbe à coton. Au milieu se dressaient deux grandes pierres, si bien usées et effilées à leur extrémité supérieure qu'elles ressemblaient aux énormes crocs d'une bête monstrueuse. Cela correspondait bien en tout point à la scène de la vieille tragédie »²(nous soulignons).

Nous voici confronté, effectivement, à l'image d'une gueule de bête monstrueuse. Ces deux menhirs semblables à des crocs effilés parviennent, de la sorte, à produire la ressemblance entre cette « gueule de la lande » et la gueule du chien légendaire qui dévora Hugo Baskerville. Toutefois, c'est ce détail de l'herbe blanche (« l'herbe à coton ») qui, de par sa situation – en nappant le sol de cette petite dépression de la lande –, pourrait revêtir un intérêt considérable pour nous. Cet élément descriptif de l'herbe à coton, en effet, semblerait

¹ « Peu importe que la bête soit parfois assortie de quelque artifice : *Le Chien des Baskerville*, avec son monstre, sa lande, son gouffre final, est un récit aussi fantastique que policier... » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 87)

² DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 88

évoquer directement ce symptôme ostensible de la bave rabique, écume blanche que fait couler la rage, dans sa phase aiguë, des lèvres de l'individu malade. Nous comprenons, par conséquent, combien cette maladie a offert, à Conan Doyle, dans son écriture orientée vers la construction d'un monstre canin, un sillon symbolique particulièrement utile. Il l'aura aidé à renforcer le pouvoir d'angoisse de son chien surnaturel, dans la perception de ses contemporains.

Il serait, en outre, relativement facile de repérer des exemples de la perpétuation littéraire de cette angoisse rabique, à travers des textes plus récents. En règle générale, le chien enragé, sans nul besoin d'avatars fantastiques (vampire/loup-garou), démontre une seule et même fonction : celle de faire chuter, par sa morsure contaminatrice, l'être humain dans les affres de la bestialité. Ce principe est l'essence même du *chien enragé*. Ce dernier a vocation de ramener l'homme, par la maladie, à renouer avec sa nature animale et les pulsions les plus sauvages de son être.

Dans « El perro rabioso » d'Horacio Quiroga, il est question d'un narrateur qui s'est fait mordre par un chien enragé. Son destin est, dès lors, de finir abattu comme une bête sauvage par ses congénères humains. L'histoire se déroule dans un village de la région de *Chaco Santafecino*, en Amérique latine, lequel semble subir une véritable invasion de chiens enragés. Les morsures contaminatrices se succèdent¹ et la prolifération des canidés malades provoque la panique ainsi que la désertion progressive des chemins du village :

« Pasaron dos días. El campo continuaba desolado de lluvia y tristeza, mientras el número de perros rabiosos aumentaba. Como no se podía exponer a los chicos a un terrible tropiezo en los caminos infestados, la escuela se cerro ; y la carretera, ya sin tráfico, privada de este modo de la bulla escolar que animaba su soledad a las siete y a las doce, adquirió lugubre silencio »².

Le refus d'exposer les enfants au risque de rencontrer des chiens enragés sur les routes provoque logiquement la fermeture de l'école (« Como no se podía exponer a los chicos a un terrible tropiezo en los caminos infestados, la escuela se cerro »). La peur de la bête en vient, de la sorte, à prévaloir symboliquement sur l'un des emblèmes de la civilisation. L'atmosphère funeste et apocalyptique (« El campo continuaba desolado de lluvia y

¹ « Por una de estas arpilleras, la que da al corredor central, fue por donde entró y me mordió el perro rabioso. » (QUIROGA, Horacio, « El perro rabioso », in *Todos los cuentos*, op. cit., p. 171)

² *Ibid.*, p. 172

tristeza » ; « lugubre silencio ») tend à révéler la rupture cataclysmale de l'harmonie d'un monde villageois jusqu'alors éloigné du mal et de la bestialité.

Si la nécessité est évidemment de se protéger par tous les moyens de la maladie rabique, le fait est que les hommes de la région se sont mis non seulement à tuer des canidés, mais également des êtres humains ; et à les tuer, de surcroît, comme s'il s'agissait de vulgaires bêtes sauvages (« como a una fiera »). Le 20 mars de la même année, nous explique le narrateur d'Horacio Quiroga, c'est bien ce qui s'est produit :

« El 20 de marzo de este año, los vecinos de un pueblo del Chaco santafecino persiguieron a un hombre rabioso que en pos de descargar su escopeta contra sa mujer, mató de un tiro a un peón que cruzaba delante de él. Los vecinos, armados, lo rastrearon en el monte como a una fiera, con su escopeta aún, y aullando de un modo horrible. Viéronse en la necesidad de matarlo de un tiro »¹.

À la décharge de ceux qui se sont lancés dans cette chasse à l'homme meurtrière, on nous explique que le coupable, cet humain enragé, avait déjà deux cadavres à son actif, celui de sa propre femme et celui d'un ouvrier agricole (« un hombre rabioso que en pos de descargar su escopeta contra sa mujer, mató de un tiro a un peón »). La bête qui s'est réveillée en cet individu, à la faveur d'une infection rabique, nécessite inéluctablement une mise à mort sans hésitation (« Viéronse en la necesidad de matarlo de un tiro »). Aussi, nous comprenons bien toute la portée angoissante qui relève de cette maladie virale qu'est la rage. Cette dernière parvient à installer, en des êtres vivants que l'on savait amicaux et inoffensifs, qu'ils soient chiens ou humains, le spectre de l'ennemi sauvage, du prédateur. Cette dépravation ontologique, cette métamorphose intime des êtres, repérable dans le cadre de tels récits, constitue ainsi l'épisode le plus bouleversant et le plus déstabilisant qui se propose au lecteur. En ce sens, il pourrait rejoindre symboliquement l'angoisse des récits vampiriques ou lycanthropiques.

L'apparition des chiens enragés, à travers le récit, offre la découverte des incarnations zoologiques et malsaines de ce mal intérieur qu'est la rage. La maladie, en effet, se charge de faire rejaillir, dans la chair même de l'animal, le spectre horrible de sa présence. Tant et si bien que celui qui a vu de pareils canidés, pourrait se dire qu'il a *vu* la rage. Ce sont, surtout, des chiens qui propagent l'idée conjointe de la férocité bestiale et de la mort. Aussi ne peuvent-ils plus apparaître comme des êtres domestiques, mais plutôt comme des prédateurs, des ennemis carnassiers, vis-à-vis de l'homme :

¹ *Ibid.*

« Es un grito corto, estrangulado de agonía, como si el animal bloqueara ya, y todo él empapado en cuanto de lúgubre sugiere un animal rabioso. Era un perro negro, grande, con las orejas cortadas »¹.

« Un inmenso perro flaco había corrido a un muchacho a caballo, por la picada del puerto viejo »².

Le cri du premier chien, le canidé noir (« Era un perro negro ») est celui de l'agonie (« un grito corto, estrangulado de agonía ») ; l'action du second canidé, l'immense chien maigre (« Un inmenso perro flaco »), est de pourchasser un jeune être humain montant un cheval. À travers ces deux épiphanies animales, se trouve abrégée la subversion symbolique de la bête domestique : le chien n'est plus l'ami des hommes, il est devenu une créature annonçant sa mort, il est devenu son prédateur.

En pareille circonstance, l'épisode des morsures bestiales, à l'instar de ce qui se passe dans les récits de vampires ou de loups-garous, ouvre un champ d'épouvante aisément exploitable par l'écriture. On retrouve ainsi, à travers le texte de Quiroga, l'idée de l'attaque sournoise et fulgurante du canidé, s'apparentant à celle du serpent. Le chien enragé mord brusquement, à la dérobade, d'un coup de mâchoire imprévisible et néanmoins mortifère. L'image de l'inoculation du venin se conjugue implicitement au phénomène de la contamination de la rage et semble, à l'évidence, avoir orienté l'imagination de l'écrivain vers une confusion zoologique entre chien et serpent. Confusion hautement symbolique puisque personne n'ignore l'assimilation biblique de ce reptile à Satan. Nous en voulons pour preuve l'extrait suivant, qui nous conte l'instant de la morsure du narrateur par un chien enragé :

« Tuve apenas tiempo de avanzar una pierna, cuando sentí que algo firme y tibio me rozaba el muslo : el perro rabioso se entraba en nuestro cuarto. Le eché violentamente atrás la cabeza de un golpe de rodilla, y subitamente me lanzó un mordisco, que falló en un claro golpe de dientes. Pero un instante después sentí un dolor agudo. [...]. Antes me había curado. La mordedura era nítida : dos agujeros violeta, que oprimí con todas mis fuerza, y lavé con permanganato. Yo creía muy restrictivamente en la rabia del animal »³.

La manière dont le chien s'insinue auprès de sa proie humaine, en lui frôlant la cuisse sans permettre de prime abord une identification zoologique précise (« cuando sentí que algo firme y tibio me rozaba el muslo »). La fulgurance de la morsure du canidé (« y subitamente me lanzó un mordisco »), si rapide qu'elle donne initialement l'impression au héros d'avoir manqué son coup (« que falló en un claro golpe de dientes ») – impression vite détournée cependant par la sensation de douleur (« Pero un instante después sentí un dolor agudo »). Et

¹ *Ibid.*, p. 171

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 172

surtout la vision finale des deux petits trous violets à l'endroit de la plaie (« dos agujeros violeta »), alors qu'on aurait dû observer plutôt les marques d'une dentition complète de chien. Tout cela se présente comme autant d'indices implicites pouvant contribuer à favoriser la correspondance imaginaire entre le chien, bête à la morsure enragée, et le serpent, bête à la morsure venimeuse. Le détail des deux trous violets de la morsure, dont le texte se fait l'écho, pourrait renvoyer parallèlement, de surcroît, à une superposition symbolique de la figure vampirique. En filigrane des crocs du serpent, se distingueraient ainsi les crocs du vampire. Aussi l'espérance qu'exprime le héros, au terme de ce passage, de ne pas avoir été confronté à un chien malade (« Yo creía muy restrictivamente en la rabia del animal »), résonne-t-elle comme une tentative naïve et désespérée d'évacuer l'angoisse de la rage. Tout laisse à penser, au contraire, que le mal est d'ors et déjà présent en lui, opérant patiemment à sa prochaine transformation ontologique en bête humaine.

Le spectre de la rage, quoique déguisé sous les « traits » d'une malédiction surnaturelle, semble également surgir en filigrane de la trame d'une nouvelle de Joseph Payne Brennan [États-Unis – 1918-1990], intitulée « La cour de Canavan », l'un des meilleurs récits fantastiques consacrés au thème des distorsions spatiales. Il y est question des mésaventures d'un narrateur, qui se trouve confronté à un phénomène prodigieux concernant la petite cour attachée à la boutique de livres de son ami Canavan. Le fait est que cette petite cour située à New Haven, dès que l'on se met à la contempler un certain temps à travers la fenêtre de la boutique, donne l'impression de s'agrandir, de s'étendre démesurément :

« Cette cour est vraiment bizarre, vous savez. Quand on la contemple pendant un certain temps, on a l'impression qu'elle s'étend sur plusieurs milles ! »¹.

Aussi l'acte de s'aventurer en cet endroit, qui ne constituait jusqu'alors qu'une minuscule parcelle gazonnée, devient-il aussi périlleux qu'une expédition dans la plus ténue des jungles tropicales. C'est d'ailleurs en s'enfonçant pour la énième fois dans cette cour devenue jungle labyrinthique que Canavan va se perdre et ne plus réapparaître dans sa petite librairie. Il laisse alors au narrateur la mission impérieuse de le retrouver au plus vite et de le sauver de ce territoire aberrant. Les recherches du héros, malheureusement, font qu'il finit par se perdre lui-même ; il s'égare et perd tous ses repères dans cette cour maudite de Canavan :

« J'essayai alors de sortir de cette jungle, mais j'en fus incapable. [...]. Je n'avais plus aucun sens de l'orientation, et je ne pouvais me décider à prendre telle ou telle direction. [...]. La

¹ BRENNAN, Joseph Payne, « La cour de Canavan », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique*, op. cit., p. 670

cour avait pris des proportions fantastiques. On aurait dit qu'elle changeait de dimensions à mesure que j'avançais, de sorte que j'avais toujours devant moi une vaste étendue de terrain »¹.

C'est dans ces circonstances que lui parviennent, au cœur de cette jungle en miniature, les grognements d'une bête qu'il imagine aussitôt tapie derrière la végétation, à le guetter. Il soupçonne ainsi la présence cachée d'un prédateur bestial, prêt à l'attaquer au moment propice. Pris de panique, le narrateur s'apprête à prendre la fuite. Mais il comprend soudain de quel « animal » il s'agit, en découvrant une « bête humaine », marchant à quatre pattes, sans lunettes, avec des vêtements en lambeaux et une hideuse grimace dévoilant ses dents. Le héros saisit d'emblée que cette créature n'est autre que le malheureux Canavan, son ami. Ce dernier, semblant devenu fou, se précipite à ses trousses comme pour le dévorer. La course-poursuite dure quelques temps, mais se termine de façon heureuse pour le narrateur, puisqu'il parvient à rejoindre miraculeusement la petite librairie. La fin de la nouvelle nous apprend que ces bizarreries spatiales et cette curieuse animalisation humaine pourraient trouver leur origine dans une vieille malédiction prononcée jadis par la sorcière Goodie Larkins. Celle-ci, en effet, alors qu'on allait la faire dévorer en cet endroit par des chiens affamés, avait lancé l'imprécation suivante :

« Que ce sol où je tombe s'étende jusqu'en Enfer, et que tous ceux qui s'y attarderont deviennent semblables à ces bêtes qui vont me dévorer »².

Ainsi constatons-nous que cette malédiction de la sorcière joue parfaitement son rôle d'intensificateur du caractère irrationnel de la distorsion spatiale. La cour se distord, s'étend, pour rejoindre, comme prévu, le territoire même de l'Enfer (« Que ce sol [...] s'étende jusqu'en Enfer »). L'imprécation que lance cette sorcière – qui fut mordue et mangée par des canidés voraces –, à l'encontre de tout individu venant à s'égarer dans la périphérie de cette cour de Canavan, renvoie à une métamorphose bestiale (en chien). Le texte pourrait se justifier à ce titre de dévoiler implicitement le spectre de la rage. L'idée de la morsure canine initiale (celles vécues par la sorcière) s'associe, il est vrai, dans un rapport causal (malédiction) à la conséquence d'une animalisation, d'une chute dans la bestialité de l'être humain (toute personne venant à s'aventurer dans la cour de Canavan). « La cour de Canavan » de Joseph Payne Brennan pourrait donc avoir œuvré à travestir, sous un scénario sublimé par les artifices du surnaturel (sorcière et malédiction), l'imaginaire angoissant de la rage et de la morsure contaminatrice du canidé.

¹ *Ibid.*, p. 673

² *Ibid.*, p. 678

En outre, à l'instar du narrateur de Quiroga qui se croit sauvé en constatant la cicatrisation de sa morsure, il est possible, au terme de l'histoire, d'avoir quelque doute sur le salut du héros de « La cour de Canavan ». On nous confie, en effet, que ce dernier, lors d'une énième contemplation intense de la cour en distorsion, se trouve envahi d'une inquiétante envie de quitter ses vêtements et de courir, à travers l'espace mutant et labyrinthique, en poussant des hurlements :

« Une fois encore, je crus voir les dimensions et les perspectives du monstrueux paysages subir une modification subtile, jusqu'à ce que la cour maudite me parût s'étendre à l'infini. Quelque chose me poussait à me perdre dans cette herbe merveilleuse, à m'y rouler avec délices, à arracher mes vêtements ridicules, et à me mettre à courir en hurlant, en hurlant, en hurlant... »¹.

Voilà un funeste destin qui paraît s'annoncer au narrateur. L'attraction malsaine, malade, que produit cette cour maudite sur sa personne, semble susceptible de le conduire à endurer bientôt un sort identique à celui de son ami Canavan. Sombrier dans la bestialité, se comporter comme un chien, oublier sa nature humaine pour se perdre corps et âme au sein de cette jungle impossible. Telles sont les pulsions qui agitent désormais son âme. De manière subliminale, se retrouve ici l'évocation d'une progressive contamination par l'avancée intime et conquérante de la bestialité. Cet horizon final du récit, associé à la figure obsédante du chien dévorant, parvient ainsi à susciter, à nouveau, le soupçon de cette maladie angoissante qu'est la rage.

L'alliance littéraire du thème de la malédiction surnaturelle et de la mise en scène monstrueuse du mal rabique semble encore évidente dans la célèbre nouvelle de Rudyard Kipling intitulée « La Marque de la bête ». L'histoire se déroule en Inde, du temps où ce pays était le joyau de l'Empire colonial britannique. Un narrateur raconte comment l'un de ses amis, dénommé Fleete, a profané, durant une nuit d'ivresse, un temple hindou, en écrasant notamment un mégot de cigare au milieu du front d'une des statues en pierre dédiées au dieu singe Hanouman :

« Dans les temples indigènes, les prêtres se lèvent à toute heure de la nuit pour honorer leur dieu. Avant que nous ayons pu l'arrêter, Fleete avait escaladé les marches, tapoté deux prêtres dans le dos, et voilà qu'il écrasait gravement les cendres de son bout de cigare sur le front de la statue de pierre rouge représentant Hanouman »².

¹ *Ibid.*

² KIPLING, Rudyard, « La Marque de la bête », in *Oeuvres*, Paris : Gallimard-NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1228

Ce sacrilège ne reste pas longtemps impuni, puisqu'un épisode des plus inattendus se produit aussitôt. Un lépreux monstrueux, caché derrière la statue profanée, se précipite et pose sa tête sur la poitrine de Fleete :

« C'est alors que, sans prévenir, un homme à la peau argentée sortit d'un renforcement situé derrière la statue du dieu. Il était complètement nu par ce froid ô combien glacial, et son corps brillait comme de l'argent dépoli [...]. En outre, il n'avait plus de visage, parce qu'il était lépreux depuis plusieurs années et que son mal était très avancé. Tout à coup le lépreux se précipita sous nos bras, émettant un son identique au miaulement d'une loutre, saisit Fleete à bras-le-corps et posa la tête sur la poitrine de notre ami avant que nous ayons pu l'arracher à son étreinte. Il se retira alors dans un coin où il s'assit et resta à miauler... »¹.

L'animalisation du lépreux, décrit comme un être sans visage et miaulant telle une loutre, laisse d'emblée entendre une attaque bestiale. Cet événement signe également, dans le commentaire qu'en fait aussitôt l'un des prêtres du temple, le point de départ de la malédiction du profanateur Fleete : « Emmenez votre ami. Il en a fini avec Hanouman, mais Hanouman n'en a pas fini avec lui »².

On devine qu'une « maladie-malédiction » des plus terribles pourrait venir frapper l'auteur du sacrilège. Néanmoins, balayant l'hypothèse d'une contamination par la lèpre, l'écrivain Kipling prend plutôt le parti de dresser un diagnostic relativement conforme aux symptômes de la rage. Certes Fleete se gratte et voit rapidement apparaître sur sa poitrine des tâches noirâtres. Mais ce ne sont là que des détails physiologiques. Nulle comparaison possible, en effet, avec la véritable bestialisation de type rabique qui va finir par le frapper. Fleete, il est vrai, se met bientôt à se comporter à la façon d'un canidé sauvage ou d'un loup. Il se met à hurler depuis l'intérieur de sa chambre, comme pour converser avec de lointains congénères vivant en bordure du monde civilisé :

« Soudain nous parvint de la chambre [de Fleete] le hurlement prolongé d'un loup. [...]. Le hurlement se fit entendre à nouveau, et un autre hurlement lui répondit au loin, par-delà les champs »³.

Notre homme se nourrit désormais de côtelettes sanglantes; de surcroît, il le fait d'une façon bien peu conforme aux coutumes alimentaires humaines :

« On apporta des côtelettes saignantes à souhait, et Fleete en engloutit trois d'une manière tout à fait inconvenante. Il mâchait seulement du côté droit, et rejetait la tête sur l'épaule droite chaque fois qu'il mordait dans la viande »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 1229

² *Ibid.*, p. 1230

³ *Ibid.*, p. 1234

⁴ *Ibid.*, p. 1230

Outre cette alimentation bestiale, l'homme commence à se déplacer à quatre pattes :

« Nous [...] retournâmes vers Fleete, qui était à quatre pattes sous les orangers »¹.

Surtout, il ne sait plus parler le langage des hommes, devant se contenter maintenant de quelques grognements bestiaux :

« Fleete ne pouvait pas parler, il ne pouvait que gronder, et ses grondements étaient ceux d'un loup, pas ceux d'un homme »².

Mieux encore, s'il fallait confirmer l'illusion du mal rabique, ce personnage se trouve décrit, à un certain moment du récit, comme une bête à la gueule écumante³. Ainsi l'animalisation de Fleete s'avère-t-elle si radicale et manifeste que l'idée de la lèpre devient rapidement une donnée illusoire. La malédiction de Fleete, que l'on ramène ostensiblement à une régression vers la nature canine ou lupine, engage à l'évidence, au travers de l'éventail descriptif employé par l'écrivain anglais, une toile de fond médicale rappelant l'imaginaire de cette maladie virale qu'est la rage.

Il est temps maintenant, après ce tour d'horizon des aspects de l'angoisse et de la peur générées par le chien dans la pensée occidentale, de s'intéresser à l'un des poncifs littéraires les plus répandus le concernant, à savoir l'association du chien et du Diable. Monstre canin venu des enfers, chien du démon, canidé diabolique, autant de variantes imaginaires qui pourraient sans doute se découvrir, comme ancêtre mythologique commun, le chien tricéphale d'Hadès, en l'occurrence Cerbère. Néanmoins, le fait le plus marquant de cette juxtaposition diabolique réside bel et bien dans la tendance démontrée par l'homme civilisé de discerner le « diable » à travers de ses animaux domestiques les plus proches : le chat et le chien. Pourquoi donc une telle paranoïa de la présence maléfique, de l'emprise diabolique, de la perversité hostile et invisible, à l'encontre de ces bêtes familières ? Ne serait-ce pas parce que ce sont elles les plus semblables à nous, au regard de notre condition d'être social et du refoulement intime de notre nature véritable ?

¹ *Ibid.*, p. 1233

² *Ibid.*, p. 1235

³ « La bête [Fleete] écumait. » (*Ibid.*, p. 1236)

C. Chiens de l'Enfer et de l'au-delà

Le chien, en vérité, même s'il est généralement considéré comme un protecteur de l'homme ainsi que du monde pastoral et chrétien, détient néanmoins un pendant diabolique du fait de sa seule parenté avec le loup, le légendaire mangeur d'agneaux, évoqué dans la Bible comme une émanation et une incarnation du Mal:

« Par ailleurs, la vision défavorable du loup dans les sociétés pastorales se renforça au début du christianisme par une valeur métaphorique péjorative qui se retrouvait dans la Bible, où le varka indo-européen, le loup ravisseur et dévoreur, était l'incarnation du Mal. Le loup était alors considéré comme une créature diabolique, prédateur de l'agneau chrétien, adversaire du pasteur qui veille sur ses troupeaux. Associé au péché, aux cultes païens et à la sauvagerie de la nature, le loup était l'ennemi juré du monde pastoral, domestique et chrétien dont le chien était le protecteur »¹.

C'est dire, de la sorte, que le chien ne se trouve jamais si près du diable que lorsqu'il se met à *revenir au loup*, c'est-à-dire à sa nature archaïque, sauvage et indomptée, à sa bestialité effrénée. Ainsi sont les chiens de l'Enfer ; des canidés « sortis des gonds » de leur condition domestique et revenus aux régions les plus sombres et les plus anciennes de leur nature animale ; des bêtes dévorantes et emblématiques de la damnation humaine. La malfaisance et la bestialité des chiens se manifestent, par exemple, dans un texte médiéval comme *Perlesvaus*, où se dévoile une allégorie religieuse des plus stupéfiantes. Ce récit présente le Christ sous les traits d'une bête blanche qui, près d'une croix vermeille plantée au cœur de la lande, vient à mettre au monde une portée de chiots voraces. Cependant ces naissances multiples, ce don suprême de la vie, se trouvent bientôt à l'origine d'une mort atroce, d'un martyr, puisque l'on voit ces nouveaux-nés canins, censés incarnés l'ingratitude des Juifs, se jeter sur leur mère et la mettre en pièces :

« Il suffit d'évoquer, par exemple, l'épisode de la bête blanche traquée par les aboiements des petits qu'elle porte dans son ventre (*Perlesvaus*, br. IX). Le lecteur – et le personnage principal – voient alors se dérouler une scène atroce : sitôt sortis du ventre de leur mère, les chiots se précipitent sur la bête pour la déchirer, puis ils abandonnent ses restes pantelants au pied de la croix vermeille qui se dresse au milieu de la lande. La charge de violence incompréhensible et de sauvagerie barbare contenue dans ces images, le sentiment de quelque force mystérieuse pousse ces animaux dénaturés à martyriser leur propre mère, tout cela confère à l'épisode une puissante expressivité. L'interprétation, qui ramène ensuite l'événement dans le champ de l'allégorie religieuse, lui ôte son mystère (la bête était une figuration du Christ et les chiots représentaient l'ingratitude cruelle des Juifs), tout en estompant ses résonances émotives »².

¹ GOENS, Jean, *op. cit.*, pp. 35-36

² DUBOST, Francis, *op. cit.*, p. 107

La correspondance imaginaire du chien avec la mort et avec l'Enfer procède, force est de l'admettre, d'un vertigineux réseau de traditions et de croyances repérables à l'échelle du monde :

« Nombreuses sont les traditions qui associent le chien au monde de la mort et à l'enfer. En Grèce, le chien à trois têtes, Cerbère, veille sur l'Achéron, fleuve qui conduit aux Enfers. Pour les Aztèques, le chien Xolotl escorte les âmes tandis qu'en Chine le chien T'ien K'uan chaperonne les esprits voués à la vie éternelle. Dans l'Égypte pharaonique, Anubis, le dieu des Morts à tête de chien, patron des nécropoles, préside à la momification qui prépare les corps à l'éternité, conduit les âmes vers le jugement et détruit les ennemis de la lumière »¹.

L'art n'a pas pu rester insensible, de fait, à la collision symbolique entre le canidé et le démon ; un tableau de Michel Pacher [vers 1435-1498], appelé « Saint Wolfgang et le diable » nous expose « au premier plan d'une rue qui s'enfonce en perspective plongeante, face à l'évêque, un diable maigre et gigantesque, cornu, à gueule de bouledogue »². De même, la fresque terrifiante de la chapelle Camposanto, à Pise, intitulée « Les ennemis de l'église et les envieux », donne à voir le spectacle de damnés jetés par des cohortes de démons noirs, en châtiment de leurs péchés, dans la gueule béante et gigantesque d'un chien vorace.

La littérature s'est faite l'écho, elle aussi, de cette complicité entre chien et diable. Le mythe de Faust, par exemple, dont la première version du thème date de 1587 et la complète révélation par Goethe de 1832, réverbère, de l'Antiquité, l'alliance mythologique entre Hadès et Cerbère par celle unissant le fameux Méphistophélès à son chien jaune, fidèle compagnon d'éternité.

Dans *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte [France – 1719-1792], il est question d'un *Béelzébuth* à « tête de chameau horrible, autant par sa grosseur que par sa forme »³, qui vomit, à la demande du héros humain, un double zoomorphe « sous la figure d'un épagneul » :

« À peine avais-je donné l'ordre, l'épouvantable chameau allonge le col de seize pieds de longueur, baisse la tête jusqu'au milieu du salon, et vomit un épagneul blanc à soies fines et brillantes, les oreilles traînantes jusqu'à terre »⁴.

Par détachement, la figure seule du chien infernal, du canidé venu des Enfers, est parvenue à se faire une place dans les œuvres littéraires. William Shakespeare, dans *Richard III*, dénonce ainsi, au gré d'une brillante métaphore, le caractère diabolique du personnage principal, le machiavélique assassin d'enfants et imposteur de la couronne, Richard III, en

¹ CYRULNIK, Boris, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, op. cit., p. 66

² VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, op. cit., p. 45

³ CAZOTTE, Jacques, *Le diable amoureux*, Paris : Flammarion, « Librio », 1999, p. 15

⁴ *Ibid.*, p. 16

l'assimilant à un chien d'enfer. Telles sont, en effet, les paroles qui se trouvent proférées, dans l'acte IV, à l'encontre de la mère de Richard :

« Du chenil de ta matrice s'est évadé le limier d'enfer qui nous chasse tous à mort, le dogue qui avait ses dents avant ses yeux, pour déchirer les agneaux et sucer leur sang pur »¹.

Le chien infernal est ici dévoilé comme un « chien de chasse », puisqu'il se fait nommé « limier ». L'imaginaire shakespearien fait appel, en cela, à l'impact angoissant de la métaphore cynégétique inversée où l'humain a rang de proie. Mais il exploite surtout un arrière-fond légendaire bien précis. Diverses légendes européennes, germaniques notamment, présentent le diable sous l'apparence d'un chasseur. Celui-ci se trouve dès lors, de manière logique, mis en présence d'un compagnon canin ou d'une meute de limiers. Il va sans dire, sous cet angle, que pareil veneur diabolique ne saurait prendre pour gibier que des êtres humains :

« ...le chasseur est souvent le diable en personne, et son gibier est humain. On s'en aperçoit lorsqu'un paysan lui crie, comme une boutade, de ne pas oublier de lui donner sa part de gibier et qu'il reçoit un débris humain.[...]. Ce motif est aussi bien attesté en Allemagne du Nord qu'en Espagne »².

Ces légendes se trouvent communément rattachées au mythe de la « Chasse sauvage » et on les rassemble, plus précisément, sous la figure dite du « Chasseur diabolique ». Nous y reviendrons de manière plus minutieuse dans quelques pages.

L'association du chien de chasse et du diable, en considération de cette toile de fond légendaire européenne, ne saurait être présentée, par conséquent, comme exceptionnelle. Il s'en trouve des occurrences multiples à travers la littérature. Une célèbre scène de *L'Enfer* de Dante (Chant XIII) montre, par exemple, une meute de chiens noirs pourchassant et torturant les dissipateurs dans la forêt des suicidés. Cette alliance maléfique (chien/diable) et cette idée du châtement infernal infligé par la gueule canine pourraient avoir constitué, de la sorte, des sources d'inspiration pour Conan Doyle dans l'écriture de son roman *Le chien des Baskerville* ; récit dont la trame, rappelons-le encore, se tisse autour d'une légende ancestrale devenant ou redevenant réalité, selon laquelle un molosse noir aurait été lâché, par une puissance suprême, aux troussees des héritiers de la lignée maudite des Baskerville, pour les chasser jusqu'à leur mort. Force est de croire, par conséquent, que l'origine de cette légende

¹ SHAKESPEARE, William, *Richard III*, Paris : Aubier « Domaine Anglais – Bilingue », 1991, p. 206

² LECOUTEUX, Claude, « Chasse sauvage/ Armée furieuse », in *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 19

exploitée par le roman de Conan Doyle pourrait se trouver à travers l'une des nombreuses variantes du mythe de la Chasse sauvage, aisément repérable dans les régions de peuplement celtique. Car il convient de préciser un fait important, en la circonstance : la légende de canidé infernal dont il est question dans *Le chien des Baskerville* n'est pas sorti de l'imagination de l'écrivain irlandais. Il se trouve, au contraire, que son roman a directement puisé à la source d'une légende authentique, qui circulait en la région de Dartmoor, dans l'ouest de l'Angleterre, où Arthur Conan Doyle était venu séjourner peu avant l'écriture de son chef-d'œuvre :

« *The Hound of the Baskervilles* est né d'une conversation, puis d'une visite à Dartmoor. Intrigué par une légende de chien fantôme que lui avait rapporté Max Pemberton, Fletcher Robinson, à qui Conan Doyle a généreusement dédié son ouvrage, en fit part à ce dernier... »¹.

Au regard de la réalité de cet arrière-plan légendaire, il serait pertinent de s'intéresser au personnage principal de la malédiction présentée dans l'œuvre de Conan Doyle, à savoir l'ancêtre Hugo. Il semble, en vérité, que ce soit autour de ce personnage d'Hugo Baskerville, figure centrale et effroyable de la malédiction du chien vengeur, que convergent les parcelles les plus authentiques de la légende originelle dont se serait inspiré l'auteur irlandais. Hugo Baskerville est décrit, dans le roman, de façon extrêmement négative, puisqu'il est assimilé à un démon humain totalement incroyant, dépeint comme un monstre de cruauté, de débauche et de perversité :

« ...ce manoir de Baskerville était occupé par Hugo de ce nom, et nul ne saurait contredire que c'était un homme très farouche, impie et athée. Cela, en vérité, ses voisins auraient pu le lui pardonner, puisque les saints n'ont jamais été l'ornement de notre région, mais il y avait chez lui une certaine disposition à la débauche et à la cruauté qui fit que dans tout l'Ouest son nom en devint proverbial »².

Suite à cette dernière phrase décrivant le caractère proverbial pris par le nom d'Hugo Baskerville dans l'ouest de l'Angleterre, force serait de s'interroger à propos du lien qui pourrait exister entre ce personnage de fiction et la véritable légende dont Arthur Conan Doyle déclare s'être inspiré pour écrire son œuvre dans la dédicace de son roman³. Le personnage d'Hugo Baskerville réunit, à vrai dire, des caractères propres à deux thèmes légendaires fort proches ; il s'agit, d'une part, du thème du « Chasseur diabolique » et,

¹ NORDON, Pierre, *Sir Arthur Conan Doyle, l'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 263

² DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, op. cit., p. 16-17

³ « Mon cher Robinson, c'est à votre récit d'une légende de l'ouest de l'Angleterre que ce conte doit son origine. Pour cela et pour l'aide que vous m'avez donnée quant aux détails, acceptez tous mes remerciements. Votre tout dévoué, A. Conan DOYLE. Hindead. Haslemere.» (dédicace du roman *Le Chien des Baskerville*).

d'autre part, de celui du « Chasseur maudit » – tout en sachant que la fusion de ces deux types de légendes est, par ailleurs, formellement attestée¹.

La figure légendaire du « Chasseur diabolique » est celle qu'il est possible de discerner, en premier lieu, à travers le personnage et l'histoire d'Hugo Baskerville. Afin d'explicitier ce thème légendaire, référons-nous aux études menées sur la question par Claude Lecouteux :

« Il faut immédiatement séparer les thèmes du chasseur diabolique et du chasseur maudit (*Wilder Jäger*) de cet ensemble [...]. Le premier met en scène deux personnages, le diable et une femme [...]. Au Tyrol, il apparaît vers 1250 dans la *Chanson d'Ecke* où le géant Vasolt chasse une pucelle avec ses chiens, or celle-ci est une fée ; on le rencontre dans les diverses rédactions du *Virginal* : là, un certain Orkîse, dont le nom rappelle qu'il s'agit sans doute d'un ogre (orco) à l'origine, reçoit chaque année de virginal, reine d'un peuple de nains, une pucelle qu'il poursuit et dévore ; on le retrouve au XV^e siècle dans le *Wunderer*, dont le héros éponyme est un ogre poursuivant une femme surnaturelle appelée Dame Fortune. Ce trait survit jusque dans les légendes recueillies au XIX^e siècle, où un chasseur mystérieux poursuit des femmes des marais et des êtres assimilables à des nains. Les textes n'indiquent pas le but de cette chasse ; les plus explicites parlent de dévoration de la proie. Détaché de son contexte mythique, ce motif est littéralisé »².

Ainsi voyons-nous que le thème du « Chasseur diabolique » met en scène un chasseur mystérieux, apparenté au diable ou étant le diable lui-même, lequel pourchasse, parfois avec des chiens, une femme se trouvant être une pucelle, sinon une femme surnaturelle (fée), dans le but souvent avoué de la dévorer. Rappelons, si besoin en est, que l'acte de dévoration, ainsi que la psychanalyse freudienne nous l'a expliqué, peut se rapporter de manière fantasmatique à l'acte sexuel lui-même, voire à la pulsion de viol. Beaucoup d'indices permettent, de fait, de penser qu'Hugo Baskerville tendrait à répondre largement aux motifs de ce thème légendaire du « Chasseur diabolique ». La lecture du manuscrit révélant la malédiction des Baskerville, que reçoit Sherlock Holmes au départ de l'aventure, serait là pour nous en convaincre. On nous y relate les crimes qui furent commis par Hugo Baskerville avant son châtement :

« Il arriva que ce Hugo éprouva de l'amour (si, en vérité, on peut appeler d'un nom aussi beau une passion aussi sombre) pour la fille d'un petit propriétaire qui occupait quelques terres près du domaine de Baskerville. Mais la jeune fille, très sage et de bon renom, s'efforçait de l'éviter toujours, car elle redoutait sa mauvaise réputation. Ainsi il arriva qu'à une certaine Saint-Michel ce Hugo, avec cinq ou six de ses compagnons oisifs et vicieux, entrèrent par surprise dans la ferme et enlevèrent la jeune fille, alors que son père et ses frères étaient absents, ce qu'il n'ignorait pas. Quand ils l'eurent amenée au manoir, la jeune fille fut placée

¹ « La proximité des deux types de narration [thèmes du Chasseur diabolique et du Chasseur maudit] a entraîné leur fusion bien attestée dans les légendes recueillies au XIX^e siècle... » (LECOUTEUX, Claude, « Chasse sauvage/ Armée furieuse », in WALTER, Philippe (éd.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, op. cit., p. 19)

² *Ibid.*, pp. 17-18

dans une chambre du haut, pendant que Hugo et ses amis se livraient à une longue orgie, comme c'était leur habitude chaque nuit »¹.

Ces faits nous persuadent, avant toute chose, du caractère diabolique de l'ancêtre du clan des Baskerville. Cette nature diabolique d'Hugo Baskerville ressurgit, d'une part, à travers la date symbolique à laquelle interviennent sa malédiction et son châtement ; l'homme meurt sous les crocs du chien infernal le jour même de la Saint-Michel, soit le jour où l'on fête le plus grand des anges des traditions juives et chrétiennes, Michel, le défenseur d'Israël et de l'Église, l'ange qui triompha du dragon, c'est-à-dire du diable. Cette nature diabolique d'Hugo Baskerville ressurgit, d'autre part, dans le comportement sadien, sinon donjuanesque, au sens le plus noir du terme, qu'il démontre de façon quotidienne. Le manuscrit de la légende nous apprend, il est vrai, qu'Hugo Baskerville se livrait, avec ses compagnons de vice et d'oisiveté, à de quotidiennes orgies et qu'il alla même jusqu'à enlever, tel Dom Juan, afin de satisfaire sa noire passion, une jeune fille des plus vertueuses, une pucelle de son voisinage. On retrouve bien, en la personne de ce Baskerville, les caractéristiques communes aux pécheurs impénitents, hommes que leurs fautes commises sur terre finissent par condamner à l'Enfer. Sherlock Holmes est forcé d'admettre, d'ailleurs, à la contemplation du tableau de l'ancêtre maudit, l'évidence de son caractère démoniaque :

« – Mon Dieu ! dit Holmes. Il a l'air d'un type tranquille et d'assez bonnes manières, mais j'ose dire que quelque chose de démoniaque se cache dans ses yeux »².

Toutefois, rien ne saurait être plus évocateur du lien légendaire suspecté que le motif de cette chasse à la pucelle à laquelle se livre, monté à cheval et en compagnie de sa meute de chiens, ce personnage de Conan Doyle. De par cet acte, Hugo Baskerville – qui apparaît, de surcroît, vêtu de vêtements noirs, couleur de la damnation par excellence³ – en vient à incarner le prototype même du « Chasseur diabolique ». On assiste effectivement, au gré du récit relaté par le manuscrit, à cette légendaire scène de chasse qu'évoquait Claude Lecouteux, où la proie s'avère être une pauvre jeune femme et le chasseur, un homme « comme possédé par le diable »⁴ :

¹ DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 17

² DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 156

³ « Le vêtement noir du chevalier appartient sans conteste au domaine des signes surnaturels, non que cette couleur soit diabolique, mais dans tous les récits de revenants c'est la couleur des vêtements que portent les damnés ou les âmes en cours de purgation. » (PERRUS Claude, « La Chasse infernale : des *exempla* à la nouvelle V, 8 du *Décameron* », in WALTER, Philippe (éd.), *op.cit.*, p. 131)

⁴ « Alors, à ce qu'il semble, il [Hugo Baskerville] devint comme possédé du diable... » (*Ibid.*, p. 17)

« Et tandis que les joyeux fêtards considéraient avec stupéfaction la fureur de cet homme, l'un d'entre eux, plus méchant ou, peut-être plus ivre que les autres, s'écria qu'il fallait lancer les chiens après elle. Sur quoi, Hugo sortit en courant de la maison, cria à ses valets d'écurie de seller sa jument et de sortir la meute du chenil. Puis, donnant à flairer aux chiens un mouchoir qui avait appartenu à la jeune fille, il les mit en ligne, et ils s'élançèrent à travers la lande, en hurlant furieusement sous le clair de lune »¹.

Il s'agit, à l'évidence, d'un passage directement inspiré des légendes européennes du « Chasseur diabolique » ; on découvre un cavalier « diabolique » qui, avec sa meute, se lance à la poursuite d'une malheureuse pucelle, à travers la lande enténébrée. Trois détails dans le récit de Conan Doyle nous inciteraient même à faire un parallèle avec un texte tout aussi imprégné de ces légendes, quoique beaucoup plus ancien. Il s'agit du fameux recueil italien de Boccace, le *Décameron* (1348-1353), et de sa nouvelle V.8 plus précisément. Ces trois éléments de symétrie littéraire sont les suivants : les vêtements noirs², la jument noire³ d'Hugo et les injures terribles, voire blasphématoires, que celui-ci se met à proférer avant la chasse de la pucelle⁴. Le fait est que nous serions en mesure de retrouver ces trois motifs, en plus d'un scénario pratiquement similaire – la chasse d'une femme par un cavalier et ses chiens –, à travers cette nouvelle du *Décameron* de Boccace, telle que nous la résume Claude Perrus :

« Dans la nouvelle V,8, le spectateur (Nastagio) voit surgir, par ordre d'entrée en scène, une très belle jeune femme nue, échevelée, toute déchirée par les branches et les ronces, et qui pleure et demande grâce, puis deux gros et féroces mâtins. Cette précision est intéressante : les mâtins sont, en effet, parmi les chiens de chasse, ceux qui traquent le gros gibier. Ces mâtins harcèlent la femme et la mordent aux flancs (plus tard, ils l'immobiliseront afin qu'elle soit "mise à mort"). Enfin arrive un chevalier vêtu de noir monté sur un cheval noir et l'estoc à la main. Le cheval n'est ni le diable ni un diable, et pas plus que son cavalier il ne crache du feu. L'homme en revanche lance des injures et des menaces non rapportées dans le texte. »⁵

En mettant en contact ces deux récits, de Boccace et de Conan Doyle, nous ne faisons que montrer les lignes de force de ce thème légendaire du « Chasseur diabolique », lequel s'est trouvé exploité de façon récurrente à travers la littérature et à travers les siècles. Il convient néanmoins de préciser que le récit holmésien détient une grande particularité,

¹ *Ibid.*, p. 18

² « - Et le cavalier qui me fait face, celui en velours noir et dentelle ?

- Ah ! vous êtes amplement fondé à le savoir ! C'est lui la cause de tous nos tracas, ce sinistre Hugo qui a levé le chien des Baskerville. » (*Ibid.*, pp. 155-156)

³ « Mais bientôt leur sang se glaça, quand ils entendirent, venant vers eux, le bruit d'un galop à travers la lande, puis la jument noire, toute tachetée d'écume blanche, passa près d'eux, la bride traînant et la selle vide. » (*Ibid.*, p. 18)

⁴ « La pauvre fille, là-haut, devait penser devenir folle en entendant les chants, les cris, et les terribles jurons qui montaient jusqu'à elle, car on dit que les mots qu'employait Hugo Baskerville, quand il avait bu, étaient tels qu'ils auraient pu foudroyer l'homme qui les proférait. » (*Ibid.*, p. 17)

⁵ PERRUS Claude, « La Chasse infernale : des *exempla* à la nouvelle V, 8 du *Décameron* », in *op.cit.*, p. 131

puisque'il dévoile, aux troussees mêmes du chasseur diabolique, Hugo Baskerville, la présence d'un autre chasseur infernal, un chien d'enfer, le chien des Baskerville. Un monstre canin pourchasse, en effet, l'ancêtre Hugo, chasseur diabolique qui, lui-même, pourchasse une pucelle. Ainsi ce n'est pas au chasseur diabolique qu'il revient finalement de dévorer la pucelle, mais au chien infernal de dévorer le chasseur diabolique.

Cependant, en superposition de ce thème du « Chasseur diabolique », il serait possible de déceler, à travers l'histoire d'Hugo Baskerville, des motifs appartenant au thème voisin du « Chasseur maudit ». Il s'agit notamment de cet épisode récurrent des histoires de malédiction, où des « paroles fatales » prononcées par un personnage en viennent à entraîner sa malédiction :

« Le thème du Chasseur maudit relève, quant à lui, d'une thématique chrétienne : il s'agit d'un noble qui a chassé le dimanche ou un jour consacré et est puni pour cela, ou bien d'un homme qui a été pris au mot : emporté par la passion de son sport favori, il s'est exclamé ceci en substance : " Et dussé-je même chasser jusqu'à la fin des temps, je tuerai ce gibier !". Paroles fatales qui l'ont condamné à chasser jusqu'au Jugement dernier ».¹

Or, il se trouve que l'on constate l'existence, dans le récit de la légende d'Hugo Baskerville, de telles « paroles fatales », d'un jurement terrible par lequel le maître du manoir des Baskerville en vient à provoquer sa propre malédiction :

« ... il [Hugo Baskerville] sauta sur la grande table, faisant voler devant lui flacons et plats pour crier très fort, devant toute la compagnie, que cette nuit-là même, il donnerait son corps et son âme aux Puissances du Mal, s'il pouvait seulement rattraper la fille »².

Nous voici confronté à cet événement récurrent des légendes de malédiction : la *malédiction* causée à soi-même par un jurement fatal. On retrouve cela dans la légende du Hollandais volant (*Der fliegende Holländer*) ou dans le conte étasunien de William Austin qui s'en est inspiré, « Peter Rugg, the Missing Man »³. C'est en pareille circonstance que se met en jeu ce que l'on pourrait nommer « l'ironie du (mauvais) sort ». Les conséquences de ce jurement d'Hugo Baskerville (« il donnerait son corps et son âme aux Puissances du Mal, s'il pouvait seulement rattraper la fille ») vont se révéler comme une réponse ironique à ses

¹ LECOUTEUX Claude, « Chasse sauvage/ Armée furieuse », in *op. cit.*, p. 18

² DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 17

³ « Peter Rugg quitte Boston sur une voiture découverte en compagnie de sa fille Jenny, pour se rendre à Concord. Sur le chemin du retour, à la nuit tombée, il est surpris par l'orage à Menotomy près de Boston ; Rugg refuse l'hospitalité d'un ami qui lui demande de ne pas mettre sa petite fille en danger, il tempête et lance un fatal jurement [*fatal oath*] : *Eh bien, que l'orage redouble donc ! Je rentrerai cette nuit chez moi, en dépit de cette fichue tempête, ou alors, fasse le ciel que je ne revoie plus jamais mon foyer !...* Peter Rugg est, par une cruelle ironie, victime de son emportement : il ne rentrera jamais chez lui et sera poursuivi éternellement par l'orage. » (TERRAMORSI Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in *Trois récits fantastiques américains*, *op. cit.*, pp. 94-95)

attentes. L'ancêtre des Baskerville va effectivement rattraper la fille, ainsi qu'il en formulait le vœu auprès des Puissances du Mal. C'est un fait puisque l'on retrouve leur corps à tous deux, gisant côte à côte, sur la lande, comme pour une union finale – mais non consommée – dans la mort :

« La lune brillait sur cet espace clair et, au centre, la malheureuse jeune fille gisait à l'endroit où elle était tombée morte de peur et de fatigue. Mais ce ne fut pas la vue de son cadavre, non plus que celle du corps de Hugo Baskerville, *gisant à côté du sien*, qui fit dresser les cheveux sur la tête de ces trois risque-tout... » (nous soulignons).¹

Cependant l'autre volet de ce « contrat » passé symboliquement entre Hugo et le diable, soulignant que le premier céderait son corps et son âme aux « Puissances du Mal », se devait lui aussi d'être accompli. Cette damnation se révèle ainsi d'une évidence brutale ; l'homme est montré, à la fin du manuscrit, déchiqueté par la gueule d'un chien d'Enfer :

« Et sous leurs yeux mêmes, la bête déchira la gorge de Hugo Baskerville »².

Cela entend bien qu'Hugo Baskerville est passé entièrement – *corps et âme* – au pouvoir du Malin, son corps étant respectivement mangé par le chien vengeur et son âme damnée du fait même du caractère infernal de ladite bête. Ce que nous dit Geneviève Carbone en traitant du loup en tant que zoomorphe diabolique, se révélerait particulièrement significatif :

« ...dans la morale judéo-chrétienne, le loup est l'ennemi, symbole du diable qui, en dévorant le corps, s'approprie les âmes »³.

Le chien des Baskerville, ce monstre canin androphage, ce chien « mangeur d'hommes », représente, par conséquent, vis-à-vis du cruel Hugo Baskerville, l'instrument d'une damnation corporelle, au vu du châtement mortel infligé par sa morsure carnassière. Mais il constitue également l'instrument d'une damnation spirituelle, puisque l'on suggère implicitement sa fonction d'animal psychopompe : le chien vengeur, ce canidé revenu à la nature lupine, emporte symboliquement l'âme d'Hugo Baskerville en Enfer, après avoir déchiqueté son corps sur la lande.

Cependant, cette malédiction de l'ancêtre des Baskerville n'est pas exempte de toute iniquité, étant donné que, si l'on en croit ce manuscrit de 1742 parcouru par Sherlock Holmes au début du roman, celle-ci ne se serait nullement bornée à la seule personne de l'aïeul Hugo.

¹ DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, op. cit., p. 19

² *Ibid.*

³ CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, op. cit., p. 23

Cette malédiction, en effet, semble s'être également reportée à ses descendants, à l'instar de ces malédiction de l'Ancien Testament répandues sur plusieurs générations d'une même lignée – pensons à la malédiction de Cham, par exemple. Ainsi le texte nous apprend-t-il que d'autres morts tragiques et mystérieuses parsèment la généalogie des Baskerville ; la dernière en date étant celle de sir Charles Baskerville :

« On ne saurait nier que bien des membres de notre famille soient morts de morts malheureuses, soudaines, sanglantes et mystérieuses »¹.

Force est de conclure que ce chien de la lande imaginé par Conan Doyle, animal chtonien et psychopompe, lié au diable et à l'Enfer, chargé de dévorer les hommes d'une même lignée aristocratique, tend à révéler l'existence en profondeur d'un substrat légendaire européen d'une densité pour le moins remarquable. Reprenant et fusionnant la trame originelle des thèmes légendaires du « Chasseur diabolique » et du « Chasseur maudit », où se présente la figure récurrente d'un veneur qui « est monté et accompagné d'une meute de chiens »² mais que l'on voit cependant pourchasser une jeune pucelle – et non quelque gibier animal –, *Le chien des Baskerville* de Conan Doyle se pose comme une œuvre littéraire en laquelle se dévoile la figure archétypale du chien de l'Enfer. Ce roman dévoile un canidé ayant pour maître le diable lui-même et se place, de fait, dans une tradition imaginaire européenne susceptible de remonter jusqu'au Cerbère de l'Antiquité classique et jusqu'au chien gardant l'entrée de *Hel*, le monde des morts chez les anciens Germains.

Le thème littéraire du chien venant de l'au-delà, du canidé fantôme et vengeur, serait, de toute évidence, très proche de cette tradition imaginaire du chien de l'Enfer célébrée dans l'œuvre d'Arthur Conan Doyle. On retrouve, en littérature fantastique, divers textes où il est question d'un chien spectral, revenu du monde des morts, dans le dessein de châtier quelque individu coupable d'un crime ignominieux resté impuni ou d'une bassesse d'âme. Ainsi en est-il dans le conte fantastique de l'écrivain espagnol Antonio Trueba [Espagne], intitulé « El perro negro » (1890), dont Marta Ginéjaner nous dévoile ainsi la trame :

« Un chien est tué par son maître parce qu'il a été témoin de sa couardise, mais l'animal mort le poursuit – tel une vision – d'une manière obsédante »³.

¹ *Ibid.*

² LECOUTEUX Claude, « Chasse sauvage/ Armée furieuse », in *op. cit.*, p. 19

³ GINÉJANER, Marta, « La mort dans les contes fantastiques espagnols à l'époque romantique », in *op. cit.*, p. 38

Précisons que l'acte de couardise auquel il est fait référence s'avère être le suivant : le héros de Trueba a assisté, sans oser intervenir, au meurtre d'une jeune fille. Dévoré par ce sentiment de lâcheté et de culpabilité, l'homme décide d'éliminer le seul témoin de cette scène qui bafoue son honneur, en l'occurrence son propre chien. Le retour du spectre canin, cette vision obsédante et persécutrice qui vient alors *se venger* de lui, porte certes l'indice d'une répercussion délirante du sentiment de culpabilité dans la psyché du héros, mais résonne finalement comme une véritable malédiction divine.

De manière pratiquement similaire, on retrouve, dans « L'hallucination de Stanley Fleming », nouvelle d'Ambrose Bierce, l'histoire d'un chien fantôme et vengeur qui persécute, par ses apparitions obsédantes et terrifiantes, un personnage n'ayant pas la conscience tranquille. Le héros, effectivement, révèle à un certain docteur Halderman la raison de son état d'angoisse extrême :

« ...je souffre d'hallucinations. Je me réveille chaque nuit, et je vois dans ma chambre, en train de me regarder fixement, un gros terre-neuve noir qui a une patte de devant blanche. [...]. [Son expression] me paraît sinistre. Bien sûr, je sais que, sauf dans les œuvres d'art, le visage au repos conserve toujours la même expression. Mais, en l'occurrence, il ne s'agit pas d'un vrai chien. Les terre-neuve, vous le savez, ont l'air plutôt débonnaire »¹.

Ces hallucinations obsédantes, ces visions persécutrices trouvent, en vérité, leur origine dans un événement sanglant, un meurtre resté impuni par la loi des hommes. Ce terre-neuve, nous dit-on, s'était laissé mourir sur la tombe de son maître, lequel avait été assassiné de façon mystérieuse peu de temps auparavant : « Il [Le chien] a découvert le cadavre de son maître. Il est mort de faim sur sa tombe »². La vengeance du chien fantôme nous révèle d'elle-même l'identité du coupable. Le docteur Halderman finit ainsi par retrouver son patient agonisant dans une chambre close et la gorge lacérée par d'inexplicables morsures bestiales :

« Quand l'homme fut mort, un examen plus minutieux révéla au docteur Halderman les marques très nettes des crocs d'un animal profondément enfoncés dans la veine jugulaire. Mais il n'y avait pas d'animal dans la pièce »³.

Cette histoire de canidé vengeur, imaginée par Ambrose Bierce, tend à s'intégrer, de la sorte, à la trame archétypale des récits d'animaux vengeurs, dont les exemples sont fréquents en littérature. L'animal domestique, et le chien mieux qu'aucun autre, se prête à ce type de fictions. Le deuil du maître humain, dans des conditions telles que celles exposées dans le récit de Bierce, ne saurait se faire sans recours à la « loi du Talion », sans vengeance. Or, la

¹ BIERCE, Ambrose, « L'hallucination de Stanley Fleming », in *Histoires impossibles, op. cit.*, p. 29

² *Ibid.*, p. 30

³ *Ibid.*, pp. 31-32

bête *qui se venge*, nous l'avons expliqué dans le volet précédent consacré aux « chats fantastiques », se trouve d'emblée humanisée – la vengeance étant une pulsion *a priori* exclusivement humaine. L'animal vengeur, en cela, sans même besoin d'autres artifices, devient une créature surnaturelle, une bête dont la fantasticalité se trouve générée, à travers l'écriture, par cette coalescence entre la figure animale et des dynamiques mentales ou sentimentales propres à la nature humaine. Aussi l'*ami animal*, le chien fidèle, qui protégeait son maître humain et le défendait des agressions d'autrui de son vivant, en vient-il à poursuivre sa mission par-delà même les frontières de la mort. Le thème du chien vengeur, qu'il soit amplifié ou non de la stature du fantôme, célèbre, en fin de compte, l'idée de cette fidélité et de cette dévotion éternelles que la bête domestique se doit de prouver envers l'être humain qui l'a aimée et élevée. D'une certaine façon, on retrouverait en cela les ingrédients littéraires qui fondent le thème de la *vendetta* familiale, exception faite que le préposé à la vengeance se trouve n'être, en la circonstance, qu'un animal domestique.

Le chien fantastique n'a toutefois pas besoin de se prétendre d'une appartenance diabolique ou d'une condition spectrale pour semer l'inquiétude dans le cœur des hommes. Il n'a nul besoin de surgir de l'Enfer ou de l'au-delà pour se révéler angoissant à nos yeux. Il lui suffit simplement d'être *là*, et non plus *au-dehors*, d'être au plus près de nous, de se trouver présent en la cité des hommes. Cette présence seule, au sein de la civilisation, aussi familière et aussi apprivoisée qu'elle soit, parvient à induire le soupçon d'une animalité mal contrôlée, à suggérer l'idée angoissante de la frontière poreuse séparant l'être social, rassurant et ami, de l'être bestial, terrifiant et prédateur. Le chien qui se trouve *là*, à nos côtés et sous nos yeux, sans plus d'effort, parvient à nous dévoiler tous les possibles d'un basculement vers cette nature primitive et archaïque survivant, en chacun, sous l'écorce de la civilisation.

D. Le chien fantastique : « cheval de Troie » de la bestialité au cœur de la civilisation

Cette propension à induire l'idée d'un possible basculement de l'individu social vers l'être bestial, qui avait déjà été repérée dans le cas de cet autre animal domestique qu'est le chat, parvient néanmoins à démontrer, à travers la figure du canidé, le déploiement d'un pouvoir d'angoisse autrement plus fracassant. Le retour du chien à la bête semble toucher à une épouvante encore plus considérable que celui du chat à sa nature bestiale. La raison à cela pourrait en être relativement simple : avec le canidé, l'homme s'attendrait moins à de telles

résurgences de la nature primitive et de la sauvagerie archaïque qu'avec le chat. Voir ressurgir le spectre du loup à travers le faciès d'un chien apparaît comme un événement plus difficile à imaginer que de voir le retour des comportements du fauve à travers ceux d'un félin domestique. Il s'avère, en vérité, que le chien jouit naturellement d'une sympathie plus grande et d'une aura moins mystérieuse que le chat. Il n'y a pas, avec le chien, l'idée automatique d'une quelconque part de duplicité, d'une sournoiserie cachée. Le chien tend à apparaître, dans l'imaginaire, comme un animal plus dépendant de l'être humain, plus utile également (gardien et protecteur), donnant l'air d'être plus aimant, plus reconnaissant vis-à-vis de ce dernier. Aussi est-il compréhensible que, de la hauteur de toute cette sentimentalité positive et de cette estime humaine ayant fait de lui le « meilleur ami de l'homme », la chute et le fracas n'en soient que plus durement ressentis. S'il n'est pas possible de parler d'un état de confiance totale de l'homme à l'égard du chien, la gueule carnassière conservant toujours son impact effrayant dans notre perception de l'animal, force est néanmoins de reconnaître l'empreinte bienfaisante que cette bête domestique a su inscrire dans la pensée populaire, de par sa fidélité et son dévouement à nous défendre des dangers extérieurs.

Silvina Ocampo, dans sa nouvelle « La maison en sucre » évoque ainsi l'adoption par son héroïne, Cristina, d'un petit chien errant qu'elle lave, nourrit et finit par baptiser du nom d'AMOUR :

« Un après-midi, un chien entra dans le jardin et se coucha devant la porte de la rue, en aboyant. Cristina lui donna de la viande et de quoi boire puis, après un bain qui lui changea la couleur du poil, elle déclara qu'elle lui offrirait l'hospitalité et qu'elle le baptiserait du nom d'AMOUR, parce qu'il arrivait chez nous en un moment de véritable amour »¹.

Howard Phillips Lovecraft, quant à lui, rend gloire à la ténacité et à la bravoure des chiens, en les plaçant, dans son récit intitulé « Celui qui murmurait dans les ténèbres », en défenseurs inlassables et héroïques de leur maître humain, Henry Wentworth Akeley, face à une terrifiante invasion de monstres exogènes. C'est d'abord grâce à leurs aboiements que ces chiens se montrent d'une utilité considérable ; ces animaux font montre d'une acuité sensorielle supérieure à l'espèce humaine et parviennent à prévenir leur maître de la présence cachée de ces créatures hostiles qui le traquent. L'aboiement joue ainsi son rôle conventionnel de signal d'alarme :

« Par les nuits sans lune, les aboiements des chiens étaient positivement hideux, et leur maître avait subi plusieurs attaques sur les routes solitaires qu'il devait emprunter en plein jour. Le 2

¹ OCAMPO, Silvina, « La maison en sucre », in COUFFON, Claude (éd.), *op. cit.*, p. 113

août, alors qu'il se rendait au village dans sa voiture, il avait trouvé un tronc d'arbre en travers de la chaussée, à un endroit où elle était enserrée par une partie du bois extrêmement touffue ; les hurlements furieux des deux molosses qui l'accompagnaient toujours dans ces déplacements lui avaient permis de deviner quelles créatures devaient s'embusquer dans les parages. Il n'osait s'imaginer ce qui se serait passé en l'absence des animaux. [...]. Le lendemain, les aboiements des chiens lui avaient révélé la présence de quelques monstres dans les sous-bois »¹.

Prévenant l'homme du mal et du malheur rôdant autour de sa personne, le protégeant de la gueule carnassière du prédateur, le chien reprend symboliquement ici, à l'égard de l'homme, son rôle biblique de protecteur et de gardien de l'agneau. Dans cette dynamique, la bête canine ira même jusqu'au martyr, jusqu'au sacrifice ultime. Les chiens, en effet, sont bientôt appelés à combattre, durant plusieurs nuits successives, contre les monstres assiégeant la maison de leur maître humain. On commence ainsi à retrouver quelques-uns de leurs cadavres, au petit matin : « ...le lendemain matin, trois molosses sur douze gisaient morts dans la cour »². Le héros est conscient de l'importance cruciale de ses bêtes domestiques, qu'il sait capables de contrarier les attaques des créatures fantastiques, voire quelquefois même de les tuer :

« Et pourtant, je vous jure que c'est la vérité : j'ai vu et touché une de ces créatures... grand Dieu, mon ami, c'est épouvantable !... Bien sûr, elle était morte ; *tuée par un chien*. Je l'ai trouvé près du chenil »(nous soulignons)³.

Le dénommé Akeley se compose ainsi une véritable « armée » de chiens, en laquelle il entend remplacer aussi vite que possible les animaux tombés au champ d'honneur⁴. Il émet aussi le désir d'utiliser des armes toxiques contre les envahisseurs, en fabricant parallèlement pour ses chiens et lui-même des masques à gaz⁵. Le texte se fait néanmoins l'écho d'un massacre quotidien des gardiens animaux ; les chiens finissent même par apparaître, en dépit de leur posture héroïque, comme des martyrs de guerre, voire des « boucliers animaux ». Leur anéantissement progressif laisse entendre, du même coup, la victoire des monstres et la mort prochaine de leur maître humain :

« Après minuit, quelque chose étant tombé sur le toit de la maison, les chiens se sont précipités pour l'identifier. Je les ai entendus bondir en faisant claquer leurs dents, et l'un d'eux a fini par gagner le toit. Au cours de la terrible bataille qui a suivi, j'ai entendu un affreux

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Celui qui chuchotait dans les ténèbres », in *La couleur tombée du ciel*, op. cit., p. 189

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 195

⁴ « Mon correspondant [Akeley] mentionnait la mort de nouveaux chiens, immédiatement remplacés par d'autres, ainsi que des fusillades qui crépitaient au cours des nuits sans lune. » (*Ibid.*, pp. 190-191)

⁵ « D'abord, je compte essayer d'employer des gaz nécessaires, et j'ai déjà fabriqué des masques pour moi et pour les chiens. » (*Ibid.*, p. 195)

bourdonnement que je n'oublierais jamais. [...]. Cinq des chiens ont été tués : je crains d'en avoir abattu un moi-même en visant trop bas, car il était touché dans le dos. Je vais remettre des vitres aux fenêtres ; après quoi j'irai à Brattelboro pour me procurer d'autres chiens. Je suppose que les employés du chenil me croient fou »¹.

« Six autres chiens tués, et, aujourd'hui, en allant à Brattelboro, j'ai senti [la] présence [des monstres] tout le long de la route »².

La présence de plus en plus oppressante des monstres est d'autant mieux révélée que l'on déplore désormais des absences de plus en plus nombreuses parmi les chiens de la propriété. Tout se passe comme si la race canine représentait un barrage symbolique et salvateur entre deux espèces dominantes : l'homme et le monstre venu d'ailleurs ; une frontière « animale » interdisant la rencontre, le contact, l'interférence entre deux « races » hostiles. La mort des chiens, telle qu'elle est mise en scène dans l'imaginaire lovecraftien et à travers ce récit, tend à évoquer l'effritement de la « muraille » qui protégeait jusqu'alors cette petite ferme de Nouvelle-Angleterre de l'invasion des créatures exogènes. On ressent dès lors combien les pulsions xénophobes de Lovecraft suintent du cœur même de sa création littéraire. Comme souvent l'écrivain dévoile son horreur et son angoisse d'une invasion étrangère destructrice : les *autres*, les *étrangers*, après avoir tué les braves et héroïques chiens de garde, pénètrent dans la « maison américaine » et en détruisent le propriétaire légitime, en l'occurrence Henry Akeley. Toute cette aversion du contact avec l'*autre*, toute cette horreur de la mise en présence de l'*étranger* avec soi-même, se trouvent dérivés à travers l'exécration du contact fantastique, autrement dit cette rencontre finale survenant inexorablement avec les monstres. Lorsque le narrateur de « Celui qui murmurait dans les ténèbres », l'ami d'Henry Akeley, fait le voyage pour s'enquérir de ce qui est advenu à ce dernier, le fait est qu'il témoigne clairement cette phobie du contact :

« Le contact avec le fantastique est presque toujours terrifiant : je ne me sentis pas très rassuré en songeant que, sur cette même étendue de route, mon hôte avait trouvé des empreintes monstrueuses et un liquide verdâtre, au lendemain de nuits sans lune hantées par la crainte et par la mort. Je remarquai distraitement qu'il n'y avait aucun chien autour de la maison »³.

De manière implicite, la cause de ce contact avec le fantastique, de cette rencontre fatale avec les monstres étrangers, est ramenée à la circonstance de l'absence de chiens autour de la maison. Les monstres sont venus en la demeure car il n'y avait plus de chiens pour en garder l'accès. Les gardiens animaux ayant été tués, le rappel de la souillure des lieux par les intrus, par les envahisseurs (« des empreintes monstrueuses et un liquide verdâtre »), résonne

¹ *Ibid.*, p. 192

² *Ibid.*, p. 193

³ *Ibid.*, p. 210

dès lors comme un nouvel outrage à l'ordre des choses. Mieux encore, la scène qui vient clore la nouvelle tendrait à révéler la véritable portée du message idéologique traversant cette création littéraire lovecraftienne. Il est dit que le narrateur finit par découvrir certains objets terrifiants à l'intérieur de la maison du défunt Henry Akeley ; des choses qui donnent immédiatement à entendre la monstruosité et la duplicité des créatures ayant envahi sa demeure :

« ...imitation parfaite ou réalité sinistre, ces objets n'étaient autres que les mains et le visage de Henry Wentworth Akeley ».

Telle est bien l'incroyable et atroce réalité qui se révèle subitement au lecteur, au terme du récit ; ces monstres venus d'ailleurs, ces envahisseurs, ont dépouillé le cadavre de l'américain Akeley de ses mains et de son visage. Pour quelles raisons ? Sans doute l'ont-ils fait pour s'en revêtir et pouvoir ensuite se glisser, ainsi travestis en « homme du pays », parmi la population locale, afin de poursuivre, dans le secret, leur invasion malfaisante. Là encore, il n'est pas utile de s'étendre sur le sermon xénophobe que produit l'écrivain Lovecraft et qui dévoile l'envahisseur étranger, le monstre *venu d'ailleurs*, comme un être capable, une fois entré dans la « maison américaine » de se parer d'un « visage américain », puis de se fondre dans la population du pays, afin d'achever de la contaminer, de la dépraver, de la souiller de l'intérieur. Car telle est bien la propension naturelle que la pensée lovecraftienne attribue à l'*étranger* :

« ...l'étranger dans le fantasme lovecraftien est perçu comme un monstre qui provoque la souillure et la dégénérescence de la race anglo-saxonne. Tout comme Ambroise Paré, Lovecraft interprète les monstres – en infléchissant sur le sens premier – comme le signe de "quelque malheur à venir" »¹.

Il suffirait aussi de se rappeler que Lovecraft, bien qu'américain, allait vouer, quelques années après l'écriture de cette nouvelle fantastique, un soutien sans faille et une admiration profonde à Adolf Hitler ainsi qu'à son livre *Mein Kampf*². Il devient dès lors plus simple d'interpréter l'exploitation littéraire qui est faite de la figure du chien de garde, dans ce récit, en tant que *protecteur des frontières* séparant le monde des hommes de l'univers des bêtes étrangères, en tant que *gardien du seuil* de la « maison américaine », en tant que rempart vulnérable mais héroïque face l'invasion destructrice menée par les races du *dehors*. La dimension militaire et épique auréolant les combats que livrent cette « armée des chiens » et cet américain solitaire face aux hordes d'envahisseurs – souvenons-nous encore du détail des

¹ SCHNABEL, William, Lovecraft : *Histoire d'un gentleman raciste*, Dole : La clef d'Argent, 2003, p. 12

² « Les propos de son épouse, Sonia haft Greene, sont [...] révélateurs à cet égard. Elle décrit l'admiration dont témoignait son mari pour Hitler et son livre *Mein Kampf*. » (*Ibid.*, p. 58)

« masques à gaz » – tendraient à résonner, dorénavant, au regard de l'idéologie qui sous-tend cette œuvre littéraire, avec un timbre beaucoup plus sombre et malsain. Lovecraft, en célébrant la bravoure et le sacrifice de ces chiens luttant héroïquement face à l'envahisseur de leur « maison », en glorifiant le personnage d'un anglo-saxon – Henry Akeley – que l'on croit fou mais qui lutte à juste raison contre un ennemi bien réel, semble faire l'apologie d'une guerre des races. L'occasion nous sera donnée, dans un chapitre prochain, de nous intéresser plus en détails à ces questions touchant aux manifestations du racisme dans la création des monstres animaux de la littérature fantastique.

L'image du chien défenseur et protecteur de l'homme contraste évidemment avec le faciès terrifiant du canidé livré à ses pulsions sauvages, à sa bestialité primitive. Cette figuration positive du chien, gardien et protecteur du monde des hommes, tend, d'autant plus aisément qu'elle est réconfortante et apaisante, à rendre brutale et incompréhensible la « transmutation bestiale » susceptible de venir frapper le canidé. La bête et le mal continuent de survivre au *dedans* du chien, vrillant à l'intérieur de lui, corrompant son être intime, jusqu'à se trouver parfois amenés à conquérir brusquement le corps tout entier, dans un processus symboliquement similaire à l'évolution de la rage dans un corps malade.

L'angoisse de l'homme face au chien tient précisément dans ce sentiment d'instabilité de l'être intime, dans cette scission identitaire latente, dont on perçoit les soubresauts de manière inconsciente ; soubresauts intérieurs causés par la chape oppressante que fait peser l'existence sociale, la condition domestique, sur un animal dont la nature véritable, primitive, se trouve, de fait, contrariée, refreinée, refoulée. Or, cette instabilité intime se révélant à travers le chien, cette lutte intérieure entre l'être social civilisé et l'être bestial sauvage, tend à refléter, nous l'avons dit, notre propre sentiment d'instabilité humaine. De toute évidence, cette dualité du chien, animal vacillant entre les pôles contraires de la nature sociale et de la nature bestiale, cette créature aux pulsions contrariées par la civilisation, induit une problématique qui parvient forcément à interpeller l'homme, lui-même, au-devant de sa propre complexité intérieure. En cette bête domestique, l'homme paraît en mesure de retrouver des fragments de compréhension et d'élucidation quant aux énigmes de sa propre condition terrestre et de sa propre méditation ontologique.

Calfeutrée sous l'écorce de cette sentimentalité positive qui auréole le chien, masquée par l'image réconfortante de sa soumission au genre humain, la nature sauvage, qui persiste à exister en cette créature domestique, engage, dès l'instant de son retour éruptif à la surface de

l'être, des bouleversements considérables. C'est, en effet, une charge angoissante d'une violence absolue qui se libère lorsque se produit, sous les yeux des « maîtres » humains, la rébellion du chien dans la société. C'est un souffle d'effroi total qui s'insinue lorsque la bête (re)devient incontrôlable et se met à « sortir des gonds » de sa condition domestique pour devenir agressive et dangereuse pour notre intégrité humaine. C'est un choc pour l'entendement que de voir l'*animal ami* se changer brutalement en ennemi, en prédateur, et restaurer, au cœur même de la cité civilisée, l'archaïque schéma cynégétique où l'homme avait rang de proie. Cet être vivant servile, fidèle et soumis qui bascule soudain et parvient à menacer notre être physique. Voilà qui pourrait, on le conçoit aisément, générer en l'esprit humain quelque sentiment de *panique*, au sens où l'entend James Hillman de peur catalysée par le retour de l'instinct et vécue en tant que participation mystique à la nature :

« La panique, surtout la nuit lorsque l'obscurité tombe sur la citadelle et que le moi héroïque dort, est une *participation mystique* directe à la nature, une expérience fondamentale – ontologique même – du monde dans ce qu'il a de vivant et de terrifié. Les objets deviennent sujets ; ils sont animés de vie tandis qu'on est paralysé par la peur. Lorsque nous faisons l'expérience de l'existence par les niveaux instinctuels de la peur, de l'agression, de la faim ou de la sexualité, les images se chargent d'une vie irrésistible qui leur est propre. L'imaginal n'est jamais aussi fort que lorsque nous lui sommes liés instinctuellement. »¹.

Ainsi peut-on mieux saisir pourquoi l'apparition soudaine de Cujo, saint-bernard devenu mangeur d'hommes, dans le roman éponyme de Stephen King, conduit-elle l'être humain qui la contemple, Ronnie en l'occurrence, à un tel paroxysme de la peur :

« Ronnie tourna la tête dans la direction indiquée et crut apercevoir un spectre, une image de cauchemar. Il savait qu'on ne doit jamais montrer à un chien qu'on a peur – il la sent jaillir de nos pores – mais il fut saisi d'un tremblement irrépressible. Il ne pouvait s'en empêcher. Ce chien était un monstre »².

Au-delà de toutes ces évocations relevant d'une rhétorique de l'horreur fantastique (« spectre, « image de cauchemar », « monstre »), c'est l'idée d'une peur totale qui rejaillit de cet extrait, d'une peur archaïque – celle de la proie – face au prédateur carnassier, face à la gueule dévorante. Cette peur procède d'une perte de *maîtrise* de la part de celui qui était censé représenter le maître (« Il ne pouvait s'en empêcher »), stigmatisant la défaillance de la souveraineté humaine face à une bête domestique devenue incontrôlable et allant à rebours de la civilisation (anthropophagie).

¹ HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, op. cit., pp. 65-66

² KING, Stephen, *Cujo*, op. cit., p. 94

Tel un « cheval de Troie » libérant des cohortes prêtes à œuvrer à notre destruction intime, le retour du chien à ses pulsions primaires, à son être archaïque, résonne en nous également comme un « appel du loup » ; un signal annonciateur de cette chute possible qui nous guette, dans le gouffre de notre sauvagerie intime, de notre propre bestialité refoulée. Il convient, au regard de tout cela, d'admettre que le retour d'un canidé à sa sauvagerie archaïque engage une rupture bien plus brutale et l'imagination d'un péril bien saisissant que ne serait le faire chat, l'autre animal domestique.

Avant de nous lancer dans l'analyse de l'un des chef-d'œuvres d'Algernon Blackwood, à savoir « Le camp du Chien », il convient de justifier, dès à présent, ce que certains pourraient interpréter comme une entorse au champ d'étude fixé initialement, à savoir l'étude de la *bête du dehors*. Le fait est que nous allons porter à présent notre intérêt sur un texte traitant, en apparence, de lycanthropie (ou de cynanthropie, plus exactement). « Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood constitue, en effet, un récit majeur en ce qui concerne le thème littéraire des monstres garous. On nous y évoque les actes perpétrés par un monstre d'aspect canin à l'intérieur d'un campement d'aventuriers, sur une île déserte. Cela entend qu'il s'agit d'une œuvre explorant les dimensions de l'animalité intérieure et le thème de la métamorphose animale. Ce qui pourrait, par conséquent, renvoyer très logiquement à la catégorie de la *bête du dedans*.

Néanmoins, ce récit d'Algernon Blackwood, « Le camp du Chien », ne constitue pas réellement un texte traitant d'une histoire de lycanthrope – et donc de *bête du dedans*. Le phénomène surnaturel qui s'y trouve décrit se trouve être, à vrai dire, des plus originaux. Il s'avère, en effet, que l'on ne voit jamais le corps de Sangree, le personnage supposé *garou* dans la fiction, se transformer, sous la poussée de sa bestialité intérieure, et devenir un monstre hybride d'une corpulence monstrueuse (homme-chien). Sangree ne se métamorphose jamais en chien-garou ; telle est la vérité. C'est un tout autre « principe lycanthropique » qui se trouve mis en cause par Blackwood. Sangree, durant son sommeil, laisse *émaner*, hors de son enveloppe charnelle, une bête canine surnaturelle, un double zoomorphe volatile prompt dès lors à vagabonder et à assouvir ses pulsions sauvages. Ce personnage, submergé par le retour torrentiel de ses pulsions sauvages et animales, devient la victime d'un mal qui le conduit, non pas à se métamorphoser, mais à se *dédoubler* en monstre canin. En cela, se situe la subtilité de cette création blackwoodienne. Tandis que le corps humain de Sangree dort pesamment dans la tente, *sa* bête intérieure parvient, elle, à s'extraire de lui, en s'incarnant dans une sorte de chien monstrueux de consistance spectrale, pour s'en aller commettre des méfaits dans le campement. Cette étape du dédoublement, qui voit un esprit bestial s'extirper

d'un corps humain, suggère, par conséquence, une réalité déroutante : le chien-garou blackwoodien ne représente pas le produit d'une métamorphose classique, d'une transformation morphologique animalisante ; il procède d'un dédoublement ontologique séparant un corps humain de son *alter ego* bestial. Cette animal fantastique échappe, en cela, au type de la bête *du dedans*. Que ce chien-garou soit décrit comme une entité se désolidarisant du corps de Sangree, en effet, change totalement les données. La bête fantastique visible dans « Le camp du Chien » acquiert une autonomie physique indiscutable et une existence extrinsèque (relativement à son porteur humain) ; cela, malgré tous les liens oniriques ou psychiques supposés maintenus avec le dormeur. Cet animal surnaturel prend vie *au-dehors* du corps humain originel, à l'extérieur de Sangree. Le constat logique, en la circonstance, s'avère que cette créature fantastique ne saurait constituer autre chose qu'une bête *du dehors*, un monstre extrinsèque.

Il nous semble judicieux, au-delà de ce préambule explicatif, de souligner l'importance cruciale de progresser, dans notre réflexion, en gardant à l'esprit que les récits fantastiques dévoilant un chien revenu à sa sauvagerie archaïque ont tendance à se poser comme des *fables* sur les périls de l'ensauvagement et du retour à la bête qui menacent l'homme, lui-même. Il se révèle ainsi, dans cette œuvre de Blackwood, une pareille imagination symétrique plaçant, en filigrane du sort de son chien fantastique, le destin de cet autre « animal social » que représente l'être humain.

« Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood raconte une histoire qui pourrait se poser comme le prototype des récits blackwoodiens. L'écrivain installe des personnages citadins au cœur d'une nature sauvage souveraine et dévoile, au prix d'une confrontation héroïque avec la bête, leurs retrouvailles progressives avec leur être originel, l'instinct naturel et la peur de la proie. Cette nouvelle voit le panthéisme blackwoodien, que l'on sait influencé par les théories de Gustav Fechner [1801-1887], toucher à sa plénitude littéraire. « Le camp du Chien » se dévoile ainsi dans la lignée des autres textes de cet écrivain, en démontrant toutefois une puissance littéraire plus intense. Il s'agit d'un nouvel exemple de cette vaste entreprise blackwoodienne de célébration de la toute-puissance de la nature, de la *Terra Mater*, sur l'être humain. Voici comment Jean-Louis Grillou nous résume son intrigue :

« *The Camp of the Dog* [...] narre l'histoire de campement, au cœur des îles désertes de la Baltique, du pasteur Tom Maloney, sa femme et leur fille Joan, accompagnés du narrateur et de Sangree, élève du pasteur, et rejoints après quelques jours par John Silence, "physician extraordinary", sorte de Sherlock Holmes occultiste et guérisseur d'âmes. Le camp, paisible au début, est soudain terrorisé par les apparitions nocturnes d'un animal féroce, mi-chien mi-loup.

Grâce à John Silence, les campeurs – et le lecteur – apprendront que cette bête est en fait la matérialisation des désirs issus de la passion muette que Sangree éprouve pour Joan ; incrédule et impulsif, le pasteur tirera sur la bête, mettant en danger la vie même de Sangree. Mais tout finira bien, par les "retrouvailles" de Sangree et la jeune fille »¹.

Le récit de Blackwood narre, dans ses premiers temps, la réalité d'un campement humain en pleine nature sauvage insulaire, la fascination grandissante de certains des personnages pour cette vie primitive retrouvée hors du monde urbain et l'ensauvagement manifeste qui gagne ces êtres humains, à mesure que les jours passent. L'île évoquée dans le texte ne se révèle pas tant oppressante par sa végétation exubérante ou par sa faune, pratiquement inexistante d'ailleurs², mais du fait de sa propension à submerger les consciences et à subjuguier les corps de sa puissance sauvage. Il s'agit, à en croire le narrateur, d'une contrée ayant échappé à l'influence et à l'Histoire des hommes ; d'une terre vierge et originelle, en ce sens :

« L'endroit n'a jamais subi d'influence humaine qui apporte une certaine douceur, n'a jamais été associé à aucun événement, bon ou mauvais, de l'histoire de l'humanité. Ce paysage n'a jamais été réveillé de sa torpeur pour naître à la vie ; il en est encore aux rêves du sommeil originel »³.

Nouveau monde sauvage offert à l'espèce humaine, l'enclave insulaire, en tant qu'avatar géographique de la nature elle-même, joue parfaitement son rôle de catalyseur dans le syndrome d'ensauvagement qui vient à toucher les protagonistes. L'écart que la distance du voyage a mis entre ces individus citadins et la civilisation paraît avoir instauré, dans leur nouvelle existence cloisonnée par l'espace aussi étroit qu'envoûtant de l'île, la dynamique d'un retour à l'état de nature et aux instincts vitaux. C'est, de la sorte, à une mutation, à une mue symbolique de ces hommes et femmes que le texte nous fait assister :

« ...le premier changement rapide occasionné par le retour à la vie primitive est celui-ci : le caractère se dépouille, comme d'autant de peaux mortes, de tous les traits artificiellement surajoutés. Des attitudes, des façons d'être qui pouvaient passer pour normales à la ville, disparaissent. L'esprit – en même temps que le corps – s'endurcit, adopte une attitude plus simple ; abandonne les complications. Dans un camp aussi proche de la Nature qu'était le nôtre, ces effets deviennent rapidement visibles »⁴.

¹ GRILLOU, Jean-Louis, « Loup-garou, Mandorle et Mandala. Le motif du Loup-Garou dans les nouvelles d'Algernon Blackwood », in *op. cit.*, p. 69

² « Je crois que deux crapauds et un petit serpent inoffensif étaient les seuls êtres vivants que nous eussions pu découvrir pendant la première quinzaine de notre séjour. Et il ne s'agissait probablement pas de deux, mais d'un seul crapaud. » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 69

³ *Ibid.*, p. 92

⁴ *Ibid.*, p. 64

« Toute la journée nous étions en contact avec les éléments – vent, eau, soleil – et de même que le corps devient insensible au froid et rejette les vêtements superflus, notre esprit devenait plus direct et rejetait les hypocrisies exigées par les conventions de la civilisation. Suivant notre tempérament et notre caractère s'éveillaient en chacun de nous des instincts vitaux qui étaient naturels, indomptés, et dans un certain sens : sauvages »¹.

L'immersion dans la nature sauvage (« Toute la journée nous étions en contact avec les éléments – vent, eau, soleil ») contribue, chez ces personnages, à l'évacuation du vernis de la civilisation comme s'il s'agissait d'une vulgaire « peau morte ». L'oubli des conventions citadines vaut pour un retour souverain, spirituel et corporel, aux priorités essentielles et primitives de l'existence, aux instincts vitaux, autrement dit à *la bête*, l'*animus* inconscient. La proximité de la nature, conséquence logique de l'éloignement de la civilisation, instaure, en chacun des héros, l'avènement d'une nouvelle ère de souveraineté pour l'être archaïque, l'être naturel. Deux protagonistes, parmi les autres, semblent incarner ce retour aux pulsions primordiales et à la nature originelle ; il s'agit des deux jeunes gens de l'équipée : Joan, la fille du révérend Tymothy Maloney, et Peter Sangree, l'élève de ce dernier. Sur ces derniers, l'emprise de la nature paraît particulièrement conquérante et l'éloignement de la civilisation de plus en plus propice au réveil, au surgissement de la bête intérieure. Joan Maloney, fille d'ecclésiastique, tend à apparaître comme une créature humaine revenant ostensiblement à son état primitif et sauvage :

« Elle [Joan] retournait à l'état primitif. [...], elle était possédée par le souffle spirituel et puissant qui animait ces lieux au point de se sentir complètement libérée de cette peur à laquelle elle avait étrangement cédé à notre arrivée... »².

« À la ville elle m'avait toujours paru gênée, à l'étroit, comme un animal en cage ; il y avait dans ses yeux une expression de bête pourchassée, qui craint à chaque instant d'être capturée. Tout cela disparaissait dès qu'elle se trouvait au sein de ces vastes solitudes. Délivrée de toute entrave, elle se montrait à son avantage ; en la voyant se déplacer dans le camp et ses alentours, je lui trouvai plus d'une fois une ressemblance avec une créature sauvage qui vient juste de recouvrer sa liberté et qui s'assure du bon fonctionnement de ses muscles »³.

Débarassée de son enveloppe sociale, la créature sauvage qu'incarnait secrètement Joan Maloney vient à surgir au grand jour et à s'affranchir des barrières du monde urbain qui faisaient jusqu'alors la dimension carcérale de son existence de jeune femme. Dans cette métaphore, blackwoodienne par excellence, de la libération humaine par la grâce d'un retour à la nature primitive, la transformation du personnage féminin de Joan, au contact des éléments de l'île, touche aux sentiments de l'exaltation et de la plénitude. Ce n'est nullement le cas en

¹ *Ibid.*, p. 68

² *Ibid.*, p. 64

³ *Ibid.*, p. 47

ce qui concerne le protagoniste masculin, Sangree, dont l'ensauvagement, le retour aux pulsions primaires, se dévoile sous un jour autrement plus sombre et destructeur. Les signes annonciateurs d'un réveil de sa bestialité latente se trouvent minutieusement décrits. Sangree semble plus gravement atteint, à l'évidence, par ce syndrome de l'ensauvagement insulaire :

« ... tandis que tout le monde était devenu naturellement plus primitif, Sangree l'était devenu [...] beaucoup plus, et d'une manière moins naturelle. Il me faisait penser à un véritable sauvage »¹.

« Il est impossible d'expliquer comment il était arrivé à me donner progressivement l'impression que quelque chose en lui était retourné à l'état sauvage, et pourtant c'était la pensée que l'on avait. [...] quelque chose qui dormait en lui s'était éveillé à la vie »².

Le sursaut de la bête intérieure, ce retour à la surface de l'être sauvage refoulé, ce réveil de l'archaïque nature (« quelque chose qui dormait en lui s'était éveillé à la vie »), fait que Sangree se présente d'emblée comme le sujet le plus manifestement atteint par ce syndrome de la « dé-civilisation » touchant l'ensemble du groupe.

Ce sentiment généralisé d'un retour à la nature sauvage, d'une libération des chaînes de l'existence sociale, d'une communion nouvelle avec l'être archaïque et foncièrement animal se situant en soi, se trouve exacerbé par le texte blackwoodien, à travers les personnages de Peter Sangree et de Joan Maloney. Ainsi laisse-t-on du même coup, consécutivement à toute ces métaphores relatives à une animalisation humaine (« créature sauvage qui vient juste de recouvrer sa liberté et qui s'assure du bon fonctionnement de ses muscles »), se profiler, comme destin commun à ces personnages, l'étape d'une métamorphose bestiale proprement dite. « Le passage qu'est la métamorphose [étant] appelé par la double nature de l'être »³, tout semble bien aller, à travers cette célébration de la résurrection de l'animalité intrinsèque de ces êtres humains, dans le sens d'une prochaine mutation non plus simplement métaphorique mais bel et bien charnel.

John Silence, qui se pose comme la figure héroïque et omnisciente du récit, jouit, dans ce récit, d'une véritable et indéniable stature holmésienne :

« ... depuis le début, il [John Silence] en avait assez bien compris le sens. Jusqu'à quel point son étrange pouvoir de divination lui avait révélé ces choses, cela est impossible à dire, mais dès l'instant où il fut intervenu et se fut trouvé en mesure de constater par lui-même ce qui se passait entre nous, il détenait sans aucun doute la solution du problème et n'avait pas besoin de poser de questions. Et c'est cette certitude d'où irradiait une telle impression de puissance,

¹ *Ibid.*, p. 66

² *Ibid.*, p. 67

³ HARF-LANCNER, Laurence « De la métamorphose au Moyen Âge », in HARF-LANCNER, L. (éd.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris : École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985, p. 5

qui nous faisait instinctivement tourner les yeux vers lui ; car il ne fit aucun tâtonnement, aucune fausse manœuvre, et, tandis que nous continuions à flotter, lui alla tout droit vers le dénouement. Il avait vraiment le don de sonder les âmes »¹.

Son « étrange pouvoir de divination » le pousse ainsi à livrer des paroles invitant clairement à attendre ce passage de la métaphore à l'épiphanie bestiale proprement dite :

« Dire que la bête s'est réveillée chez un homme n'est pas toujours une simple métaphore.[...]. Mais, dans le sens où je l'entends, cela peut prendre une signification littérale et terrible [...]. Des instincts ancestraux auxquels personne n'avait songé, l'intéressé moins que tout autre, peuvent remonter à la surface »².

Ce passage effectif à la bête ne sera, toutefois, que le fait d'un seul personnage : Peter Sangree. Les manifestations fantastiques d'un chien-garou, à l'intérieur du campement des aventuriers, demeureraient, à ce titre, des événements prévisibles ; conséquence directe de la dynamique d'ensauvagement des humains de l'île. Aussi, ce texte blackwoodien n'aurait pu finalement offrir que peu de surprise à ses lecteurs. Le fait est, bien au contraire, que l'originalité de l'écrivain anglais s'avère, en la circonstance, des plus stupéfiantes. Dans cette histoire fantastique, Algernon Blackwood ne nous parle pas du phénomène lycanthropique ou cynanthropique tel que nous l'appréhendons aujourd'hui. Ce n'est à la forme actuelle du loup-garou qu'il nous convie, mais à sa forme la plus archaïque, expurgée de toutes ces distorsions philosophiques et religieuses infligées jadis par des écrivains médiévaux soucieux de respecter les schémas théologiques dominants de leur époque :

« L'incompréhension, la méconnaissance ou l'oubli de la croyance archaïque en l'existence d'*alter ego* thériomorphes, l'intervention de l'Église et des lettrés ont fait basculer la métamorphose vers le merveilleux ou le satanisme, l'exemple du loup-garou en est une excellente illustration »³.

L'auteur anglais Algernon Blackwood se réfère plutôt à la conception primitive de la lycanthropie, celle qui faisait le lien avec les anciennes croyances païennes relatives au double animal. Claude Lecouteux nous fait la description de cette tendance originelle :

« Dans les mentalités païennes, [...], l'homme possède un Double apte à changer d'aspect en se détachant du corps, soit pendant le sommeil ou la transe, soit à volonté, comme c'est le cas des magicien(ne)s et des sorcier(e)s »⁴.

« ...On croyait [...] que, lorsque l'"âme" d'un loup-garou était partie accomplir ses méchantes besognes, son corps restait comme mort ; si, pendant ce temps, le corps bougeait par accident,

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, pp. 95-96

² *Ibid.*, p. 101

³ LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 142

⁴ *Ibid.*, p. 127

l'"âme" ne pouvait plus jamais y rentrer et elle restait dans le corps d'un loup jusqu'à son trépas »¹.

Tel est donc le scénario archétypal, extrêmement récurrent, que l'on retrouvait dans les croyances relatives aux métamorphoses d'êtres humains en bêtes, apparaissant en Europe avant l'ère médiévale. L'homme possède un double animal, qui se détache du corps à l'occasion de certaines circonstances (sommeil, transe, etc.) et démontre une existence autonome jusqu'à son retour à l'intérieur de l'enveloppe humaine.

C'est au Moyen Âge, toutefois, que cette conception païenne et archaïque va se trouver bouleversée, sous la poussée des schémas de pensée chrétiens qui rejetaient la notion de *Double* pour celles d'*âme* ou d'*esprit*². Aussi les écrivains de l'époque vont-ils se sentir investis de la mission de soustraire, de modifier, de compléter certains détails de cette tradition originelle de la métamorphose. Ils y produiront des distorsions minutieuses afin de briser le continuum légendaire d'origine païenne qui unissait la croyance au Double et les récits surnaturels de métamorphose, les récits lycanthropiques notamment. Ces auteurs médiévaux ont contribué, en cette perspective, à introduire, dans la conception archétypale de la métamorphose, des motifs extérieurs qui ont fini par la transformer totalement. Claude Lecouteux se fait l'écho de cette vaste entreprise de distorsion légendaire :

« Les écrivains du Moyen Âge oublient de relater bien des détails qui touchent aux loups-garous, ils taisent que quelque chose quitte le corps et parlent de transformation, mais il ne peuvent totalement celer que les blessures infligées à un tel garou se retrouvent sur le corps une fois opérée la métamorphose à rebours. Ce point a cependant provoqué une grave déviance de la tradition revue et corrigée par des clercs incapables de comprendre ce détail et qui, s'appuyant sur l'autorité des auteurs de l'Antiquité classique – *auctores antiquissimi* ! –, autorité assise sur la longue durée et sur l'écriture, contaient les transformations d'individus singuliers en s'inspirant de modèles connus, l'histoire de Lykaon par exemple. La plus grande distorsion que subit la tradition originelle vient de l'introduction en elle d'explications relevant d'autres horizons. La métamorphose est due en partie à des objets magiques, une bague, dans le lai de *Mélion* écrit entre 1190 et 1204, un rameau, dans *Arthur et Gorlagon*. Elle résulte aussi d'une malédiction, comme dans le récit de Giraud de Barri, ou d'un maléfice, comme dans *Guillaume de Palerme* (vers 1195) [ou] de l'influence de la lune, qu'évoque Gervais de Tilbury dans les *Loisirs impériaux* (III, 12 sq.)... »³.

Dans le registre de ces distorsions médiévales, la plus spectaculaire pourrait, sans doute, être celle constituée par le motif des vêtements qu'abandonne l'être garou lors de sa métamorphose, puis qu'il réintègre après ses pérégrinations, afin de recouvrer sa forme

¹ *Ibid.*, pp. 131-132

² « Au Moyen Âge, la notion de Double est balayée par l'Église qui la remplace par "âme" ou par "esprit" ; elle n'a plus droit de cités parmi les schémas théologiques, doctrinaux, et démonologiques de la culture et de la religion dominantes. » (*Ibid.*, p. 136)

³ *Ibid.*, pp. 132-133

humaine originelle. Ce motif, parfaitement repérable dans le lai de Marie de France intitulé *Bisclavret*¹, pourrait certes trouver une origine littéraire dans l'Antiquité classique et le *Satyricon* de Petrone² – récit où les vêtements de l'être métamorphosé subissent même une pétrification symbolique³. Cependant, l'erreur serait, aux dires de Lecouteux, de se contenter de cette seule filiation littéraire. Il s'avère, en effet, que ce motif des vêtements délaissés puis réintégrés par le lycanthrope pourrait surtout avoir servi à travestir l'épisode archaïque, très récurrent dans les croyances préchrétiennes relatives au double, de l'abandon et de la réintégration du corps humain par l'*alter ego* animal. Ainsi le souci d'adéquation avec l'imaginaire chrétien, une fois encore, a-t-il poussé les clercs à la distorsion littéraire ; l'image « dérangement » de l'enveloppe charnelle quittée par le double bestial s'est trouvée subvertie et remplacée par ce motif des vêtements délaissés :

« ...si nous admettons que le corps reste sans vie tandis que le Double voyage sous forme de loup, nous découvrons que les vêtements sont en fait le substitut du corps. Voilà pourquoi il ne faut pas y toucher, voilà pourquoi c'est en les revêtant qu'on redevient un homme. Passer ses habits, acte prosaïque et rationnel s'il en est, est la vision médiévale et cléricale, bref chrétienne, du retour de l'*alter ego* zoomorphe dans le corps »⁴.

Ce détournement de l'image de l'enveloppe charnelle vers l'*ersatz* métaphorique des vêtements permet donc, aux écrivains du Moyen Âge, de déguiser l'épisode fondamental et profondément païen des voyages du double animal hors du corps en un acte purement symbolique. Suite à cet examen de la dépravation et du travestissement des croyances au double zoomorphe dans la tradition légendaire de la lycanthropie, Lecouteux en vient à la conclusion suivante :

« Désormais, il faudra reconsidérer les histoires médiévales de métamorphoses qui, lorsqu'elles ne sont pas une simple réminiscence de l'Antiquité classique, sont vraisemblablement sous-tendues par la croyance que nous dévoilons [croyance au Double].

¹ « "Dame, dit-il, je deviens loup-garou. J'entre là-bas, dans cette grande forêt, et, au plus épais du bois, je vis de proies et de rapines." Quand il lui a tout raconté, elle lui demande de préciser s'il enlève ses vêtements ou s'il les garde. "Dame, répondit-il, je vais tout nu. – Dites-moi, au nom de Dieu, où sont vos vêtements ? – Dame, cela je ne vous le dirai pas, car si je les perdais et si on me savait dans cette situation, je resterais loup-garou pour toujours. Alors, il n'y aurait plus pour moi de recours jusqu'au moment où ils me seraient rendus. C'est pour cela que je ne veux pas qu'on le sache. » (FRANCE, Marie (de), « Bisclavret », in SADOUL, Barbara (éd.), *op. cit.*, p. 16)

² « Puis m'étant retourné vers mon compagnon, je le vis se dépouiller de tous ses habits, qu'il déposés sur le bord de la route. [...] Mais jugez de mon effroi, quand je le vis pisser tout autour de ses habits et, au même instant, se transformer en loup. [...] je m'approchai de ses habits pour les emporter : ils étaient changés en pierre. » (PÉTRONE, « Satyricon », in *Ibid.*, p. 13)

³ « La transformation des vêtements en pierre est une forme de substitution où prédomine la ressemblance du corps abandonné par l'*alter ego* avec un cadavre. » (LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 136)

⁴ *Ibid.*, p. 135

Elle seule permet une explication satisfaisante d'un trait récurrent de ces narrations : le loup-garou est à la fois homme et bête »¹.

Même s'il ne faut nullement négliger l'imprégnation légendaire nord-américaine de cet écrivain anglais ayant vécu plus d'une décennie au Canada et aux États-Unis², « Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood semble faire référence, de manière directe, à ces croyances en l'*alter ego* animal présentes chez les anciens peuples européens et témoignant de leur archaïque mentalité païenne. Le lecteur se trouve en mesure d'appuyer cette idée du substrat légendaire européen, du fait même que Blackwood ne dissimule en rien ses sources. De manière explicite, John Silence, le héros et l'esprit savant de l'intrigue, s'efforce de rattacher les croyances auxquelles il fait allusion pour caractériser le cas de Sangre – croyances au double animal – à une dénomination générique qui permet aussitôt d'identifier l'origine du fonds légendaire exploité. Le héros de Blackwood rassemble, en effet, l'ensemble de ces croyances sous l'appellation de *Wehr Wolf* :

« Ce sont les désirs affranchis pendant le sommeil du contrôle de la volonté qui se manifestent. Ce phénomène appelé *Wehr Wolf* a été reconnu et redouté dans toutes les races sauvages, mais aujourd'hui il est devenu rare »³.

Or, que signifie ce nom *Wehr Wolf* ou *Werwolf* ? Il s'agit du nom dont s'affubla, en 1692, un habitant de Livonie – ancienne province baltique de la Russie d'Europe – dénommé Thieß, qui s'accusait d'avoir été loup-garou et de s'être rendu en Enfer avec quelques compagnons pour récupérer des semences magiques :

« Que les loups-garous ne soient nullement ce que pense tout un chacun, qu'ils ne correspondent pas à l'image fabriquée par des pseudo-scientifiques en quête de sensationnel, ressort bien de l'histoire de Thieß, le garou livonien. [...] En 1692 se déroule à Jürgensburg le procès d'un vieillard de plus de quatre-vingts ans, Thieß, qui déclare avoir été un loup-garou et être allé en enfer avec ses compagnons pour en ramener les semences emportées par un sorcier du nom de Skeistan. [...] Ceux qui ont étudié les minutes du procès [...] n'en ont retenu que ce qui se rapporte aux confréries secrètes et à la bataille mythique entre l'hiver et le printemps, ou l'été, [...], – sans prêter une attention particulière au nom dont s'affublent Thieß et consorts : loup-garou (*werwolf*) »⁴.

L'histoire véridique du procès de ce vieillard octogénaire nommé Thieß – connu par la suite comme le loup-garou livonien – est ainsi devenue, dans le registre des croyances

¹ *Ibid.*, p. 134

² « BLACKWOOD, Algernon [...] spent a decade in Canada and the USA from the age of 20. » (CLUTE, John et NICHOLS, Peter, *The Encyclopaedia of Science Fiction*, *op. cit.*, p. 131)

³ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 104

⁴ LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 138

lycanthropiques, un « relais géographique entre les mondes scandinave, slave et méditerranéen »¹. Ce qu'il faut en savoir avant tout, c'est que ce nom de *Werwolf* (ou *Wehr Wolf*) dont s'était baptisé Thieß, renvoyait précisément à l'activité du double loup quittant le corps humain et vaquant ensuite à sa guise :

« La Livonie [...] a sans cesse été un important carrefour où s'opèrent des échanges aussi bien commerciaux que culturels. On trouvait, encore à la fin du XIX^e siècle, une forte proportion de Suédois dans le pays. Or ce que nous appelons loup-garou est [...] un phénomène courant dans les pays scandinaves, mais la métamorphose du Double s'est peu à peu fixée sur le loup, d'où, par exemple, l'introduction d'un nouveau mot dans le lexique norrois, *varúlf* (garou), sous l'influence de la traduction norvégienne des *Lais* de Marie de France. *Même en Allemagne, werwolf a d'abord désigné celui qui sait changer de forme, c'est-à-dire se dédoubler. Si nous nous en tenons strictement aux faits, Thieß porte ce nom parce que celui-ci renvoie à cette faculté* »².

Force nous est d'entendre, au regard de cette dénomination si particulière, la liaison que le texte blackwoodien a voulu tisser, de manière ostensible, avec ce fonds légendaire occidental convergeant autour de l'*alter ego* zoomorphe. L'écriture fantastique, en remontant jusqu'à ce vestige lexicologique (*Wehr Wofl* ou *Werwolf*), démontre sa volonté de faire rejaillir, à travers le texte, l'idée d'une authenticité européenne.

Le thème littéraire, certes plus original, que constituait la cynanthropie – thème du chien-garou – ne pouvait, étant donné la proximité des figures carnassières exploitées par l'écriture, qu'entraîner le texte fantastique à venir puiser aux sources du mythe lycanthropique – Blackwood ne s'est d'ailleurs nullement privé d'utiliser, malgré la mise en scène explicite d'un canidé fantastique que suggérait le titre de sa fiction, le terme de « loup-garou »³. Il est toutefois permis de penser, à l'exemple de Wilhem H. Roscher⁴, que pourrait se révéler, au-delà de cette simple impression de confusion zoologique et surnaturelle, un champ de significations communes et d'interférences historiques entre chien-garou et loup-garou, à même de légitimer ces « errements » apparents de l'écriture blackwoodienne. Certains critiques ont su déceler, de la sorte, dans « Le camp du Chien », la présence sous-jacente d'un véritable traité de lycanthropie et ont signalé sa densité remarquable à l'échelle globale de l'œuvre⁵. Cependant, bien peu ont su embrasser en totalité la profondeur historique de ce

¹ *Ibid.*, p. 138

² *Ibid.*, pp. 138-139

³ « ...nous ne devons pas perdre de temps si je veux guérir ce pauvre homme de sa maladie et donner le repos à son double loup-garou. » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 115)

⁴ « En 1897, il [Wilhem H. Roscher] examina le rôle du chien et du loup dans l'eschatologie grecque, étudiant les rapports entre les conceptions religieuses de ces animaux dans l'Antiquité et le problème du loup-garou, de la cynanthropie et de la lycanthropie. » (HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, *op. cit.*, p. 18)

⁵ « *The Camp of the Dog* est un véritable traité de lycanthropie. Blackwood, ici, comme souvent ailleurs, par souci de ne rien laisser dans l'ombre, s'engueule dans l'exposé des théories occultes (près de trois pages au total !)

substrat légendaire à partir duquel s'est érigée la fiction blackwoodienne. Des indices laisseraient à penser que Blackwood, lui-même, n'avait sans doute pas conscience de la position archéologique très ancienne du cas surnaturel dévoilé à travers son texte et n'aurait pas cherché à revendiquer cette ancestralité, sinon de manière illustrative en parlant de « *Wehr Wolf* » ou de l'époque du Moyen Âge¹. Nous en voulons pour preuve le fait qu'il n'est justement question que de la strate médiévale tout au long du récit (Blackwood ne parvenant pas à voir plus loin que le Moyen Âge).

Il s'avère aussi que le docteur John Silence, héros et voix omnisciente de l'écrivain, se « fourvoie » dans un diagnostic en décalage historique avec la réalité essentielle du cas de Sangree. John Silence – et, par-delà son personnage, Blackwood lui-même – prétend en effet qu'il ne s'agit là que d'un « cas de lycanthropie moderne »². Or, il faut comprendre que si le héros de l'histoire se permet d'avancer pareille chose, c'est parce qu'il analyse ce phénomène en tant que « grand médecin psychiatre »³. Le docteur John Silence, dont l'aura scientifique est sans commune mesure⁴, soutient cette idée simplement parce qu'il se rapporte prioritairement à la grille de compréhension offerte par cette science contemporaine qui se trouve être la sienne, en l'occurrence la psychanalyse. Cette science a su développer une conception moderne du *dedans* de l'homme et associer le réveil de nos pulsions sauvages, la manifestation « extérieure » de notre bestialité intime, le surgissement de la bête hors de notre corps, à l'idée d'un retour du refoulé, dans l'élan initié par les théories de Lamarck et de Darwin :

« Avec les théories de Lamarck et de Darwin, cette place à part se trouve dénoncée, et ce rappel de l'animalité dans l'homme vient à point nommé, après tout, pour expliquer que, malgré des siècles de civilisation, celui-ci ne soit toujours pas plus avancé dans la voie morale que la religion lui avait pourtant tracée [...]. De là, vient cette impression d'inquiétante étrangeté qui accompagne le retour de ce qui aurait dû rester refoulé. Cet étrangeté inconnu qui refait surface inquiète d'autant plus qu'il est étrangement familier ; chacun reconnaît en soi quelque chose de la monomanie homicide, de l'instinct animal, de la lutte pour la vie »⁵.

provoquant à diverses reprises l'agacement des critiques dont certains l'accusent même de complaisance envers les goûts du public. » (GRILLOU, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 72)

¹ « Ces superstitions qui datent du Moyen Âge... » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 101)

² « - À mon avis, continua John Silence [...], c'est un cas de lycanthropie moderne avec d'autres complications. » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 99)

³ *Ibid.*, p. 88

⁴ « Dès l'instant où John Silence eut posé le pied sur cette île, tout changea. Son arrivée produisit le même effet que l'intervention d'un grand médecin – arbitre prestigieux des questions de vie ou de mort, appelé en consultation. Le sens que l'on pouvait avoir du sérieux augmenta au centuple. » (*Ibid.*, p. 95)

⁵ LE GUENNEC, Jean, *États de l'inconscient dans le récit fantastique*, *op. cit.*, p. 247

Voilà sur quoi repose l'affirmation de la modernité du cas cynanthropique de Sangree et cette tendance scientifique de John Silence à rejeter les « exagérations » du Passé, les superstitions archaïques¹. Force serait de constater dès lors la subtilité et le caractère implacable de la subversion blackwoodienne : tout comme les clercs médiévaux avaient fait œuvre de distorsion en faisant entrer les croyances originelles relatives au double animal dans le moule de l'imaginaire chrétien, on se rend compte qu'Algernon Blackwood a succombé, lui aussi, à cette propension à la distorsion en coulant ces mêmes croyances dans le moule, non plus de la mentalité chrétienne, mais de la science moderne symbolisée par la psychanalyse. Le double animal des légendes païennes archaïques devient ainsi l'émanation visible du retour d'un refoulé, puisque Sangree se trouve présenté comme un individu submergé par des pulsions qu'il aura vainement tenté de refouler. Le sentiment que retire Joan, la fille du révérend Maloney, au départ de l'intrigue, suite à ses observations de Peter Sangree, laissait déjà présager cette interprétation d'obédience psychanalytique :

« Il s'agit de quelque chose qu'il [Peter Sangree] irradie, que je sens, qui tient à son âme et dont il ne se doute même pas. Mais cela risque de se dégager quand nous restons longtemps ensemble. Cela m'attire, violemment. Ce qu'il y a de sauvage en moi s'en trouve remué. Mais, en même temps, j'ai peur »².

Refoulée, intériorisée, inexprimée, cette passion se trouve l'être manifestement (« quelque chose qu'il irradie, [...], qui tient à son âme et dont il ne se doute même pas). Elle apparaît ainsi comme le seuil intime à partir duquel s'apprête à surgir le faciès terrifiant du monstrueux chien-garou dont la présence éruptive (« Mais cela risque de se dégager ») s'est mise à menacer les autres personnes du camp, Joan tout particulièrement (« en même temps, j'ai peur »). Le diagnostic psychanalytique trouve, en ces évocations initiales, sa matière et son motif. Dans ce contexte, il n'est guère étonnant de voir, au final, le docteur Silence se permettre de railler les anciennes croyances paysannes et de ramener, avec l'aura trompeuse de la lucidité scientifique, le loup-garou à un simple phénomène psychique :

« Un loup-garou, [...], correspond à un fait psychique réel d'une profonde signification, si absurdes qu'aient été les exagérations auxquelles se sont laissé aller les imaginations de paysans superstitieux en des temps d'obscurantisme, car un loup-garou n'est rien d'autre qu'une incarnation sous forme de corps fluide de ses instincts d'homme passionné qui s'en va battre la campagne – des instincts sauvages et peut-être sanguinaires – sa passion, son désir incarnés »³.

¹ « Cependant, le fait que les esprits du Moyen Âge aient pu exagérer n'a pas d'importance pour nous aujourd'hui, [...], lorsque nous nous trouvons en face de l'exemple moderne d'une chose que, j'en suis sûr, à toujours correspondu à une réalité bien ancrée. » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 102)

² *Ibid.*, p. 53

³ *Ibid.*, p. 104

Ainsi Blackwood, en réduisant le principe archaïque du double animal à l'explication psychanalytique d'une libido incontrôlable faisant ressurgir la bête des tréfonds de l'homme, parvient bel et bien à ramener le cas de Sangree à un « cas de lycanthropie moderne ». Ce héros holmésien se détache, de la sorte, des facettes archaïques de la croyance en l'*alter ego* animal évoquées plus tôt, qui manifestaient le continuum légendaire entre la lycanthropie et l'imaginaire païen du double zoomorphe.

Pourtant le cas de Sangree, de par son archaïsme même, aurait dû se trouver rattaché, de manière solennelle et indiscutable, à un socle ancestral plutôt qu'à la modernité. Toutes les références légendaires présidant à la nature de ce chien-garou, telles qu'exposées dans le récit fantastique, auraient dû davantage incliner John Silence – et Blackwood – à parler du mal de Sangree comme d'un cas de lycanthropie *archaïque*. Cette évidence logique, que refuse toutefois le médecin psychiatre John Silence, surgit d'elle-même, comme nous allons le constater, au regard des symptômes de Peter Sangree et des révélations quant aux circonstances de son dédoublement animal.

De quelle sorte de lycanthrope nous parle concrètement le récit d'Algernon Blackwood ? Le fait est qu'il n'est nullement question d'un personnage humain qui, sous le coup de la métamorphose bestiale, verrait sa pilosité se transformer en marée envahissante, sentirait son corps se déformer en l'entraînant à devenir quadrupède et constaterait finalement l'allongement de son visage en une gueule bestiale. Le loup-garou ou chien-garou que nous évoque l'écrivain anglais, à vrai dire, participe indiscutablement du double animal et tend à respecter les principes présidant à cette condition surnaturelle, tels qu'ils furent figés à travers les croyances populaires européennes préchrétiennes.

Le narrateur de la nouvelle est le premier à nous révéler l'étrangeté du cas lycanthropique de Sangree. Ce personnage assiste, il est vrai, à l'événement stupéfiant du retour du chien-garou fantastique, ce double zoomorphe, à l'intérieur du corps de son possesseur humain :

« On aurait dit que cet animal se fondait en lui, un peu comme s'il avait été une partie de son corps mais au même instant – tandis que j'étais plongé dans cette extraordinaire confusion et cet état de panique – il eut l'air de passer à la fois par-dessus et par-derrière lui. D'une manière absolument incompréhensible, l'animal avait disparu. Le Canadien [Sangree] se réveilla en sursaut et s'assit sur sa couche »¹.

¹ *Ibid.*, p. 86

Le sommeil de l'être humain, Peter Sangree, et son réveil sont associés, réciproquement, à la situation externe du double animal et à sa situation interne. C'est lorsque la bête fantastique cesse d'être à côté du corps humain endormi (« il eut l'air de passer à la fois par-dessus et par-derrière lui ») et vient se fondre en lui, que Sangree se réveille en sursaut. La relation de cause à effet, entre la léthargie de l'homme et les voyages de l'*alter ego* animal, tient de l'évidence d'autant que nous sommes pas sans ignorer que, « dans la mentalité préchrétienne, le sommeil permet la libre circulation des génies, des esprits et des Doubles »¹.

Blackwood, par l'entremise de son héros, le docteur John Silence, ne se prive pas de procéder à l'explicitation du phénomène. Cela nous donne ainsi à lire, de manière particulièrement concrète, l'adhésion totale du cas lycanthropique de Sangree aux croyances païennes relatives au double animal. John Silence décrit, au gré d'un véritable diagnostic médical, les symptômes et la nature du mal qui afflige le disciple du révérend Maloney, Peter Sangree :

« ...oui, il pourrait devenir sauvage, ses instincts et ses désirs pourraient tourner à la bestialité. Et si [...] en raison d'une santé délicate ou d'autres causes prédisposantes, son double [...] ou, si vous préférez, son corps astral, suivant le nom que certains lui donnent [...], ne se trouve constitutivement uni à son organisme physique que par les liens peu solides, alors peut très bien se produire, à l'occasion, une projection... »².

« ...ce double, ou le corps fluide d'un homme, [...], a le pouvoir dans certaines conditions de se projeter et de devenir visible aux autres. Un certain entraînement donne le moyen d'y parvenir, et de même certaines drogues ; les maladies également, en ruinant le corps, peuvent donner à titre provisoire l'effet que la mort amène d'une façon définitive en libérant ce double de l'être humain de manière à le rendre visible aux yeux d'autrui »³.

John Silence démontre, à travers ces quelques explications, une connaissance profonde de la croyance au double zoomorphe. Il tend, en cette perspective, à présenter la libération ou projection de l'*alter ego* animal hors du corps comme une étape soumise à la condition d'un affaiblissement des liens charnels entravant le double. Il faut que le corps humain soit dans une situation de fléchissement physique ou mental, dans un état de défaillance plus ou moins manifeste, pour que l'existence extrinsèque du double bestial devienne possible. Cela rejoint parfaitement la conception ancienne selon laquelle « le corps doit être dans un état critique pour que l'âme retrouve sa liberté »⁴.

¹ LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op. cit., p. 44

² BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in op. cit., p. 93

³ *Ibid.*, p. 102

⁴ LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op. cit., p. 28

John Silence évoque ainsi, comme conditions favorables à cette projection du double, l'usage des drogues, l'effet de la maladie, tout en admettant qu'il en existe d'autres (« en raison d'une santé délicate ou d'autres causes prédisposantes »). Il prétend également que la mort représente la circonstance suprême de l'abandon de l'enveloppe charnelle par le double ou « corps astral » (« l'effet que la mort amène d'une façon définitive en libérant ce double de l'être humain »). Un peu plus loin dans le texte, la description des symptômes se fait encore plus claire et précise :

« Et il y a des gens constitués de telle sorte, [...], qu'en eux le corps éthéré n'est uni au corps physique que par des liens très lâches ; ce sont toujours des êtres à la santé délicate, mais cependant soumis à des désirs et des passions violents ; chez ces sujets il est facile au double de sortir de leur corps pendant le sommeil et, conduit par un désir ardent, de prendre la forme d'un animal et de chercher l'assouvissement de ce désir »¹.

Claude Lecouteux nous rappelle, au besoin, qu'il y a, hormis l'étape radicale de la mort, deux façons pour l'âme de quitter le corps humain ; ce sont la maladie et l'ascétisme religieux :

« Les textes suggèrent qu'il y a deux façons de permettre à l'âme de quitter le corps. La plus ancienne est involontaire, c'est la maladie qui vous mène jusqu'aux portes de la nuit éternelle ; l'autre, plus religieuse, cherche à obtenir du corps une moindre résistance, donc, en fait, à obtenir le même résultat que la maladie, cherche à briser l'enveloppe charnelle en pratiquant l'ascèse, le jeûne, la privation de sommeil, la discipline (mortification), l'exposition au froid, etc. Toutes ces pratiques visent à supprimer les liens qui unissent l'âme et le corps, à amoindrir les fonctions vitales de ce dernier pour favoriser la vision... »².

Cela tend à laisser entendre, une fois encore, le rapport de conséquence existant entre l'affaiblissement du corps humain et cette libération de l'âme, du double ou du « corps astral », selon la dénomination que l'on souhaite donner à cet *alter ego* intime, en gardant à l'esprit que le concept d'âme était évidemment inconnu dans les traditions préchrétiennes³. Il s'avère que le cas de Peter Sangree, révélé dans le texte blackwoodien, est celui d'un homme de santé si délicate qu'on en vient à le croire parfois à l'article de la mort :

« Mais le pauvre [Sangree], ce n'est pas de sa faute s'il est de santé délicate et s'il semble parfois être à l'article de la mort »⁴

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 103

² LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 27

³ « Cela implique toutefois une coupure d'avec les traditions préchrétiennes qui ne sauraient parler d'âme, le concept leur étant étranger... » (*Ibid.*, p. 29)

⁴ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 52

C'est un être rendu d'autant plus « malade » qu'il est dévoré par une passion amoureuse qu'il ne parvient pas à assouvir. Dès lors comment ne pas voir en lui le prototype de l'individu conduit à laisser vagabonder son *alter ego* zoomorphe ? Le personnage de Sangree rassemble, à l'évidence, tous les caractères de l'homme victime de dédoublement. Il corrobore, par sa seule description, les croyances païennes auxquelles nous faisons largement référence depuis le début de cette analyse textuelle et que Lecouteux évoque en ces termes :

« [Nos] aïeux ont cru en l'existence du Double, d'un autre moi (*alter ego*) indépendant, libéré du corps lorsque celui-ci est engourdi par le sommeil, figé par la transe, amoindri par la maladie ou pétrifié par le coma »¹.

On comprend ainsi pourquoi les phases léthargiques de ce personnage correspondent précisément aux épisodes où se manifeste le terrifiant lycanthrope parmi les tentes du campement. C'est durant son sommeil que le double zoomorphe de Sangree parvient à surgir de son enveloppe charnelle et à s'aventurer dans les alentours. Or, il s'agit là d'une circonstance récurrente dans les croyances archaïques que nous évoquons, qui veut que la projection du double, bien souvent, « se produise durant une catalepsie, une léthargie »². Dans maints récits, en effet, il s'avère que « le thème central est toujours le même : le Double physique quitte le corps d'un dormeur sous la forme d'une [...] bête et part vagabonder »³.

Aussi le fait de voir Sangree dormant avec un corps rabougri, maladif et à la raideur cadavérique, tandis que voyage, au-dehors de son enveloppe charnelle, son double animal, n'a pas à nous surprendre :

« Le Canadien [Sangree] [...] reposait sur sa couche de branchages. Son bras était tendu vers l'extérieur, à travers les couvertures, son poing serré convulsivement, son corps avait un aspect rigide, inhabituel et alarmant. Il y avait sur son visage une expression d'effort presque douloureux, [...], et il semblait dormir profondément. Il paraissait, à mon avis, si contracté, et d'une manière si peu naturelle qu'il en avait l'air plus petit, ratatiné »⁴.

Au vu des précédentes explications autant qu'à la lecture de ce nouveau diagnostic du docteur Silence, tout caractère énigmatique devrait se trouver évacué :

« La plus grande partie de la vie de l'homme – de ses forces vitales – s'en va avec le double, [...], et une partie considérable de la matière réelle de son corps physique. Si bien que le corps physique qui reste est diminué, non seulement dans sa force, mais dans sa matière. Vous le verriez petit, ratatiné, affaissé [...]. De plus toute marque, toute blessure infligée à ce double

¹ LECOUEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op. cit., p. 20

² *Ibid.*, p. 28

³ *Ibid.*, p. 109

⁴ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in op. cit., pp. 85-86

se trouvera exactement reproduite grâce au phénomène de répercussion sur le corps physique rabougri en transes... »¹.

Ce raisonnement induit l'idée de la répartition déséquilibrée des forces vitales lors de la projection du double : l'*alter ego* s'en irait avec la plus grande partie de ces dernières. Cela redouble, en la circonstance, le caractère dangereux du phénomène. L'*alter ego* animal a non seulement besoin d'un corps maladif et léthargique pour s'échapper ; mais le fait est que cette extraction hors de l'enveloppe charnelle contribue encore à affaiblir considérablement la « victime » humaine. Les dernières phrases du docteur Silence laissent entendre, en outre, que si une blessure se trouve infligée au double zoomorphe, celle-ci se répercuterait à l'individu humain. Il est question, en cela, d'un autre grand motif récurrent des légendes archaïques. Un texte latin irlandais du XIII^e siècle, intitulé *De hominibus qui se vertunt in lupos*, par exemple, narre avec précision ce phénomène de la répercussion, sur la personne de l'individu humain, des blessures infligées au double loup :

« Il existe certains hommes de race celtique qui ont un pouvoir merveilleux qu'ils tiennent de leurs ancêtres. Par une force diabolique, ils peuvent, à volonté, prendre la forme d'un loup avec de grandes dents tranchantes, et souvent, ainsi métamorphosés, ils s'attaquent aux pauvres moutons sans défense ; mais quand des gens armés de bâton et d'armes se précipitent sur eux, ils s'enfuient prestement et parcourent de grands espaces. Quand ils sont d'humeur à se transformer, ils quittent leur corps humain, ordonnant à leurs amis de ne pas le changer de position ou de le toucher, si peu que ce soit, car, si cela arrivait, ils ne pourraient jamais reprendre leur apparence humaine. Si, pendant qu'ils sont loups, quelqu'un les blesse ou les frappe, la blessure ou la marque du coup se retrouve exactement sur leurs corps » (nous soulignons)².

Le texte d'Algernon Blackwood nous apprend, à travers la voix de John Silence, ce qui surviendrait, pour le malheureux Sangree, au cas où l'on empêcherait son double animal de réintégrer l'enveloppe charnelle humaine : Sangree pourrait « se réveiller sous la forme d'un idiot – d'un faible d'esprit – ou éventuellement ne pas se réveiller du tout »³. Il est surtout donné, au lecteur, d'assister à l'authentification littéraire du phénomène de la répercussion des blessures, tel que décrit ci-dessus. Le fait est que, au terme du récit, le révérend Maloney, malgré les mises en garde du docteur Silence⁴, en vient à blesser d'un coup de revolver le double animal, ce fantastique chien-garou rôdant à travers le campement ; une blessure qui déclenche, aussitôt, le cri de souffrance de Sangree *sous sa tente* :

¹ *Ibid.*, p. 107

² Texte cité in LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op. cit., p. 128

³ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in op. cit., p. 106

⁴ « Mais rappelez-vous, pas de violence, pas de coup de feu, Mr. Maloney, si vous ne voulez pas avoir un meurtre sur la conscience. Tout ce qu'on fait au double agit par répercussion sur le corps physique. Vous feriez mieux de retirer les cartouches de votre arme. » (*Ibid.*, p. 113)

« ...au même instant, ce fut la détonation d'un revolver, un éclair jaillit, puis de la fumée, et la silhouette de l'animal, après avoir fait un bond terrifiant en l'air, retomba dans l'ombre et disparut en se confondant avec le brouillard et la nuit. [...]. De l'autre côté du lagon, un cri lui répondit – ténu, plaintif, pitoyable. Il venait de la tente de Sangree »¹.

Suite à ce coup de feu infligé à l'*alter ego* zoomorphe, le constat d'une étrange et douloureuse blessure sur la personne de Sangree vient corroborer ce principe de la répercussion surnaturelle évoquée dans les croyances anciennes :

« La balle a dû lui traverser le visage, car les deux joues portent cette tache. Il gardera ces marques toutes sa vie, un peu moins grandes, peut-être, mais elles seront toujours là. Ce sont les plus curieuses cicatrices du monde, car elles ont été transférées par répercussion d'une blessure infligée à son double. Elles resteront visibles jusqu'au moment qui précèdera immédiatement sa mort ; alors, avec le départ de son "corps subtil", elles finiront par disparaître »².

Cette balle de revolver « magique », qui traverse le corps d'un double animal et laisse ensuite la blessure *voyager* jusqu'au corps humain originel, se pose comme un événement parfaitement incompréhensible pour la psychanalyse et la science moderne. De manière similaire, il avait été impossible, en son temps, à la théologie chrétienne et aux écrivains médiévaux d'aborder, avec lucidité intellectuelle, ce phénomène de la répercussion des blessures faites au loup-garou³ – épisode récurrent pourtant dans beaucoup de leurs récits lycanthropique. Il convient, néanmoins, de célébrer l'ingéniosité d'Algernon Blackwood, lorsque celui-ci entreprend d'expliquer, de manière scientifique, ce genre d'événements prodigieux :

« ...il existe toujours une relation continue entre le corps physique et le double – une relation matérielle, bien qu'il s'agisse ici d'une matière sous une forme extrêmement atténuée, peut-être même éthérée. La blessure *voyage* pour ainsi dire, et si cette relation était rompue, le résultat serait la mort »⁴.

La volonté de faire entrer la croyance archaïque dans le moule moderne de la science et de la psychanalyse, de façon indéniable, marque l'écriture d'Algernon Blackwood. En cela, sa démarche diffère relativement peu, répétons-le, de celles des clercs médiévaux qui entreprirent de travestir, de distordre et de redessiner les contours de la tradition légendaire du

¹ *Ibid.*, p. 123

² *Ibid.*, pp. 124-125

³ « Si l'on blesse un loup, il redevient homme, blessé au même endroit ; parfois la perte d'un membre met fin à la lycanthropie. » (OATES, Caroline, « Démonologues et lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI^e siècle », in HARF-LANCNER (éd.), *op. cit.*, p. 72)

⁴ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 107

double animal, afin de ne pas déroger aux schémas théologiques chrétiens et à la conception sacro-sainte de l'âme humaine.

Claude Lecouteux, conscient de cette distorsion généralisée, propose de décrypter le message du passé dissimulé à travers ces écrits, afin de pouvoir dépasser l'*interpretatio christiana* et mettre à jour ces notions (*alter ego*) qui devaient souvent échapper aux écrivains eux-mêmes, ces clercs formés dans les écoles monastiques¹. De même, le texte blackwoodien, du fait des méandres scientifiques de son traité moderne de lycanthropie, doit devenir, pour le lecteur, à l'instar de ces récits médiévaux que nous évoquons, un *code à décrypter* afin de découvrir sa matière authentique. Derrière ce masque moderne du « loup-garou psychique », dévoilé par Blackwood, se trouve des vérités qui ont été perdues de vue depuis plusieurs siècles par l'Occident, en lesquelles se discernent l'horizon archaïque de la lycanthropie et les temps primordiaux du mythe de la métamorphose – pour reprendre le titre d'un célèbre ouvrage de Pierre Brunel.

L'irruption surnaturelle du chien-garou et les manifestations de sa férocité bestialité résonnent comme le point de bascule de l'intrigue blackwoodienne. L'île où s'est installé le campement de ces aventuriers, qui s'avérait tranquille quoique sauvage jusqu'alors, permet d'assister d'emblée à revirement de la considération qu'on lui portait. Elle devient, à partir de cet instant, réellement hostile pour l'homme ; elle se change en un lieu de « terreur dévastatrice »². Comment considérer autrement un territoire où vaque un prédateur carnassier inconnu susceptible de mettre en péril l'existence de l'humanité ?

Au départ, peu d'éléments sont en mesure de permettre de cerner l'identité de la créature animale à laquelle les protagonistes ont affaire. Néanmoins la déduction est rapidement fondée qu'il s'agit d'un chien rôdant autour du campement ; cette déduction a le mérite, dans un premier temps, d'être rassurante pour des individus peu enclins à se confronter à un animal sauvage inconnu :

« C'est un chien qui vient d'une ferme située sur l'une des grandes îles. Ils s'est échappé et il est retourné à l'état sauvage. Le feu et le bruit de nos voix ont dû l'attirer ; il est probablement à moitié mort de faim, et devenu féroce, pauvre bête ! »³.

« Cependant, il ne s'agissait que d'un chien ! »⁴.

¹ LECOUEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, op. cit., p. 16

² « C'est alors qu'intervint soudain la terreur – la terreur dévastatrice – qui changea du tout au tout l'aspect de ces lieux. » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in op. cit., p. 69)

³ *Ibid.*, p. 79

⁴ *Ibid.*, p. 80

Ce trajet allant du monde civilisé vers l'île déserte et la vie sauvage, trajet que l'on attribue à la bête inconnue (« un chien qui vient d'une ferme située sur l'une des grandes îles ») rappelle symboliquement le parcours qu'ont dû vivre les personnages de ce campement insulaire. Cette proximité dans l'expérience de l'exil sur l'île et de l'ensauvagement, de même que le soupçon de l'ancienne nature domestique de cet intrus animal, permet d'enlever une part d'angoisse considérable dans l'esprit de ces êtres humains (« il ne s'agissait que d'un chien »). Cette solution permet de mettre fin à la spéculation effrayante qui était en œuvre dans le camp, depuis que les premiers indices de la présence bestiale menaçante avaient été recueillis. Joan Maloney avait été la première à deviner cette présence intrusive, en entendant des hurlements nocturnes, mais n'avait pas pu pour autant en convaincre les autres :

« ...Joan fit une déclaration vraiment inédite : – Cette nuit j'ai entendu un chien hurler. Comme nous éclatons tous de rire, elle rougit jusqu'à la racine des cheveux. L'idée qu'il pût y avoir un chien sur cette île abandonnée qui pouvait à peine faire vivre un serpent et deux crapauds était vraiment risible »¹.

L'existence de la créature n'est finalement acceptée qu'au moment de l'épisode traditionnel – que nous avons mis en relief dans un chapitre précédent – de la découverte des empreintes bestiales. Les protagonistes en découvrent sur le sol autour du campement, de même qu'ils constatent, chose plus grave, des traces de griffures sur l'une des tentes. L'observation des empreintes sur le sol permet de déduire la nature canine et la taille énorme de la bête mystérieuse :

« Un animal de la taille d'un gros chien, voilà ce que cela avait dû être, à en juger par ces traces »².

Pareillement à ce qui se passe dans des récits de traque animale tels que *Le Chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle ou « La vallée des bêtes sauvages » du même Algernon Balckwood, ce *topos* littéraire de la vision des empreintes animales contribue, dans un premier temps, à apporter la preuve concrète de l'existence d'une bête mystérieuse sur l'île. Dans un second temps, il permet une vague clarification de l'identité zoologique de ce dernier (« un animal de la taille d'un gros chien »).

L'hostilité que tous les protagonistes prêtent bientôt à ce chien sauvage demeure la conséquence logique du constat des coups de griffes qu'il a portés à la tente de Joan. Le récit

¹ *Ibid.*, p. 70

² *Ibid.*, p. 71

que nous en fait la fille du Révérend Maloney laisse entendre, si besoin en est, le poids « cauchemardesque » de cette violence bestiale qui s'est introduite dans le camp :

« Quelque chose m'a touchée, et je me suis réveillée, dit-elle simplement, mais d'une voix encore assourdie et hésitante, une chose qui faisait pression sur la tente, et que j'ai sentie à travers la toile. Il y a eu le même reniflement et le même grattement que l'autre fois et j'ai senti la tente bouger comme lorsque le vent le secoue. J'ai entendu une respiration – très forte, poussive – puis il y eut un grand coup, et la toile s'est déchirée, tout près de mon visage »¹.

La pesanteur de la bête monstrueuse sur le corps d'une ravissante dormeuse, sensation que vient à ressentir Joan (« Quelque chose m'a touchée, et je me suis réveillée [...], une chose qui faisait pression sur la toile et que j'ai sentie à travers la toile »), tend à se présenter comme une référence plus ou moins directe à la scène archétypale du cauchemar telle qu'elle a pu être décrite dans les chapitres précédents ; scène d'incubat en laquelle se présente un esprit-amant d'aspect monstrueux, sinon démoniaque, qui *cauche*, monte une *virgo dormiens*. Nous savons que, dans « Le camp du Chien », la charge érotique de ce corps-à-corps entre le chien-garou et la fille du pasteur n'est nullement anecdotique, étant donné que ce double bestial qui vient opprimer et peser sur la belle Joan Maloney n'est autre que l'incarnation effrayante du désir amoureux inavoué et de la libido contrariée de Peter Sangree. Or, le cauchemar, intrinsèquement, a justement quelque chose à voir avec la sexualité refoulée et avec le double :

« Depuis longtemps, les chercheurs ont relevé les rapports étroits qui existent entre la sexualité refoulée et le cauchemar. Dans les traditions populaires, on croit que celui-ci n'est autre que la personne que le désir porte violemment vers autrui, et qu'elle vient tourmenter la nuit. Il faut distinguer deux thèmes différents : soit il s'agit d'un être humain ayant la faculté d'émettre son double (*alter ego*), consciemment ou inconsciemment, soit d'un "esprit" indéterminé qui se confond avec les génies et les défunts »².

Manifestement, la fiction blackwoodienne exploite le premier de ces deux thèmes. On y voit un être humain, en l'occurrence Sangree, qui démontre la faculté de laisser vagabonder son double zoomorphe à l'entour. Les détails laissant entendre le gonflement de la tente sous le poids de la créature cauchemardesque et le contact « sensuel » avec la bête que Joan éprouve à travers la toile, engagent à l'évidence un troublant rappel de l'érotisme « bestial » du cauchemar. Cet érotisme dépravé qu'incarne le démon incube et, plus loin dans l'archéologie du mythe, le dieu Pan lui-même. Il faut se rappeler, en effet, que Pan démontrait

¹ *Ibid.*, pp. 76-77

² LECOÛTEUX, Claude, « Le cauchemar dans les croyances populaires européennes », in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar*, op. cit., p. 81

une propension à agiter, de rêves érotiques et effrayants, les méridiennes des humains ; ce qui aura contribué, dans l'Antiquité, à le rapprocher d'Ephialtès :

« Pan [...] commande aux démons de midi et provoque des siestes lourdes et agitées : il est une divinité ithyphallique qui poursuit les Nymphes, assaille les promeneurs imprudents à l'heure sacrée de midi et leur envoie des songes érotiques et effrayants ; ce faisant, il prend possession de sa victime qui devient *panolepte*, possédée par Pan »¹.

Aussi ce motif de la toile de tente renflée par la présence d'une bête cauchemardesque, dans « Le Camp du Chien », pourrait-il suffire à introduire une symétrie symbolique avec l'œuvre picturale d'Henrich Füssli, à savoir son tableau intitulé *The Nightmare* que nous avons eu l'occasion de décrire dans les pages précédentes. Il s'avère, en vérité, que, au sein de cette peinture célèbre, des symboles phalliques se trouvent révélés sous la surface et à travers les reliefs des voilures du décor ainsi que des tissus recouvrant la jeune dormeuse. Agissant comme des catalyseurs subtils de la puissante charge érotique émanant du tableau, se dévoilent, d'une part, un pan de rideau qui tombe à l'arrière-plan des protagonistes, en laissant surgir la tête aux yeux exorbités d'un cheval blafard, et, d'autre part, la partie basse du déshabillé de la dormeuse qui, dans la première version de l'œuvre de Füssli, présente une forme allongée invraisemblable, avant de laisser apparaître, dans une seconde version, un renflement vertical particulièrement étrange². Bernard Terramorsi nous conduit à saisir toute la portée symbolique de ces *choses voilées* que l'on discerne dans le déshabillé de la belle dormeuse :

« Une apparition peut en cacher/révéler une autre : d'où vient la chose sous le déshabillé, une chose allongée dans le premier tableau, puis érigée dans la seconde version ? Voilà une apparition ithyphallique... La peinture devient proprement fascinante, par le biais de l'érection d'une forme voilée au milieu de la toile, sous la fente du rideau, sous le Pan-Ephialtès [...]. Cette figure dans la toile semble être le ressort caché de l'œuvre. La forme phallique sous le déshabillé traduit un conflit psychologique non résolu, qui passe en l'état dans une écriture picturale voilée – comme on le dit d'une roue accidentée – par pression de l'inconscient. L'érection de la forme phallique au centre de la toile est un voilement de l'œuvre, une aberration qui attend d'être redressée par un point de vue correcteur. L'effroi, autrement dit la sexe, fait pression à la manière même du cauchemar qui est le sujet annoncé de l'œuvre. L'apparition ne serait pas surnaturelle, mais sexuelle : autrement dit effrayante, panique. Le *phallos* voilé, la pose de la jeune fille échevelée dans sa robe flottante, évoquent bien une Nymphe violentée par Pan, une jeune fille en proie à la possession panique »³.

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Portraits du revenant de poids », in *ibid.*, pp. 120-121

² « Une jeune fille en chemise de nuit immaculée est couchée sur le dos ; la jambe gauche, en partie pliée sous elle, met en valeur une cuisse trop puissante. La jambe allongée et le pied tendu rappellent la rigidité cadavérique, tandis que la jambe gauche, par son repliement, donne signe de vie. L'exemplaire ultérieur du musée Goethe montre une jeune fille moins tendue ; la jambe pliée n'est plus allongée mais redressée de sorte que le genou, pointant sous le déshabillé pourrait évoquer un fantôme sous son linceul, ou un membre exhibé et voilé – on pense alors au *phallos* voilé de la fresque de la Villa des Mystères, à Pompéi. » (*Ibid.*, p. 116)

³ *Ibid.*, p. 121

La pression que la bête monstrueuse imaginée par Blackwood exerce sur la toile de la tente, créant un renflement dans la toile (*phallos* voilé) juste au-dessus de la dormeuse, en poussant des râles d'excitation animale (« J'ai entendu une respiration – très forte, poussive »), avant de se mettre à déchirer sauvagement le voile à coups de griffe (« puis il y eut un grand coup, et la toile s'est déchirée, tout près de mon visage »). Voilà une scène où l'imaginaire du cauchemar semble, de toute évidence, avoir œuvré en profondeur. Les éléments archétypaux du mythe d'Ephialtès s'y trouvent exploités dans la subtilité et la logique propre de cette œuvre fantastique d'exception : l'esprit-amant monstrueux pesant sur le corps de la *virgo dormiens* et suggérant l'idée d'un coït aussi aberrant que bestial ; la référence au double animal et à la faculté de dédoublement – que Lecouteux considère comme le caractère le plus intéressant dans la tradition ancestrale du cauchemar¹ – ; la relation entretenu par cette figuration blackwoodienne du cauchemar avec l'idée de la sexualité refoulée. Autant de motifs qui font la densité symbolique du « tableau littéraire » que constitue cet épisode du chien-garou venu *peser* sur la tente de la jeune dormeuse.

Cet événement, de manière aisément compréhensible, fait rejaillir, à travers le campement, un profond sentiment d'insécurité et de danger². L'attaque perpétrée par la bête mystérieuse contre la tente de Joan est impossible à remettre en cause, du fait de la preuve irréfutable que constituent les marques de griffures ayant lacéré l'abri en toile :

« Un animal avait gratté le sol à la tête de la tente, et d'un grand coup d'une patte puissante, munie incontestablement de fortes griffes, il avait déchiré la soie. Il y avait un trou assez large pour passer le bras. »³.

L'attente du narrateur est, dès lors, celle de voir surgir, « un monstre affreux impossible à regarder »⁴. Ainsi l'idée de la créature au regard méduséen côtoie-t-elle aussitôt celle du monstre bestial. Ici encore, le démon du cauchemar peint par Füssli pourrait se plier à pareil portrait, lui qui offre le spectacle de ces yeux où brillent l'*invidia* ; lui qui « jette un mauvais œil

¹ « Ce qui nous semble le plus intéressant dans l'histoire ancienne du cauchemar, c'est son caractère de double, vestige d'une conception chamanique de ce que les chrétiens appellent "âme". La confusion qui règne dans les traditions populaires entre sorcière, cauchemar et loup-garou, et qui s'étend même, nous l'avons vu, aux génies domestiques et aux êtres appelés "nains", repose essentiellement sur la faculté de se dédoubler. » (LECOUTEUX, Claude, « Le cauchemar dans les croyances populaires européennes », in *op. cit.*, p. 85)

² « ...je fus assailli soudain par la conviction peu agréable qu'une chose terrible était en train de nous menacer sur cette île, que la sécurité de l'un au moins d'entre nous était mise en danger... » (BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, pp. 83-84)

³ *Ibid.*, p. 78

⁴ *Ibid.*, p. 84

au spectateur dès lors médusé [et] se jette sur la jeune fille écrasée par un effroi sexuel »¹. Un monstre pétrifiant auquel Bernard Terramorsi applique, à juste titre, ce commentaire de Vernant concernant la symbolique de Gorgô :

« Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir comme elle, Puissance de mort. [...]. Par jeu de fascination le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre regard [...]. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir [...]. Regarder Gorgô dans les yeux c'est se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur [...] c'est elle qui fait de vous ce miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu... »².

La créature blackwoodienne s'avère impossible à *regarder* justement parce qu'elle se pose en miroir dépravé de notre humanité. Parce que, en laissant à imaginer l'homme derrière un faciès bestial, elle parvient à nous dévoiler l'être double que nous sommes. Ce monstre hybride et irréel fait surgir, sous nos yeux aussitôt aveuglés, le spectre de notre dualité intime et dévorante, le spectacle de cette bête qui gîte dans le *dedans* de l'homme. C'est cela qui sidère et pétrifie le voyeur, puis le porte au sentiment d'avoir observé un être fantastique, l'incarnation d'un « comble de réel ». Le double canin de Sangree est tellement impossible à contempler, à appréhender par l'intelligence, qu'il en devient *irréel* :

« Si insensé que cela puisse paraître, et malgré l'impossibilité où je me trouve d'en donner une preuve, je ne peux dire qu'une chose : cet animal ne me paraissait pas... réel »³.

On pourrait interpréter, sous cette perspective symbolique du « comble de réel », les allusions à la consistance éthérée du double animal blackwoodien. « La matière dont il est formé est [...] extrêmement ténue »⁴, nous dit-on. La vision du monstre produit, en tout cas, certains effets sur le narrateur :

« En regardant la tente de Sangree, à une vingtaine de mètres, je la vis bouger. Ainsi, lui aussi était réveillé, il ne pouvait dormir ; je voyais en effet la toile se gonfler d'un côté puis de l'autre, à mesure qu'il se déplaçait à l'intérieur. Alors l'auvent se releva. [...] il sortait à quatre pattes. Je vis une tête émerger et contourner la tente. Mais je vis aussi que ce n'était pas du tout la tête de Sangree. C'était un animal. Au même instant, je pris conscience d'une chose : c'était l'*animal* ; et tout, dans sa façon de se présenter, était, pour une raison inexplicable, plus maléfique qu'on aurait pu dire. Je ne pus retenir un cri ; la créature se retourna aussitôt et me contempla avec des yeux sinistres. J'aurais bien pu m'effondrer sur place, car je sentis en un instant mes forces m'abandonner. Il y avait dans ce que je venais de voir quelque chose de

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Portraits du revenant de poids », in *op. cit.*, p. 119)

² VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1985, p. 80-82 – cité in *ibid.*, pp. 118-119

³ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 85

⁴ *Ibid.*, p. 116

propre à déclencher une terreur paralysante. Un dixième de seconde suffit pour qu'une impression se forme dans le cerveau, j'ai dû rester sidéré pendant plusieurs secondes... »¹.

En cet extrait, il est question de la confusion en laquelle le narrateur se trouve plongé lorsqu'il vient à observer l'être qui se trouvait jusque là *voilé* par la tente (« je voyais en effet la toile se gonfler d'un côté puis de l'autre, à mesure qu'il se déplaçait à l'intérieur »). Alors qu'il s'attendait à voir Sangree (« Mais je vis aussi que ce n'était pas du tout la tête de Sangree »), voilà qu'il se retrouve, au lieu de ça, dans la ligne de mire de la bête qu'il redoutait tant de rencontrer, celle-là même qui sème la terreur dans le campement (« c'était l'*animal* »). Le coup d'œil que lui adresse cette créature accrédite d'emblée l'idée du regard méduséen ; pendant plusieurs secondes, le narrateur reste paralysé, sidéré, vidé de ses forces vitales (« je sentis en un instant mes forces m'abandonner ») face aux prunelles du monstre animal. La symbolique de la pétrification méduséenne est clairement exploitée, dans ce passage, qui joue comme de coutume sur le motif horrifiant des yeux de la bête monstrueuse (« La créature [...] me contempla avec des yeux sinistres »).

L'apparition finale de la bête fantastique permet, toutefois, une plus grande exactitude dans le portrait de son faciès monstrueux. Créature cauchemardesque, nous l'avons dit, cet *alter ego* zoomorphe blackwoodien devait être en mesure, par conséquent, de témoigner de quelque hybridité monstrueuse, à l'instar des démons du cauchemar. Pensons à l'Alpe, par exemple :

« À l'époque antique aussi, l'Alpe se caractérisait par des traits tantôt terrifiants, tantôt érotiques, ou par un mélange des deux, et il se manifestait ou bien sous la forme humaine (masculine ou féminine) ou animale, ou bien *sous l'apparence d'un être mi-homme, mi-animal* » (nous soulignons)².

Qu'en est-il de l'apparence exacte de la créature bestiale mise en scène dans « Le camp du Chien » ? On se propose, à l'heure de la confrontation finale, de préciser ses dimensions physiques, c'est-à-dire sa taille et sa corpulence, tout en signalant les signes ostensibles de son agressivité carnassière :

« Il semblait avoir la taille d'un veau, il était plus mince qu'un dogue, mais cependant plus massif qu'un loup et je pourrais jurer que j'ai vu les poils hérissés sur son dos. Alors, sa lèvre supérieure se leva lentement, et j'aperçus la blancheur de ses dents »³.

La bête fantastique du récit de Blackwood ne semble pouvoir être mesurée que dans le rapport approximatif à d'autres espèces zoologiques. De la « taille d'un veau » – c'est aussi la

¹ *Ibid.*, pp. 84-85

² ROSCHER, Wilhem, « Ephialtès, étude mytho-pathologique des cauchemars dans l'Antiquité », in *op. cit.*, p. 26

³ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 118

comparaison zoologique qu'utilise Arthur Conan Doyle pour définir la stature de son chien des Baskerville¹. Plus « mince qu'un dogue » mais « plus massif qu'un loup ». Une certaine impression d'incertitude se trouve induite, de fait, par cette application du narrateur à définir les mensurations de la bête fantastique à travers ses ressemblances morphologiques avec des espèces animales ordinaires et non par le biais d'un calcul à partir des unités de mesure habituelles. Il serait possible de croire ainsi que l'indice d'une nature chimérique (veau/dogue/loup) se révèle, comme un présage, à travers l'appréciation de ses dimensions corporelles. Cependant, il nous semble que la volonté secrète de l'écrivain n'était pas de situer sa créature comme un être médian entre ces diverses espèces, ni même comme étant réellement d'une corpulence intermédiaire entre dogue et loup – la distance paraissant relativement subtile entre la masse corporelle d'un loup et celle d'un dogue, à bien y réfléchir. C'est, sans doute, davantage le souci d'afficher une *différence* avec ces deux espèces zoologiques qui paraît avoir primé, en la circonstance, dans l'écriture d'Algernon Blackwood. On comprend, au final, que cette créature n'est ni un dogue, ni un loup, et encore moins un veau, bien entendu. Cette bête fantastique constitue *autre chose*, participe d'une altérité zoologique qui ne saurait être mesurée avec les règles à calcul de l'homme cartésien. C'est un être située au-delà de toute chose et de toute chair, en ce sens une bête *impossible à regarder* ; un créature surnaturelle faite pour l'apparition fugace et déroutante ; un monstre animal capable de se *montrer* sans permettre à quiconque de le cerner, de le mesurer, et qui, de la sorte, parvient à laisser ses observateurs dans une expectative permanente.

L'agressivité canine se révèle manifestement dans cet extrait, à travers le hérissément des poils de l'échine bestiale (« j'ai vu les poils hérissés sur son dos ») et la découverte partielle des dents blanches de l'animal (« et j'aperçus la blancheur de ses dents »). Signaux d'alerte précédant le bond sauvage du prédateur carnassier, ces détails de l'apparence physique de l'être fantastique contribuent à ouvrir aussitôt l'horizon d'attente d'une lutte prochaine entre l'être humain et le double animal.

On assiste, peu après, de façon relativement concrète, à la découverte du *visage* de ce monstre blackwoodien. Le texte nous dévoile, en effet, le faciès fantastique à travers lequel semble s'exprimer toute la violence de la fracture ontologique qui frappe cette créature. C'est une figure hybride en laquelle semble s'être incarné l'affrontement même que nous évoquions, entre l'humain et la bête :

¹ « Je me retournai rapidement et j'eus juste le temps d'apercevoir quelque chose que je pris pour un gros veau noir qui passait tout au bout de l'allée. » (DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, *op. cit.*, p. 24)

« C'était la tête et la face d'un animal , et c'était pourtant la face de Sangree : celle d'un chien sauvage, d'un loup, mais sa face tout de même. Les yeux étaient plus perçants, plus étroits, plus flamboyants, mais c'étaient pourtant ses yeux – ses yeux avaient une expression sauvage ; les dents étaient plus longues, plus blanches, plus pointues – et c'étaient pourtant ses dents devenues cruelles ; son expression était brûlante, terrible, exaltée, parvenue à la limite de la sauvagerie – telle que je l'avais surprise plus d'une fois ; elle dominait à présent, complètement libérée de toute contrainte humaine, avec les désirs fous d'une âme avide et agressive. C'était l'âme de Sangree... »¹.

La conjugaison de la face bestiale et du visage humain se déploie ici dans le registre de l'oxymore, comme l'alliance paradoxale et tourmentée de deux natures inverses. Nous sommes portés, à travers l'imagination blackwoodienne et la vision de sa bête fantastique, à la découverte de l'incarnation zoologique d'une interférence impossible, d'une intersection contradictoire. Le principe de cette « création ontologique par collision » se révèle, non seulement être celui d'une hybridation en surface, relatif à l'aspect physique (« C'était la tête et la face d'un animal , et c'était pourtant la face de Sangree »), mais aussi d'une hybridation en profondeur, d'ordre spirituel (« ...les désirs fous d'une âme avide et agressive. C'était l'âme de Sangree »). L'humanité ne se trouve, de la sorte, nullement anéantie par ce passage à la bête. Elle se voit plutôt *absorbée*, corps et âme, dans le maelström que représente l'*écriture* du monstre.

L'*homme en la bête*, vision célébrée à travers les évocations successives d'une « face d'[...] animal illuminée d'éclairs d'humanité »². Telle est l'image que finit par offrir la création blackwoodienne. Cet aboutissement imaginaire se réalise au prix d'un véritable basculement optique, d'un changement d'angle de vue particulièrement symbolique, puisque, rappelons-le, l'étape initiale avait été constituée, dans le texte, par la révélation liminaire de la *bête en l'homme* – nous pensons à l'évocation de l'ensauvagement progressif des protagonistes après leur arrivée dans l'île.

Dans la droite ligne que vient de tendre « Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood, œuvre de la confusion absolue entre les créatures canine et lupine, nous pouvons désormais entamer la transition véritable entre chien et loup.

Le loup, en tant que bête fantastique, représente une créature du *dehors* et exige généralement, contrairement au canidé fantastique, un déplacement humain : il faut que l'homme s'éloigne de la ville et de la civilisation, puis s'enfonce dans les zones du *hors*, s'égare dans ce territoire du non-humain que constitue la forêt, pour pouvoir être amené à

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 118

² *Ibid.*, p. 119

rencontrer pareil animal. Le loup, archétype du monstre dévorant dans les contes et les légendes, doit pourtant pâtir, hors du champ foisonnant de la figure lycanthropique, d'une « usure » littéraire véritable en fantastique. S'il existe une multitude de textes mettant en scène des loups-garous, monstres lupins ou quelque autre avatar lycanthropique, peu de récits fantastiques, finalement, se contentent du loup, en lui-même, comme sujet d'écriture. C'est néanmoins à ces rares exemples littéraires du loup fantastique, qu'il nous faut à présent nous intéresser.

E. Le loup fantastique : incarnation de la gémellité exotique et archaïque du canidé

Il nous a été donné de voir que le loup représentait l'ancêtre probable du chien, dans le cadre de l'évolution zoologique. La bête lupine aurait dû tendre à se poser, de fait, comme un prédécesseur animal, une figure paternelle, face au chien, son descendant. Il s'avère néanmoins qu'il est plus fréquent de voir ces deux animaux s'opposer, dans l'imaginaire européen, comme des jumeaux paradoxaux, des frères ennemis. Cette gémellité contradictoire tient dans la juxtaposition de leur similitude physique et de leur dissemblance comportementale ; le loup étant resté une créature sauvage et le chien étant devenu un animal domestique. Certains ont pu, de la sorte, définir le loup comme un « chien imparfait »¹ ou dire du chien qu'il était le « doublet domestique » du loup².

Les auteurs de bestiaires contribuèrent, au Moyen Âge a renforcé cette rivalité fraternelle du chien et du loup, en faisant l'examen de leurs différences morales et de leurs ressemblances physiques au travers du prisme de l'imaginaire chrétien :

« les auteurs chrétiens des bestiaires expliquèrent en leur temps différences morales et ressemblances physiques entre chiens et loups. Né de la volonté du diable (ou de celle d'Eve) quand Dieu créait le chien, le loup est le côté obscur forcément démoniaque »³.

¹ « "Un chien imparfait", c'est la sentence que prononçaient les naturalistes en comparant les deux espèces : chien et loup. Du chien, il a la taille et la physionomie des plus beaux mâtins. Mais il n'en eut jamais les dispositions domestiques. » (CARBONE, Geneviève, *La peur du loup, op. cit.*, p. 53)

² « En effet, le doublet plus ou moins domestique du loup est le chien... » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 92)

³ CARBONE, Geneviève, *La peur du loup, op. cit.*, p. 53

Cela contribua à conférer au loup une nature intrinsèquement diabolique et à instaurer le chien en tant que protecteur des hommes et défenseur de l'agneau christique :

« Jamais l'Occident chrétien, qui vit sous la patte du loup la griffe du diable et, dans sa gueule, la face noire des démons, n'a pu accorder ni place, ni grâce aux loups. Ils n'habitent pas les forêts, ils les infestent, détruisant le gibier et, de leurs gîtes inaccessibles, attaquant troupeaux, bergers, bûcherons, ménétriers et voyageurs »¹.

Renforcée par l'effet de cette diabolisation occidentale et de cette souveraineté symbolique qui lui est reconnue sur ce lieu de ténèbres qu'est la forêt, la puissance bestiale du loup ne saurait être contrariée, à en croire Claude Seignolle, que par deux éléments, emblèmes de l'univers cynégétique, à savoir le chien et le fusil. En effet, seuls le fusil et le chien seraient en mesure de mettre à mal l'empire du loup :

« L'homme [...], s'il n'avait pas su s'allier avec le chien, s'il n'avait pas à son service ce bâton creux perforant à volonté nuit, distance et chair, ne serait rien de rien... et moi je vous le dis, le loup serait tout... même le dieu des hommes ! »².

Le chien, notons-le, représente l'animal du seuil, celui qui garde l'entrée, protège la porte de la maison, le *là*, contre les intrus venus de l'extérieur, du *hors*, de la *forêt*³. Le loup, quant à lui, représente, de manière souveraine, la bête de la forêt, créature vorace du dehors, qui menace l'homme aventureux. Exotique et archaïque territoire de la présence du loup, la forêt ténébreuse s'oppose ainsi aux régions de civilisation, là où l'humanité et l'espèce canine se sont alliées pour faire cause commune. Il est aisé de comprendre, dès lors, pourquoi le thème de la chasse s'offre, sous cet angle, comme le processus littéraire le plus à même de provoquer la rencontre entre l'homme et le loup. Le parcours cynégétique, qui éloigne l'individu humain de l'enceinte lumineuse et protectrice de la cité civilisée ou simplement de la maison, puis le plonge dans les ténèbres de la forêt, instaure inéluctablement un rapprochement physique et symbolique entre l'être humain et le prédateur lupin. Ainsi en est-il dans « Le loup » de Maupassant, où deux frères, de noble extraction, se jettent, avec leurs limiers, à travers les ténèbres d'une forêt, à la poursuite d'un loup gris colossal et à l'intelligence humaine :

« Un large buisson couvert de feuilles mortes s'ouvrit devant eux, et une bête colossale, toute grise, surgit, qui détalait à travers le bois. Tous deux poussèrent une sorte de grognement de

¹ *Ibid.*, p. 17

² SEIGNOLLE, Claude, « Le Gâloup », in *op. cit.*, p. 76

³ « ...la préposition *hors* hésite sur le seuil et désigne les événements qui traversent la porte, lieu où l'on passe, bien ou mal, de l'intérieur à l'extérieur, ou du hors au là. » (SERRES, Michel, *Atlas, op. cit.*, p. 70)

joie, et, se courbant sur l'encolure de leurs pesants chevaux, ils les jetèrent en avant d'une poussée de tout leur corps... »¹.

La peur qui gagne bientôt le plus jeune frère, lorsque survient la mort de son aîné et qu'il se retrouve seul face à la bête de la forêt, révélerait aisément l'impact cette complicité effrayante qui unit le loup au domaine sylvestre :

« Peu à peu une peur l'envahissait, une peur singulière qu'il n'avait jamais sentie encore, la peur de l'ombre, la peur de la solitude, la peur du bois désert et la peur aussi du loup fantastique qui venait de tuer son frère pour se venger d'eux »².

La peur qu'inspire la forêt ténébreuse (« la peur de l'ombre [...], la peur du bois désert ») et celle qu'inspire le loup fantastique se conjuguent, en ce passage, pour dévoiler la densité angoissante que représente leur alliance ennemie à l'encontre de l'être humain trop aventureux, à l'encontre du chasseur. En entraînant ces êtres humains sur son territoire, dans l'obscurité forestière, le loup prend le dessus sur ses adversaires et provoquent la mort de l'un d'eux. Ce n'est que lorsque le loup sort de cette aire protectrice – pour lui – qu'il se met en danger et devient vulnérable. Ce texte de Maupassant, sur lequel nous aurons à revenir bientôt, précise, en effet, le péril mortel qui vient s'abattre sur le loup, à l'instant où il quitte l'enceinte ténébreuse de la forêt :

« Et soudain, l'animal et la cavalier sortirent de la forêt et se ruèrent dans un vallon, comme la lune apparaissait au-dessus des monts. Ce vallon était pierreux, fermé par des roches énormes, sans issue possible ; et le loup acculé se retourna. François poussa un hurlement de joie que les échos répétèrent comme un roulement de tonnerre, et il sauta de cheval, son coutelas à la main »³.

La sortie de la forêt vaut pour un nouveau retournement cynégétique dans cette intrigue. Le loup, qui dominait l'être humain dans son antre sylvestre et investissait, face à lui, la stature de prédateur, se retrouve en position de gibier, dès lors qu'il se met à courir en terrain découvert. Il signale ainsi sa vulnérabilité face à un chasseur humain enthousiaste (« François poussa un hurlement de joie ») et prêt à le transpercer de son coutelas. Maupassant, de la sorte, a œuvré à la séparation symbolique des territoires humains et lupins ; la forêt, antre du loup, garantit à ce dernier une supériorité automatique sur les hommes. Néanmoins, le franchissement de la frontière sylvestre en vue d'aller dans des lieux habités par les humains, transgression nécessaire lorsqu'il s'agit de se nourrir de chair fraîche

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « Le loup », in *Contes fantastiques, op. cit.*, p. 120

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 121

ou d'échapper à une battue, peut se révéler éminemment dangereux pour cet animal. Force est d'admettre, cependant, qu'il s'agit d'un péril partagé : la transgression des frontières *par le loup* se révèle également dangereuse pour les hommes.

Donnant corps, là aussi, à ces dimensions symboliques du loup, un récit fantastique d'Alexandre Dumas [France – 1802-1870], intitulé « Le loup noir », fait la description d'un loup qui, pris en chasse par un noble et sa meute de limiers, finit par révéler sa nature diabolique. Cette œuvre se présente à la manière d'un récit basé sur le thème légendaire du chasseur maudit, tel que nous l'avons étudié dans les pages précédentes. La bête pourchassée par le baron Jean se réfugie, en effet, dans la maison d'un certain Thibault, sabotier de son état et chasseur lui aussi à ces heures perdues. Or ce personnage se trouve avoir causé par quelques paroles fatales sa propre malédiction, lors d'une précédente aventure cynégétique. Thibault, incapable de capturer un daim qu'il convoitait, a fait un vœu impie en souhaitant, au nom du diable, pouvoir attraper cet animal :

« Thibault se rappelait parfaitement le vœu impie qu'il avait adressé à Satan, mais tout en reconnaissant que ce vœu avait été miraculeusement exaucé, il ne pouvait croire à sa diabolique intervention »¹.

Tard dans la nuit, le sabotier avait alors découvert ce daim tant convoité dormant tranquillement dans son étable, après y avoir été attaché par un inconnu :

« La lampe faillit lui tomber des mains quand il reconnut, dans l'animal qui avait tant effrayé sa chèvre, le daim du baron Jean ; celui-là même qu'il avait poursuivi, qu'il avait manqué, qu'il avait désiré avoir au nom du diable, ne pouvant l'avoir au nom de Dieu ; celui sur lequel les chiens avaient fait défaut... »².

Il n'est bientôt plus permis de douter de la réalité du caractère diabolique de cette intervention par laquelle s'est trouvé exaucé le vœu du sabotier. On saisit que le diable est pour beaucoup dans l'intrusion inexplicable de ce daim dans l'étable. Thibault, en effet, comprend rapidement que son âme ne lui appartient plus, étant donné qu'il ne peut plus prier, ni même faire le signe de croix :

« Cependant, [...], il essaya de prier ; mais, lorsqu'il voulut porter la main à son front pour faire le signe de la croix, son bras refusa de plier, et, bien que jusqu'alors il l'eût récité tous les jours, il ne put se remettre en mémoire un seul mot de l'*Ave Maria* »³.

¹ DUMAS, Alexandre, « Le loup noir », in *Histoires de vampires et de morts vivants*, Paris : Pocket, « Pocket Classiques », 2002, p. 23

² *Ibid.*, p. 22

³ *Ibid.*, p. 24

Le lendemain, se produit ainsi l'irruption dans la maison de Thibault d'un loup noir, que pourchassent le baron Jean et ses limiers. Il s'agit d'un loup véritable, aussi intelligent que téméraire, d'âge adulte et présentant un étonnant pelage noir :

« c'était un vrai loup que celui-là. Il devait compter de nombreuses années, quoiqu'on l'eût entrevu au lancer et que l'on se fût aperçu avec étonnement qu'il était tout noir. Mais, noir ou gris, il était hardi, entreprenant, et promettait une rude besogne à l'équipage du baron Jean »¹.

La noirceur intégrale de ce loup étonne les hommes (« l'on se fût aperçu avec étonnement qu'il était tout noir ») et pourrait déjà être perçue comme un signe d'anomalie. Cette bête va toutefois apparaître clairement comme une créature surnaturelle, d'essence diabolique même, lorsqu'elle se met à marcher sur deux pattes arrières, puis à rire et à parler, sous les yeux du sabotier Thibault :

« ...au grand étonnement de Thibault, un énorme loup noir entra dans la chambre, marchant sur ses deux pattes de derrière. [...] la physionomie du loup prit une singulière expression de raillerie. Il se mit à rire. C'était la première fois que Thibault entendait rire un loup. [...] En entendant une voix pareille à la sienne sortir du corps de l'animal, les genoux de Thibault commencèrent à flageoler, et la hache lui tomba des mains »².

Cette anthropomorphisation du loup ne vaut pas ici, nous le comprenons, pour une suggestion de la lycanthropie. Il s'agit plutôt, de façon très claire, d'une diabolisation. Il est très vite admis, dans le texte, suite à l'apparition de ce loup noir anthropoïde, qu'il s'agit du « diable en personne »³. Ce loup noir d'Alexandre Dumas se pose, de la sorte, comme la personnification même de Satan et porterait témoignage, à ce titre, de la longue tradition imaginaire occidentale (dont nous nous sommes fait l'écho) tenant le loup comme figure zoomorphe du diable. Il suffirait de se souvenir, pour comprendre le rayonnement de cette alliance imaginaire entre loup et diable, du monstrueux loup satanique que dévoile la fresque de San Petronio intitulée « L'Enfer » ; cette effrayante peinture dévoile un gigantesque loup noir dévorant les damnés par sa gueule et son fondement. Il faudrait également se rappeler que le dieu des Enfers du panthéon grec, Hadès, se trouvait représenté avec une peau de loup :

« En Grèce, Hadès, qui porte une peau de loup [...], doit avoir aussi, à l'origine, été conçu sous l'aspect d'un loup... »⁴.

Alors que le chien se dissimule dans les voiles de son angoissante ambiguïté d'animal

¹ *Ibid.*, p. 25

² *Ibid.*, pp. 27-28

³ *Ibid.*, p. 29

⁴ REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, op. cit., p. 237

social prédisposé à recouvrer sa sauvagerie carnassière, le loup, quant à lui, son ancêtre et « jumeau zoologique », révèle d'emblée, sans ambages, sa négativité et son aura prédatrice, sinon diabolique. La bête lupine se pose, de manière automatique, en prédateur des êtres humains :

« Solitaires ou en meute, tous les loups étaient reconnus comme des "mangeurs d'hommes" en puissance. [...]. Que les loups, poussés par la faim, le froid ou leur goût pour la chair humaine fassent de l'homme leur proie, personne n'en a douté »¹.

Point de convergence zoologique de l'image terrifiante de la béance carnivore, le loup, en tant que « mangeur d'hommes », a suscité toute une tradition littéraire l'identifiant en tant que bête monstrueuse et vorace de la forêt. La gueule dentée du loup a su constituer ainsi, dans la pensée collective de l'Occident, l'un des motifs d'épouvante les plus récurrents des contes et légendes populaires ; la créature lupine se posant, par excellence, comme « une des espèces utilis[ables] pour figurer le "monstre dévorant" »².

Jean Delumeau insiste sur le fait que la seule présence du loup suffisait, autrefois, à déclencher la panique et à induire l'idée d'un péril pluridimensionnel pour l'humanité :

« Il [Le loup] était, à tort ou à raison, le signal évident d'un grand danger et, en plus d'un cas, de la panique. Pour l'inconscient collectif, le loup était peut-être "le sombre émissaire du monde chthonien" (Lévi-Strauss). Au niveau des représentations conscientes il était l'animal sanguinaire, ennemi des hommes et des troupeaux, compagnon de la faim et de la guerre »³.

Cette peur archaïque de la créature lupine est manifeste dans un récit tel que « Le loup » de Maupassant. L'écrivain nous conte une histoire familiale, que l'on pourrait croire légendaire tant elle se révèle extraordinaire⁴, selon laquelle un chasseur dénommé François d'Arville, dans le dessein de venger la mort de son frère, aurait étranglé à mains nues un colossal loup gris. La période à laquelle se situe cet exploit fantastique correspond au rigoureux hiver de l'année 1764, qui vit se décupler la férocité des loups à l'encontre de l'espèce humaine :

« Or, vers le milieu de l'hiver de cette année 1764, les froids furent excessifs et les loups devinrent féroces. Ils attaquaient même les paysans attardés, rôdaient la nuit autour des maisons, hurlaient du coucher du soleil à son lever et dépeuplaient les étables »⁵.

¹ CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, *op. cit.*, p. 16

² *Ibid.*, p. 117

³ DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident*, *op. cit.*, p. 63

⁴ « Quelqu'un demanda : "Cette histoire est une légende, n'est-ce pas ?" Et le conteur répondit : "Je vous jure qu'elle est vraie d'un bout à l'autre". » (MAUPASSANT, Guy (de), « Le loup », in *op. cit.*, pp. 122-123)

⁵ *Ibid.*, pp. 118-119

Les affres hivernales, de même que les ténèbres nocturnes, nous le savons, se présentent comme les conditions les plus propices à l'apparition hostile du loup. « Nuit et hiver sont le temps des loups. Ils habitent, selon une légende altaïque, "une campagne couverte de neige et sur laquelle souffle une bise noire qui transite" »¹. Cette circonstance de l'hiver excessivement froid (« les froids furent excessifs »), cause de misère et de famine en règle générale, a pour conséquence directe et logique de provoquer une multiplication des attaques de loups affamés et une montée de la peur parmi les hommes. La présence ennemie du loup, jusqu'alors sporadique, se change, à la faveur de ces conditions climatiques extrêmes, en une omniprésence prédatrice et dévastatrice (« [Les loups] rôdaient la nuit autour des maisons, hurlaient du coucher du soleil à son lever et dépeuplaient les étables »).

En pareil contexte, de par cette voracité décuplée dont ils font montre, les loups sont appelés à incarner, vis-à-vis de l'humanité, de véritables monstres. Et il faut peu de chose, finalement, pour que vienne à surgir, de cette catalyse, le spectre effroyable de la bête fantastique ; tel est bien ce qui se produit dans le récit de Maupassant :

« Et bientôt une rumeur circula. On parlait d'un loup colossal, au pelage gris, presque blanc, qui avait mangé deux enfants, dévoré le bras d'une femme, étranglé tous les chiens de garde du pays et qui pénétrait sans peur dans les enclos pour venir flairer sous les portes. Tous les habitants affirmaient avoir senti son souffle qui faisait vaciller la flamme des lumières. Et bientôt une panique courut par toute la province. Personne n'osait plus sortir dès que tombait le soir. Les ténèbres semblaient hanter par l'image de cette bête »².

La description de la bête lupine fantastique, qui passe et se distord au travers de la rumeur et de la légende (« Et bientôt une rumeur circula »), déploie les motifs du prédateur carnassier fabuleux, en énumérant la liste de ses forfaits sanguinaires (« [Il] avait mangé deux enfants, dévoré le bras d'une femme, étranglé tous les chiens de garde du pays »). Il est question aussi, bien évidemment, de l'apparence corporelle que présente cette créature et qui tend à établir une distinction morphologique plus ou moins radicale avec les autres membres de l'espèce lupine (« loup colossal, au pelage gris, presque blanc »). L'évocation de son audace extraordinaire (« [Il] pénétrait sans peur dans les enclos pour venir flairer sous les portes ») et celle de sa présence surnaturelle (« Tous les habitants affirmaient avoir senti son souffle qui faisait vaciller la flamme des lumières ») viennent compléter l'angoissant portrait et dévoiler la distance qui sépare ce loup fantastique des membres de son espèce zoologique. On nous fait comprendre, en cela, qu'il ne s'agit nullement d'un loup comme les autres ; il semble être question, bien au contraire, d'une bête lupine hors du commun, à l'origine

¹ CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, *op. cit.*, p. 121

² MAUPASSANT, Guy (de), « Le loup », in *op. cit.*, p. 119

généalogique secrète et indicible ; d'une créature susceptible même, dans la tradition du loup diabolique et destructeur, de procéder des dimensions chtoniennes et infernales du monde¹, comme le laisseraient à penser l'évocation qui nous est faite des ténèbres hantées « par l'image de la bête ». Toutefois, la mise en parallèle, qui intervient peu après, entre le soleil rouge et le grand loup, tendrait plutôt à se référer à la symbolique solaire du loup telle qu'elle peut apparaître dans les traditions celtiques (dieu Lug)² et la mythologie antique (Apollon lycien)³ :

« - Regarde le soleil, s'il est rouge. Le grand loup va faire quelque malheur cette nuit »⁴

À en croire Geneviève Carbone, cette double dimension, ambivalente et fractale, qui fait du loup un animal des ténèbres et un animal solaire à la fois, n'est pourtant pas contradictoire et se révèle même complémentaire :

« Cet aspect [destructeur] révèle son autre face qui, pour être obscure, n'en est pas moins majeure et fondamentalement complémentaire de sa référence solaire. Ainsi le loup fut-il guide des vivants et des morts, mais conducteur du Soleil, modèle du guerrier et fondateur des lignées. Maître des deux côtés de la porte, le loup était initiateur et sa gueule, la porte qu'emprunteraient les initiés et les héros pour mourir et renaître comme le soleil »⁵.

Force est de remarquer, au-delà de ces ultimes considérations, combien cette édification littéraire de bête fantastique se révèle exemplaire. Maupassant, procédant par touches successives, s'efforce de créer, dans un premier temps, la distinction, la mise à distance, de son monstre animal avec l'ordre zoologique auquel il est censé appartenir, autrement dit avec les *autres* loups. Son loup fantastique devient ainsi un spécimen unique, du fait de ses anomalies multiples. Cette étape achevée, l'écrivain va pouvoir, dans un second temps, s'orienter vers une anthropomorphisation subtile de sa bête. C'est la vision furtive et fulgurante de l'humanité en cette créature qui va permettre à l'écriture de négocier un virage définitif vers la construction de sa bête fantastique. On nous annonce, en ce sens, que le loup surnaturel semble faire acte de vengeance ; autrement dit, il s'humanise par l'adoption d'un comportement humain :

¹ « Gueule, nuit, hiver, enfers, le loup prend [...] une valeur chtonienne, terrestre, dans laquelle le côté "destructeur" domine. » (CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, *op. cit.*, p. 121)

² « ...dans les religions celtiques, le loup est un animal sacré lié au culte solaire. Lug, le premier des dieux gaulois, est un dieu solaire et, [...], il sait parler aux loups. » (MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes*, *op. cit.*, p. 95)

³ « ...l'Apollon lycien se faisait représenter auprès des hommes par des loups. Tantôt animal solaire, tantôt annonceur de la nuit, le loup fut naturellement attribut d'Appolon, à la fois dieu de la lumière et maître des oracles de Delphes. » (CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, *op. cit.*, p. 121)

⁴ MAUPASSANT, Guy (de), « Le loup », in *op. cit.*, p. 120

⁵ *Ibid.*

« On avait beau battre les forêts, fouiller les buissons, on ne le rencontrait jamais. On tuait des loups, mais pas celui-là. Et, chaque nuit qui suivait la battue, l'animal, *comme pour se venger*, attaquait quelque voyageur ou dévorait quelque bétail, toujours loin du lieu où on l'avait cherché » (nous soulignons)¹.

La vengeance représente, de la sorte, l'instrument littéraire de l'anthropomorphisation mentale de cette bête lupine. Cette démarche se trouve bientôt accentuée au gré d'une évocation plus directe encore ; Maupassant fait clairement référence à l'intelligence *humaine* de son loup fantastique. Voici, en effet, les paroles que prononce, durant la poursuite cynégétique, l'un des chasseurs du prodigieux animal :

« Cette bête-là n'est point ordinaire. On dirait qu'elle pense comme un homme »².

Il ne nous est pas permis d'ignorer pareille évidence ; l'écrivain fantastique a construit sa bête monstrueuse par l'intermédiaire d'une double dynamique d'écriture. D'une part, il a fait en sorte que son loup ne soit plus réellement semblable à ses congénères animaux ; il a produit une distanciation avec l'ordre zoologique censé être le sien. D'autre part, il a instauré une dynamique de rapprochement entre sa créature lupine et l'humanité ; contribuant, de façon subtile, à travers quelques détails (acte de vengeance/intelligence humaine), à une anthropomorphisation mentale de son loup. Or, cette tendance de l'écrivain à se servir du moule anthropomorphique comme d'un outil pour créer l'aura surnaturelle de son animal, nous est connue. C'est celle-ci que repose le processus de création de l'animal fantastique, en littérature. Par cette distanciation initiale mise en place avec ses congénères animaux, puis par cette inscription de parcelles d'humanité au cœur de sa représentation littéraire, le loup dépeint par Maupassant a pu devenir une véritable bête fantastique.

La lutte finale, livrée à mains nues, qui met aux prises le chasseur François d'Arville et le grand loup gris, se pose véritablement comme un exploit héroïque, une victoire herculéenne. Le texte de Maupassant nous décrit, il est vrai, une scène rappelant l'épisode mythologique du combat victorieux mené par le demi-dieu grec contre ces monstres canins évoqués précédemment, à savoir Cerbère et Orthros. François d'Arville est d'ailleurs décrit comme un authentique colosse humain :

« Je reviens à mes ancêtres. Ils étaient, paraît-il, démesurément grands, osseux, poilus, violents et vigoureux. Le jeune [François d'Arville], plus encore que l'aîné, avait une voix tellement forte que, suivant une légende dont il était fier, toutes les feuilles de la forêt s'agitaient quand

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « Le loup », in *op. cit.*, p. 119

² *Ibid.*

il criait. Et lorsqu'ils se mettaient en selle tous deux pour partir en chasse, ce devaient être un spectacle superbe de voir ces deux géants enfourcher leurs grands chevaux »¹.

Incarnation d'un certain gigantisme humain (« démesurément grands ») et d'une virilité exacerbée (« poilus, violents et vigoureux »), François d'Arville tend quelque peu vers l'image du surhomme. On comprend mieux dès lors que cet Hercule français ait pu oser se battre à mains nues avec un loup. C'est au terme de la nouvelle, en effet, qu'on le voit étrangler, de ses propres mains, ce loup fantastique qui hantait la région et avait indirectement provoqué la mort de son frère aîné Jean – ce dernier était mort, durant sa poursuite à cheval de la bête, après avoir heurté « du front une branche énorme qui lui fendit le crâne [et qui le fit tomber] raide mort sur le sol »². Les mains de colosse de François d'Arville qui durent soulever « le grand corps de Jean »³, se vengent toutefois en saisissant au collet la créature lupine coupable de sa mort :

« Puis il se jeta sur le monstre. Il se sentait fort à culbuter une montagne, à broyer des pierres dans ses mains. La bête le voulut mordre, cherchant à lui fouiller le ventre ; mais il l'avait saisie par le cou, sans même se servir de son arme, et il l'étranglait doucement, écoutant s'arrêter les souffles de sa gorge et les battements de son cœur. [...]. Toute résistance cessa ; le corps du loup devint flasque. Il était mort »⁴.

Cette victoire physique de l'homme sur la bête fantastique résonne comme celle d'un être humain que les circonstances dramatiques – mort d'un frère – ont livré à des pulsions guerrières situées au-delà du possible et empli d'une force bestiale incroyable (« Il se sentait fort à culbuter une montagne, à broyer des pierres dans ses mains »). Dans ce combat à « armes égales » – puisque sans armes justement – opposant l'homme à la créature sauvage, nous nous trouvons dans la contradiction même de l'acte cynégétique traditionnel qui veut que l'homme domine et tue l'animal par l'intermédiaire de quelque instrument mortifère née de son intelligence (fusil, arc, etc.). Ici, nous ne sommes plus, en vérité, dans une célébration de la domination intellectuelle de l'être humain sur la bête, domination emblématisée par le fusil. Nous voilà plutôt dans une opposition « pure et simple », un combat archaïque, basé sur le choc des puissances physiques de deux espèces zoologiques rivales. C'est une lutte primitive qui se trouve illustrée à travers ce corps-à-corps de l'homme et de la bête. Quoiqu'il en soit, il faut remarquer que l'irruption de la bête fantastique tend à contraindre naturellement l'être humain à une confrontation. Il se doit alors d'affronter de l'animalité

¹ *Ibid.*, p. 118

² *Ibid.*, p. 120

³ *Ibid.*, p. 121

⁴ *Ibid.*, p. 122

insoumise, de la bestialité incontrôlée, dont on ne sait plus vraiment si elle provient du *dehors* ou si elle émane du *dedans*, autrement dit de son for intérieur.

Il ne s'agit plus d'une simple chasse, d'une quête cynégétique où il suffit d'abattre, à distance raisonnable, la bête sauvage d'un simple coup de feu. Il ne peut plus s'agir d'une simple chasse, puisque la bête s'avère être bien moins éloignée qu'on ne pouvait le soupçonner au départ. La bête est à proximité immédiate de ce que nous sommes. « La bête ne peut pas être loin »¹, affirmait le révérend Maloney, dans « Le camp du Chien ». Et pour cause, puisqu'elle est en nous... Comment *chasser* une bête qui se trouve au-dedans de soi ? Dans cette perspective, la logique du combat charnel, de la lutte physique, du corps-à-corps sauvage, prend tout son sens symbolique et s'impose comme une finalité. La bataille contre la bête fantastique ne saurait se traduire qu'au travers ce choc des corps, cette confusion brutale des chairs, cette collision des identités naturelles.

La passion ludique de la chasse n'a donc plus cours dans les dernières phrases du récit de Maupassant. Seul subsiste l'impératif d'une victoire physique pour l'existence même, pour la survie, que doit mener l'humanité face à l'incarnation de la bestialité. L'acte cynégétique que l'on proclamait, au départ de l'œuvre, comme une passion terrible et inexorable², devient même, à la fin, une source d'horreur et d'aversion familiale : « La veuve de mon aïeul inspira à son fils orphelin l'horreur de la chasse, qui s'est transmise de père en fils jusqu'à moi »³, nous dit-on. En vérité, la chasse, à travers ce récit, perd son sens et ses repères, du fait même qu'elle consiste structurellement en l'affrontement d'un être supérieur (chasseur/prédateur) et d'une créature inférieure (gibier/proie). Or, dans le cas présent, semble se dévoiler au lecteur quelque chose d'autre : le combat de deux êtres, certes différents, mais fondamentalement égaux, l'un représentant l'incarnation de l'*homme en la bête* (le loup fantastique) et l'autre, celle de la *bête en l'homme* (François d'Arville).

Bien qu'ils soient amenés à se combattre de façon récurrente du fait de leur antagonisme naturel, le loup et l'homme peuvent parfois s'unir et vivre en communauté. Nous avons eu l'occasion de parler, dans des chapitres antérieurs, du cas des enfants sauvages recueillis par des loups et qui, dans les circonstances d'un isolement extrême, ont dû leur survie ainsi que leur éducation à ces bêtes carnassières. Il convient à présent d'évoquer le cas,

¹ BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 78

² « Ils chassaient tous deux d'un bout à l'autre de l'année, sans repos, sans arrêt, sans lassitude. Ils n'aimaient que cela. Ils avaient au cœur cette passion terrible, inexorable. Elle les brûlait tout entiers, ne laissant place pour rien d'autre. » (*Ibid.*, p. 118)

³ *Ibid.*, p. 122

plus angoissant sans nul doute, des meneurs de loups. Il s'agissait, autrefois, de personnes humaines dont on reconnaissait l'étrangeté et la puissance du fait qu'elles vivaient en compagnie d'une meute de loups soumise à leur autorité. L'identification lupine, chez ces individus, était souvent telle qu'elle les chargeait d'une aura bestiale et hostile dans l'esprit des observateurs, laissant souvent libre court à l'imagination de leur hybridité animale, voire de leur accointance diabolique. Cependant, ainsi que le suggère Geneviève Carbone, on pouvait également ne voir eux que de simples solitaires se démontrant habiles à exploiter la peur et la crédulité de leur entourage :

« Nombreux sont les témoignages qui, du Berry au Languedoc, racontent les meneurs de loups. Ils ont hanté les causses et les forêts, escortant ici le voyageur égaré dans la nuit, punissant ailleurs l'injure qui leur fut faite. Sans doute n'étaient-ils que des braconniers ayant trouvé et élevé la portée de louveteaux qui aujourd'hui, loups et louvards, les accompagnaient. Sans doute usaient-ils de ce talent d'imitation qui leur permit de la découvrir pour hurler maintenant avec eux dans la nuit. Car c'est ainsi qu'ils trouvent les portées ; l'homme pousse le cri des loups et ils lui répondent, trahissant le lieu de leur retraite. Sans doute exploitèrent-ils peur et crédulité. Mais l'étrange et le mystère voulaient qu'ils aient pacté lié avec le diable ».

De la faculté d'imiter le hurlement des loups à celle d'élever jusqu'à l'âge adulte une portée de louveteaux afin de s'en faire une escorte, voilà en quoi s'illustre le parcours de tout meneur de loups. L'évocation du hurlement imité par l'homme induit symboliquement l'idée de l'oubli volontaire du langage humain pour le choix d'une communication bestiale, et donc d'une intégration dans la communauté des bêtes. La perte du langage par acquisition du hurlement animal représente toujours, en littérature fantastique, un événement des plus significatifs ; c'est l'instant où, généralement, l'individu bascule de son identité humaine superficielle à sa nature animale profonde et conquérante. Pensons, par exemple, à l'abominable pingre dénommé Grindall, dans « L'homme aux manteaux » de William Austin. Cet homme d'une avarice légendaire paraît, au terme du récit, ébranlé par la compréhension de ces turpitudes et se met à crier, à hurler comme pris de folie. On nous apprend alors que ces hurlements font détalier les bêtes sauvages des *Green Mountains*, exception faite des loups qui lui répondent comme s'il s'agissait d'un congénère rival :

« On raconte qu'un beau jour, vers la fin du mois d'Août, alors que Grindall regardait le soleil se coucher depuis le pas de sa porte, [...], il poussa tout à coup un horrible cri fort inquiétant qui résonna longtemps à travers les montagnes et sur le lac [...]. Ce bouillonnement chez Grindall dut être terrible car toutes les bêtes sauvages, alors si nombreuses dans les *Green Mountains*, abandonnèrent leurs gîtes. Les ours, les chats sauvages et les renards, se réfugièrent dans les bois comme un seul homme. Seuls les loups résistèrent, prêts à relever le défi. [...]. Leurs hurlements, comme le cri de Grindall, se répercutaient à travers les

montagnes, si bien que les loups prenaient chaque hurlement individuel pour un nouveau défi, de sorte qu'un hurlement continu secoua les Green Mountains le reste de la journée et la nuit qui suivit... »¹.

Aussi devient-il aisé de comprendre le sens symbolique que William Austin a souhaité conférer à cet épisode ultime. La véritable nature de Grindall n'était pas humaine, mais bien bestiale ; son hurlement lupin et sa « reconnaissance » par les autres loups agissant comme un révélateur final.

Leur prédisposition inquiétante à la compagnie des loups forgeait inévitablement la condition marginale des meneurs de loups dans la société des hommes. Toutefois, ils n'en demeuraient pas moins dignes de considération et de respect, puisque leur adhésion à la race lupine contribuait à leur conférer une aura prédatrice, une dimension menaçante et angoissante. Il était courant également, en maintes circonstances, de voir se révéler en eux la stature d'un sorcier.

Un récit de Claude Seignolle, « Le meneur de loups », conte l'histoire d'un de ces hommes commandant aux loups, sans renier aucun des poncifs propres au personnage. On évoque notamment un individu mi-homme mi-bête, sorte d'être intermédiaire entre les races humaine et lupine. Cette nouvelle fantastique évoque l'intrigue suivante : durant un hiver très âpre, ayant causé une période de famine dans tout le pays, un meneur de loups et sa horde disciplinée viennent frapper à la porte d'une ferme isolée, la ferme des Ribaud. L'étranger demande alors à manger pour ses bêtes et lui-même. Terrifiée, la petite famille offre aussitôt, malgré l'extrême pénurie, diverses victuailles aux nouveaux-venus. Satisfait de voir tant de sollicitude à son égard, le meneur de loups entreprend bientôt de remercier ces hôtes d'un soir. Il fait, en cela, don d'un pouvoir surnaturel à la plus jeune fille de la maison : celle-ci, dorénavant, pourra comprendre les loups et guérir les morsures infligées par leur gueule dentée.

Les descriptions successives du meneur de loups permettent clairement d'entendre l'altérité humaine que constitue ce personnage :

« Sur le chemin de boue figée, recouvert par une neige souple, marche un homme, grand et large d'épaules, suivi de loin par les animaux à peine visibles dans le crépuscule »².

¹ AUSTIN, William, « L'homme aux manteaux. Légende du Vermont », in *Histoires étranges de Nouvelle-Angleterre*, op. cit., pp. 137-138

² SEIGNOLLE, Claude, « Le meneur de loups », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, op. cit., p. 136

Qu'on nous le décrive marchant dans la tourmente hivernale, talonné par sa meute obéissante, ou qu'on nous signale que « son sillage empeste de [...] senteurs animales [dont il faut] détourne[r] le nez »¹, le portrait du meneur de loup demeure toujours celui d'un individu médian – bête et homme à la fois – et celui d'un être *à part*, marginal, vivant hors du temps :

« Il est sans âge apparent et semble de tous les temps des hommes »².

Cette impossibilité à déterminer la nature et l'âge du meneur de loups évoque, inéluctablement, la marginalisation généralisée qui se trouve être la sienne par rapport au monde civilisé et à l'espèce humaine. Cet homme, du fait de sa condition morale hybride et de son mode de vie sauvage, participe de l'indéfinissable et de l'énigmatique pour ses congénères humains. Son existence lupine, forestière, a brouillé les repères mêmes qui fixait la réalité conventionnelle de son identité, en suscitant, chez autrui, une interrogation perpétuelle quant à sa nature et à son histoire.

Tel Dolon devenu animal après s'être recouvert d'une peau de loup³, le meneur de loups a anéanti toute distance entre l'être humain et la créature lupine, en provoquant leur contact, leur recouvrement mutuel et leur confusion en sa propre personne. Dans le récit de Seignolle, cependant, il n'est en rien question d'un quelconque avilissement humain, d'une perte de dignité ou d'une bestialisation négative. Bien au contraire, il rejaillit, du meneur de loups, l'aura d'une puissance extraordinaire lui permettant de se faire obéir aussi bien des bêtes que des hommes. Ce pouvoir mental et cette autorité, évidemment, se trouvent célébrés à travers la soumission de cette famille humaine pliant aux volontés de l'étranger qu'il est et lui donnant à manger ainsi qu'à sa horde de loups. Cette supériorité, à vrai dire, s'était démontrée dès l'instant où ledit meneur de loups était parvenu sur le seuil de la maison des Ribaud et avait usé, d'un simple geste, de sa puissance psychique pour contraindre au silence et à l'obéissance le chien du foyer :

« À la vue de l'étranger immobile sur la pierre du seuil, chacun s'arrête. Le chien grogne en découvrant ses crocs usés et se dresse menaçant, mais, d'un geste, l'homme le fait taire, le fléchit sur ses pattes et l'oblige à aller se glisser sous la maie à l'intérieur chemisée de farine. À voir le regard subitement craintif de la bête, on la croirait ensorcelée »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 139

² *Ibid.*, p. 137

³ « Dolon, héros troyen, part de nuit, à la demande d'Hector, espionner le camp des Grecs. Pour passer inaperçu, il se recouvre d'une peau de loup. Ainsi de guerrier il devient animal. » (LISSARRAGUE, François, « Dolon le loup. Un mythe grec de la ruse, entre guerre et chasse », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, *op. cit.*, p. 330)

⁴ SEIGNOLLE, Claude, « Le meneur de loups », in *op. cit.*, p. 137

Cette puissance mentale empreinte de sortilèges (« on la croirait ensorcelée ») s'illustre, précisons-le, quelques instants avant que ne survienne l'arrivée terrifiante des loups du meneur sur le seuil de la chaumière¹. Cette faculté à dominer les consciences humaines et animales n'est donc pas associée, dans sa manifestation concrète, à la vision conjointe des bêtes que commande cet étranger. Cela laisse entendre l'autonomie du meneur de loups en tant que figure dominante ; il démontre, ici, qu'il sait maîtriser les hommes et leurs chiens, par-delà la peur que peut inspirer ses compagnons sauvages. On pourrait dire, en quelque sorte, que son pouvoir est indépendant de cette alliance zoologique à laquelle tous résument son existence. C'est cette évidence majeure que le texte de Claude Seignolle s'efforce progressivement de dévoiler, dans l'esprit du lecteur, au fil des pages. Le meneur de loups représente, en lui-même, un être fantastique, puisqu'il incarne une sorte de magicien ou de sorcier ; ses loups ne sont finalement que des « accessoires vivants » de cette puissance. Le don offert à la plus jeune des enfants de la famille Ribaud, par le meneur de loups, à savoir celui de comprendre les loups et de guérir leurs morsures, résonne ainsi comme l'apothéose de cette patiente découverte de sa stature surnaturelle.

L'importance symbolique du meneur de loups s'avère, en outre, dans cette nouvelle de Seignolle, d'une parfaite compréhension. Il incarne l'homme qui, du *dehors*, de la forêt, a *mené* la bête sur le seuil de la maison, dans le lieu intime, le *dedans*, le *là*. Son rôle dans l'histoire évoque la fonction d'un passeur faisant traverser le seuil du *dedans* à un esprit bestial et sauvage, mais non destructif. Pour preuve, la famille Ribaud n'est pas massacrée. Il permet l'impossible intrusion de la bête sauvage, de l'archaïque nature, au sein de la maison, de cet espace intime propre à chacun des héros humains. Cela s'accomplit dans un mouvement apaisé et conduit vers une apothéose positive de ce contact des natures rivales (bête/humanité). Il ressort ainsi, de cette œuvre de Claude Seignolle, l'idée, pour le moins révolutionnaire en littérature fantastique, que l'homme et la bête peuvent se partager le *là*, le *dedans*, c'est-à-dire le même toit, le même corps (pensons à la personne du meneur de loups), sans qu'il y ait de dommages, de déchirements, d'expulsion au *dehors*, de refoulement, d'affrontement entre les deux *habitants*. Tout s'achève même, à travers cette communion de l'homme et de la bête au sein du *là*, de la *maison*, sur le motif symbolique du don miraculeux – celui qu'offre le meneur de loups à la plus jeune enfant de la famille.

¹ « Bientôt, des frappements de pattes nerveuses martèlent le sol de la cour. Sous la maie, le chien hurle aussitôt à la mort. Les bêtes de l'inconnu arrivent avec des sifflements rauques. Et brusquement, à la hauteur de la pierre du seuil, surgissent des museaux longs, menaçants. De grands yeux aux pupilles pourpres fixent les flammes de l'âtre. » (*Ibid.*, p. 137)

Nous sommes là, bien entendu, à l'opposé des récits fantastiques traditionnels, en lesquels l'intrusion ou les manifestations de la bête et de la bestialité en la maison, dans le *dedans*, correspondent aux points culminants de l'angoisse et de la panique. Il suffirait, pour saisir la portée de ce que nous avançons, de se souvenir des sentiments extrêmes que provoque l'irruption d'un fauve à la fenêtre dans « Les yeux de la panthère » d'Ambrose Bierce ou de se rappeler la panique que déclenche, dans « Été » de Julio Cortázar, l'apparition cauchemardesque d'un cheval blanc derrière la baie vitrée de la villa des protagonistes. Certes le surgissement du meneur de loups et de sa horde bestiale inscrivent un premier temps de terreur et d'angoisse dans les cœurs des protagonistes humains ; la chose était inévitable. Mais cette dynamique initiale s'est vite trouvée contredite par l'échange positif et la communication progressivement établis entre les habitants humains et leurs visiteurs bestiaux. Quand le *tigre dans la maison* trahissait, dans « Bestiaire » de Cortázar, le retour d'un refoulé angoissant et s'affirmait comme une image mortifère. Les *loups dans la maison*, dévoilés ici par Seignolle, tendent à célébrer une communion idéale et fortifiante (nourriture/don magique) de l'homme avec *sa* bête.

3. Myriade carnassière : le cortège des autres bêtes à crocs

Prolongeant, telle la queue scintillante d'une comète, cette dyade suprême formée dans le cadre de la zoologie fantastique par le chat et le chien, un certain nombre d'autres créatures carnassières terrestres ont su trouver, à travers les textes littéraires, une exploitation similaire en tant qu'incarnation de la bestialité surnaturelle. Ces bêtes à crocs fantastiques, se situant à la périphérie des catégories écrasantes que sont celles du *chat/fauve* et du *chien/loup*, se présentent ainsi, bien souvent, comme des exemples insolites ou incongrus, avant tout remarquables du fait de l'originalité que constitue leur simple exploitation en littérature fantastique. Ainsi pourrait-il en être de la hyène que nous présente Saki dans sa nouvelle « Camille » ou encore de la taupe géante que nous dévoile Arthur Conan Doyle dans son récit « Le trou du Blue John ». Pareille tendance laisserait à penser qu'une volonté artistique pousserait ponctuellement les écrivains à se soucier simplement du degré d'innovation et d'originalité du sujet zoologique qu'ils choisissent pour leurs histoires fantastiques. L'intérêt principal se dévoile dès lors comme celui de placer, au cœur du récit, un spécimen de bête fantastique qui puisse être considéré comme une forme nouvelle et inédite, du moins peu fréquente. Qu'importe finalement l'animal choisi, tant que celui-ci apparaît comme une rareté, une singularité, une nouveauté au sein de l'immense bestiaire fantastique.

Cependant, cette directive implicite, augurant au final d'un choix relativement superficiel de bête fantastique (choix prioritairement guidé par un souci d'originalité), n'exclut pas l'enrichissement de l'intrigue et de la figure animale exploitée par des sources profondes de l'imaginaire de l'écrivain. L'histoire du jeune Conradin et de son grand furet, que nous conte Saki dans sa nouvelle « Sredni Vashtar », pourrait nous entretenir, en ce sens, d'une écriture fantastique plongeant ses racines dans l'*autrefois* de son auteur et révélant, sous l'écorce d'une aventure cruelle et meurtrière, les blessures et traumatismes affectifs liés à l'enfance même d'Hector Hugh Munro, alias Saki.

Mieux encore, cette volonté première et relativement superficielle de choisir une bête à crocs fantastique suivant de simples critères d'originalité se trouve, dans certains cas, supplantée par un effort véritable du créateur fantastique de faire procéder sa création animale d'une authentique archéologie imaginaire. Beaucoup d'écrivains, en effet, ne se contentent pas d'en rester au choix basique de l'originalité zoologique et s'occupent plutôt, à travers leurs textes littéraires, de présenter des figures bestiales puisant réellement la sève de leur pouvoir d'angoisse et de fascination, à l'instar du félin ou du canidé, aux racines des

traditions imaginaires de l'humanité. L'évocation et l'étude, entre autres, de l'ours fantastique ainsi que du porc démoniaque, telle que nous allons nous y attacher à travers les œuvres de Prosper Mérimée (« Lokis ») et de William Hodgson (« Le Verrat »), devraient nous aider à conforter cette idée.

A. Bêtes à crocs insolites

La littérature fantastique peut se voir, à l'instar du conte ou de la fable, comme un champ d'expérimentation perpétuelle de l'intégration et de la mise en scène textuelles de sujets animaux. Le registre des bêtes carnassières terrestres, celui qui nous occupent présentement, a fourni, en ce sens, une palette particulièrement dense et variée aux écrivains fantastiques soucieux de promouvoir le caractère inédit et original de leurs récits en s'appuyant sur la singularité même de la créature zoologique choisie par eux comme sujet d'écriture. Forts de cette conviction, selon laquelle traiter d'un animal *rare* pouvait faire de son propre récit un texte *rare*, bien des auteurs se sont efforcés de déployer dans sa plénitude l'éventail zoologique de la littérature fantastique.

Le fait que l'écrivain irlandais Arthur Conan Doyle ait pris une taupe pour incarner la bête surnaturelle de sa nouvelle « Le trou du Blue John », répond certes à la logique d'une fiction traitant d'animalité souterraine, mais résonne également comme le choix d'un auteur mué par le souci d'innover, de mettre en texte un spécimen zoologique jusqu'alors peu exploité, voire même absent du bestiaire fantastique.

L'histoire est celle d'un narrateur qui, autant par curiosité que par esprit de bravade, s'attribue la charge d'aller à la rencontre d'une bête monstrueuse censée hanter la caverne connue sous le toponyme de « Blue John ». C'est à la suite d'un dialogue initial avec un paysan superstitieux nommé Armitage que le héros apprend l'existence malfaisante de cette créature troglodyte :

« – Peur ? Et de quoi aurais-je peur ? – D'elle, m'a-t-il répondu en désignant du pouce la voûte noire. De la bête qui habite la caverne du Blue John ! »¹.

¹ DOYLE, Arthur Conan, « Le trou du Blue John », in *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, op. cit., p. 619

La peur, sentiment que rejette ostensiblement le héros (« Et de quoi aurais-je peur ? »), ne pouvant se poser comme un frein à cette aventure, l'inéluctable confrontation entre la bête et le protagoniste principal va pouvoir se dérouler suivant un schéma des plus classiques. Le narrateur va ainsi aller de la découverte d'une série d'indices révélant l'existence réelle du monstre de la région jusqu'à l'épisode final de la rencontre physique avec cet animal surnaturel.

Au cours de ses premières inspections des lieux, le héros fait effectivement le constat de diverses preuves corroborant l'existence de la créature fantastique. Tout commence par des perceptions sensorielles inquiétantes ; il entend, venant des profondeurs de la caverne, le cri bestial du monstre souterrain, cri semblable à un hennissement ; puis il se met à sentir les émanations fétides de son haleine :

« ...il ne s'agissait pas d'un grognement ni d'une débâcle qui évoquent aussitôt une cascade ou la chute d'un rocher ; c'était une sorte de geignement aigu, frémissant, vibrant, qui ressemblait au hennissement du cheval »¹.

« Une haleine fétide semblait émaner des noires profondeurs que j'ai encore une fois interrogées du regard. Serait-il réellement possible qu'une bête innommable, terrible se tapisse là-dedans ? ».

Ces deux sources, sonore et olfactive, censées contribuer à l'élucidation du mystère de la bête du Blue John, ont la particularité de provenir, en tant que cri et en tant qu'haleine, d'une seule et même partie du corps de ce monstre animal : sa gueule. En cela, la signification symbolique dévoile une portée primordiale : le sens de l'existence, la réalité de la présence de cette bête fantastique passe par les manifestations mêmes de sa gueule dentée. On comprend que le monstre existe, parce que sa gueule dévorante existe bel et bien ; il n'est *présent* que parce que cette présence est rendue ostensible par son cri sauvage comme par son haleine fétide de prédateur carnassier.

Après le son et l'odeur, la troisième « marque » de la bête, qui signale donc sa réalité et son authenticité, se trouve constituée par le motif habituel des empreintes animales. Ce poncif cynégétique est introduit lors d'un examen du sol de la zone, auquel se décide à procéder le narrateur. L'observation lui fait découvrir une empreinte surnaturelle, c'est-à-dire beaucoup trop grande et bizarre pour appartenir à la zoologie ordinaire :

« Cette empreinte, vu sa forme et sa taille anormales, ne se rapportait à aucun animal connu, elle était même beaucoup trop grande pour avoir été faite par un éléphant »².

¹ *Ibid.*, p. 620

² *Ibid.*, pp. 621-622

Nous savons la récurrence de cet épisode de la découverte des empreintes dans les récits de bêtes fantastiques, notamment lorsque le thème de la « chasse du monstre animal » se trouve exploité. Nous verrons bientôt, comme souvent, que cette poursuite cynégétique de la bête fantastique mystérieuse par un homme intrépide va basculer et devenir soudain une « chasse inversée », en laquelle les rôles s'intervertissent brutalement et confèrent à l'être humain, pour son plus grand malheur, le statut de proie, de gibier.

Toutes ces découvertes d'indices vont progressivement faire passer le narrateur de sa position d'incrédulité inaugurale à une pleine conscience de la réalité de cette bête occupant la caverne du Blue John. C'est au bout de cette dynamique intellectuelle qu'il en vient à s'emporter contre les individus perclus dans leur rationalité et incapables de comprendre le monde autrement que de façon empirique – catégorie de personnes dont il semblait pourtant faire parti au début de l'intrigue :

« Je suis retourné à la ferme, non sans maudire en chemin tous ces pédants dépourvus d'imagination qui sont incapables de concevoir dans la création autre chose que ceux qu'ils ont vu eux-mêmes de leurs yeux de taupe »¹.

Cette citation a ceci d'important qu'elle dévoile, pour la première et dernière fois dans le texte, l'utilisation du mot « taupe ». La description du monstre, proprement dite, ne fait jamais appel, il est vrai, à ce dernier mot et use plutôt de la comparaison avec l'ours, laquelle tend sans doute à magnifier davantage l'être fantastique décrit :

« J'ai dit qu'il s'était cambré comme un ours, de fait il y avait quelque chose d'un ours dans son attitude (en admettant qu'il pût exister un ours dix fois plus gros qu'un ours normal), dans ses grandes pattes antérieures, recourbées aux griffes blanches comme de l'ivoire, dans sa fourrure rude, dans sa gueule rouge, béante, bordée de crocs formidables. Sur un seul point il se différenciait de l'ours [...] : les yeux qui luisaient à la lueur de ma lanterne étaient d'énormes boules saillantes, blanches et privées de vue »².

Cette « impression d'ours », qui imprègne le portrait de la bête fantastique, permet au passage un calcul approximatif du degré de gigantisme du monstre (« dix fois plus gros qu'un ours normal »). Cependant elle s'évanouit dès la simple évocation des yeux aveugles dont se trouve affligé l'animal ; animal qui vit, de surcroît, nous a précisé le texte, dans des réseaux souterrains quasi labyrinthiques³. Le texte parvient donc à dévoiler finalement la créature surnaturelle de Conan Doyle comme une apothéose zoologique de la taupe, en soulignant sa cécité manifeste. Il s'agit, par conséquent, d'une chose étonnante que de voir le mot « taupe » attribué, dans le récit, non pas à la bête elle-même, mais, de manière métaphorique, aux

¹ *Ibid.*, p. 625

² *Ibid.*, p. 629

³ « Une bête habite donc ce labyrinthe ? » (déjà cité – *Ibid.*, p. 623)

humains dépourvus d'imagination et perclus dans leur conception rationnelle du monde. De façon indéniable, l'écrivain irlandais, converti à la cause du spiritisme comme on le sait ¹, a souhaité exploiter à d'autres fins ladite appellation zoologique. En dérivant l'usage du mot « taupe » vers une évocation ironique et métaphorique de l'homme moderne et scientifique, régent contemporain de sa civilisation et de son temps. Arthur Conan Doyle semble ainsi désigner, par le nom même de « taupe », une autre sorte de « monstre aveugle » que celle attendue :

Il est intéressant, cela dit, de s'appliquer à observer un épisode antérieur à ce portrait du monstre, tout particulièrement important également. Il s'agit, en l'occurrence, de l'épisode de l'inversion cynégétique se produisant lorsque le héros lancé aux trousses de la bête fantastique, au cœur de la galerie souterraine, comprend, terrifié, que ladite créature s'est retournée et vient à sa rencontre. Un épisode dont nous annonçons l'étude et l'analyse dans les lignes précédentes. Le récit qui en est fait s'avère le suivant ; guettant la bête surnaturelle à proximité de la caverne du Blue John, le narrateur la voit soudain sortir du trou ; il se jette alors à sa poursuite et s'enfonce, après elle, dans les entrailles de la terre. Cependant cette chasse effrénée va vite basculer, lorsque le monstre animal se décide tout à coup à faire volte-face et à revenir sur ses pas. Voici les extraits du récit correspondant à cette brève synthèse :

« Le pas s'est rapproché. La bête est arrivée tout près de moi. J'ai entendu le craquement des buissons qu'elle écartait, qu'elle écrasait autour de l'entrée ; et puis, confusément, dans l'obscurité, j'ai distingué une masse énorme, une sorte d'animal informe, monstrueux, qui sortait rapidement et silencieusement du trou »².

« Je suis encore stupéfait quand je pense que j'ai osé pourchasser un monstre pareil jusque dans les entrailles de la terre [...]. Fusil en main, j'ai donc galopé de toute la vitesse de mes jambes derrière la bête. [...]. Pas une seconde je n'avais réfléchi qu'elle pourrait faire demi-tour et se jeter sur moi. [...]. Mais la bête venait de se retourner ; elle était revenue sur ses pas, et nous nous sommes trouvés face à face »³.

« On est au cœur du labyrinthe dès que le seuil en a été franchi »⁴ écrivait Bernard Chouvier dans son étude de Borges. Ainsi en va-t-il précisément du narrateur de Conan Doyle lorsqu'il se lance tel Thésée à travers le dédale (sans penser toutefois à se doter d'un fil d'Ariane). Il semble alors connaître pareille mésaventure et, comme absorbé littéralement par les « entrailles de la terre », se retrouve au cœur du labyrinthe souterrain, pris en chasse par celui-là même qu'il pourchassait, la bête fantastique. Le « minotaure » du Blue John lui dévoile

¹ « Un dernier trait de la personnalité de Conan Doyle mérite d'être rappelé : son penchant pour le spiritisme, qui dégénère à la fin de sa vie en une véritable croisade. [...]. Conan Doyle a très tôt manifesté sa curiosité pour ces phénomènes et, en 1916, il annonce sa conversion à la cause du spiritisme. Aidé de sa femme Jean, qui joue au médium, il se livre à mille expériences, répand la bonne parole en multipliant livres, articles et conférences dans le monde entier. » (OUDIN, Bernard, *Enquêtes sur Sherlock Holmes*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard Littérature », 1997, p. 25)

² DOYLE, Arthur Conan, « Le trou du Blue John », in *op. cit.*, p. 627

³ *Ibid.*, pp. 628-629

⁴ CHOUVIER, Bernard, *Jorge Luis Borges – L'homme et le labyrinthe*, *op. cit.*, p. 11

alors une éventualité des plus funestes ; celle de finir absorbé dans de nouvelles entrailles autrement plus terrifiantes que celles de la terre : les entrailles d'un monstre.

La volte-face de la bête surnaturelle ainsi que l'inversion du sens cynégétique induite automatiquement (le chasseur humain devient aussitôt la proie du monstre animal qu'il chassait) correspondent, nous l'avons dit, à une étape symptomatique, du moins très récurrente, des récits fantastiques traitant de bêtes prodigieuses. L'adversité cynégétique de la proie et du prédateur, du fait même de cette inversion des rôles, permet de souligner, par contraste, le comportement commun qui relie la bête traquée et l'homme traqué. Une seule et même volonté primitive anime ces derniers ; celle qu'impulsent la peur de la dévoration et l'instinct de conservation. Cette fuite qui bascule et s'inverse délivre ainsi le message d'une réelle communion entre le héros humain et l'animal fantastique : tous deux se trouvent mués par les stimuli de leur âme primitive. Ils partagent cette peur qui les a poussé alternativement à fuir et à attaquer devant l'irruption agressive de l'insolite dans leur réalité :

« Comme les animaux l'homme primitif connaît la peur et il fuit ou attaque, selon les impératifs de l'instinct de conservation. [...] il n'est pas interdit de supposer que la présence de l'insolite engage vraiment une théorie de la connaissance du déterminisme, en réveillant une angoisse plus générale ; un danger particulier, un événement inattendu, révèlent à l'Homme la précarité de sa condition... »¹.

Cet exemple de « chasse inversée » se pose, de fait, comme une répercussion de traditions littéraires très anciennes relevant d'un thème imaginaire centré autour du contact entre humanité et bestialité fantastique. Nous savons cela, pour avoir déjà évoqué cette tendance antérieurement, notamment en basant une part de notre réflexion sur l'extrait textuel suivant :

« Parfois l'animal surnaturel se distingue seulement par sa taille. Qualifié de "grant" ou de "merveillos" [...], il cesse alors de se comporter comme un gibier pour devenir un leurre vivant et intelligent, tandis que se précipite le renversement des rôles qui met le chasseur en position de chassé. Pour le chasseur-chassé, le plus souvent solitaire, la chasse devient l'occasion d'une révélation importante ou d'une rencontre décisive, qui oriente définitivement son existence »².

Cet épisode récurrent de la « chasse inversée » porte en lui les marques d'une profonde résonance symbolique. Il suffit de considérer un tant soit peu ce qui s'y exprime implicitement : la « chasse inversée » se pose, comprenons-le, comme la métaphore d'une animalité refoulée faisant machine arrière pour venir affronter son « acteur » humain et

¹ FABRE, Jean, *Le miroir de la sorcière*, op. cit., pp. 26-27

² DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e – XIII^e siècles)*, op. cit., p. 337 [déjà cité]

l'agresser. C'est ce qui se produit dans « Le trou du Blue John », à l'évidence (« elle [la bête] était revenue sur ses pas, et nous nous sommes trouvés face à face »). Le héros de Conan Doyle s'évertue à chasser la bête au plus loin de son corps et de sa conscience, de la pourchasser dans les entrailles de ce monde intérieur et intime (caverne/corps) d'où il pourrait ne plus jamais surgir. Or, en commettant cet acte d'enfouissement, l'homme constate, au contraire, que la bête pourchassée parvient soudain à faire demi-tour, répondant ainsi à la dynamique même d'un retour du refoulé, pour ensuite lui faire front. Ce retour *carnassier* du refoulé, qui se révélerait sans doute en filigrane de tout récit fantastique où il est question de la chasse d'une bête hostile extraordinaire, témoigne, par la lettre et le symbole, de cette double rencontre promise à l'homme qui s'aventure dans le labyrinthe de son être. Un voyage *intérieur* qui se transcrit généralement, dans l'écriture, par l'épisode extériorisé de la conquête d'une *terra incognita*, par l'incursion héroïque dans le territoire mystérieux et ténébreux d'une forêt, d'une caverne, etc. La confrontation promise ne peut dès lors être qu'une *double* rencontre. Il s'agit, initialement, d'une rencontre avec la bête fantastique, le « minotaure » de notre dédale. Mais celle-ci se double bien souvent d'une rencontre avec soi-même. Tout ceci donnerait encore raison à Bernard Chouvier, quand celui-ci affirme qu'« entrer dans un labyrinthe, c'est entreprendre un voyage infini qui, à travers les lointaines contrées de l'autre, conduit à explorer le plus intime du soi »¹.

La chasse d'une bête insolite est aussi le thème central de « Camille », nouvelle de l'écrivain anglais Saki. Il y est question, en la circonstance, de l'histoire d'une battue menée dans l'objectif de capturer, ou plutôt de tuer, un animal des plus exotiques au regard de la faune européenne : une hyène. Ce gibier si peu ordinaire, dont l'aura maléfique de charognard aura guidé Lautréamont dans l'imagination de son terrible Maldoror², suscite logiquement la stupéfaction du narrateur, lorsque celui-ci en vient à assister au spectacle de cette chasse à cours :

« "Bonté divine, qu'est-ce qu'ils chassent là ?" Ce n'était assurément pas un renard ordinaire. L'animal était bien deux fois plus haut, il avait une vilaine tête courte et un cou monstrueux. "C'est une hyène, m'écriais-je..." »³.

Cette présence incongrue s'explique par la tentative de domestication improbable et vouée au ratage qui aura été conduite par une famille aisée de la région, laquelle s'était mise

¹ CHOUVIER, Bernard, *op. cit.*, p. 15

² « Dans cette œuvre inclassable [*Les Chants de Maldoror*, 1869], le héros incarne le Mal : *monstre au visage d'hyène*, il sème l'effroi et la terreur, se métamorphosant en divers animaux dangereux ou répugnants. Épopée de la haine, les Chants de Maldoror sont aussi irrigués par l'humour et l'ironie. » (nous soulignons – RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature, op. cit.*, p. 77)

³ SAKI, « Camille », in *La fenêtre ouverte, op. cit.*, pp. 40-41

en tête d'élever cette créature sauvage sur sa propriété. Une domestication ratée qui se trouve largement stigmatisée, cela dit, par le nom inadéquat dont s'est trouvé affublé l'animal, à savoir celui de *Camille*, et surtout par l'acte sauvage dont cette hyène s'est rendue coupable au cours de l'intrigue. Cette chasse à cours, en effet, n'est pas celle d'un simple animal exotique, d'un corps étranger et dérangeant. Il s'agit plutôt de la chasse d'un véritable monstre, d'une créature anthropophage ayant fait ressurgir le spectre du loup vorace en toutes les consciences. L'horreur de la situation tient, en vérité, dans sa cause première ; on chasse cette hyène parce qu'elle court en broyant, dans sa gueule dentée, le corps d'un petit enfant encore vivant :

« J'eus alors l'explication des gémissements qui nous faisaient escorte. L'hyène tenait entre ses dents d'une étreinte ferme, et sans doute douloureuse, le petit Gitan »¹.

Une bête étrangère (hyène) dévorant un enfant étranger (petit Gitan), voilà une constatation qui pourrait donner corps à bien des réflexions pertinentes autour du sens profond de cette chasse à cours anglaise. Nous ne nous y attachons cependant pas et ne nous contenterons que d'une seule remarque principale à ce propos. Cette remarque est la suivante ; force nous est de voir que le déplacement géographique originel de ces deux êtres (hyène et Gitan) ainsi que, dans l'esprit de la nouvelle, leur mauvaise « civilisation » ou « domestication » à l'égard du contexte anglo-saxon, semblent avoir réuni les conditions propices à la réalisation spectaculaire, en terres anglaises, d'un acte prédateur profondément archaïque et « incivilisé ». Un acte prédateur, plus ou moins effacé des mémoires, mais qui demeure pourtant pleinement susceptible de sidérer l'homme contemporain et d'engendrer sa panique ; nous voulons parler de la *dévoration d'un être humain par une bête sauvage*. La chasse menée alors, suite à cet événement hautement perturbant, laisse entendre moins l'idée d'un sauvetage réel du petit Gitan, que celui d'une purgation, d'une évacuation, par la mort de la hyène, de cette aberration cynégétique, de cette vision fantomatique – au sens, de vision *revenant du Passé* – que représente celle d'une bête sauvage mangeant un enfant humain. C'est une entreprise de catharsis globale qui, ici, tendrait à se révéler et à donner, à la réponse cynégétique apportée par les chasseurs anglais, le caractère d'une chasse « xénophobe ». Mais il s'agit néanmoins d'une chasse déculpabilisée et légitimée puisqu'on la justifie par l'argument suprême de venger la mort d'un enfant. Deux corps étrangers et perturbants (hyène et gitan), que l'on croyait pouvoir domestiquer, acclimater à la société anglo-saxonne, en un mot *civiliser*, se sont finalement avérés inadaptables et se sont, par une étrange et

¹ *Ibid.*, p. 43

opportune coïncidence, anéantis mutuellement, en provoquant leur mort réciproque. La hyène en mangeant l'enfant gitan. L'enfant gitan en étant mangé par la hyène et en déclenchant, dans une logique « déculpabilisante » puisque légitimée, nous l'avons dit, la chasse et la mise à mort de cette bête par les hommes du pays.

Dans « Je m'appelle Annie » de Jehanne Jean-Charles [France], il est également question d'un animal carnassier très peu fréquent dans le bestiaire fantastique : la fouine. C'est avec une fouine surnaturelle, en effet, capable de s'immiscer dans les rêves et de parler aux humains, que l'héroïne humaine de ce récit se met à changer de corps, à la faveur de ses errances nocturnes. Il s'agit, entre la fouine et elle, d'une sorte de pacte onirique, par lequel l'une comme l'autre acceptent d'intervertir, pour une durée décidée à l'amiable, leur enveloppe charnelle et leur mode d'existence réciproque :

« Dans ce rêve, j'étais follement contente de revoir la fouine et je la suppliais : "Laisse-moi un peu vivre à ta place. – Je veux bien, disait la fouine, mais il faut que j'aie dormi près de ton mari. S'il se réveillait, il sentirait que tu n'es plus vraiment là." »¹.

« Dès la nuit suivante, j'acceptais que la fouine prît ma place durant trois jours. Quand j'ouvris les yeux, j'étais couchée sur la terre nue dans une sorte de tunnel, le terrier de la fouine »².

La fin du rêve sonne alors, pour la narratrice, non pas comme un retour à la réalité ordinaire débarrassée des illusions du songe, mais comme la découverte véritable qu'elle se trouve effectivement dans un corps de fouine. Le sommeil agit ainsi comme une passerelle vers le changement de nature – changement confirmé au réveil – et se plie, en ce sens, à l'une de ses figurations métaphoriques majeures : la métaphore de la mort.

« Ce n'est point sans raison que le sommeil est une métaphore de la mort. [...]. Tout se passe comme si l'abandon du corps d'homme n'était qu'un premier pas vers l'abandon de tout corps et vers la mort physique »³.

Sommeil et mort, sur un plan symbolique, semblent ainsi se conjuguer pour donner à lire la scène temporaire et répétée d'une réincarnation croisée : l'âme de la fouine passant dans le corps de la femme et *vice-versa*. Cette pulsion qui pousse, de la sorte, l'héroïne à vouloir quitter son enveloppe charnelle de femme et intégrer le corps d'un simple mustélide, ne laisse guère planer l'équivoque ; c'est la réponse à un désir impérieux et inaliénable. La narratrice n'a qu'un désir, celui de se comporter en bête. Cette transgression des natures lui

¹ JEAN-CHARLES, Jehanne, « Je m'appelle Annie », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin, op. cit.*, p. 518

² *Ibid.*, p. 519

³ BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose, op. cit.*, p. 120

apporte la possibilité de s'éloigner radicalement de ses comportements disciplinés d'épouse bourgeoise – qu'elle laisse volontiers à la fouine¹ - et lui donne la permission d'assouvir ses pulsions élémentaires sans la moindre retenue. Tout cela se révèle, lorsqu'elle se trouve dans le corps de la fouine, à travers l'évocation de la gourmandise que lui procurent la chasse carnassière et l'acte omophagique qui en découle, la mise en pièces de ses proies animales :

« À l'instant même, j'étais une fouine aux aguets. J'avais faim et je cherchais, sans la trouver, une proie. Je finissais par attraper un mulot qui se défendait et me mordait. Je buvais son sang mais je n'étais pas satisfaite »².

« C'était un matin bien réel mais j'avais un pelage roux, des yeux dorés et l'écureuil que j'avais saigné, durant la nuit, gisait à l'entrée de mon terrier »³.

Il pourrait être utile de rappeler, ici, que ce besoin de devenir animal pour pouvoir chasser des proies animales, constitue un lieu commun de la pensée des peuples primitifs. Bien des légendes archaïques, bien des mythes de la chasse racontent que, dans les temps originels, l'homme a dû quitter sa condition humaine et devenir animal afin d'acquérir le don de la chasse. Tel était le schème narratif le plus récurrent dans les croyances amérindiennes, ainsi que l'avance Claude Lévi-Strauss :

« Le mythe des chèvres des montagnes nous retiendra par un dernier aspect. Il a pour fonction ostensible d'expliquer l'origine des rites dont dépend le succès du chasseur. Le mythe suppose donc une théorie du rituel, même s'il laisse celle-ci à l'état implicite. Peut-on la formuler ? Elle revient, semble-t-il, à affirmer que le rituel a pour origine et pour condition un retour de l'homme à la nature. Pour acquérir les rites de la chasse au bénéfice de tous les siens, il a fallu qu'un héros abjure la condition humaine, qu'il apprenne à vivre *more animalium*... »⁴.

S'il l'on ne peut évidemment pas affirmer que la narratrice de Jehanne Jean-Charles, à l'instar du mythe amérindien, devient une fouine à seule fin d'apprendre les rites de la chasse, force est d'admettre que l'acte cynégétique, associé à l'alimentation omophagique, représente néanmoins l'une des facettes les plus « attrayantes » qu'elle perçoit dans cette existence animale où elle se complaît de temps à autre. L'ivresse que l'héroïne ressent au simple goût du sang de ses proies s'apparente, en la circonstance, à une authentique ivresse de la liberté. Dans un corps de bête, cette femme s'affranchit naturellement des codes sociaux de la civilisation et des mœurs humaines ; de tous ces impératifs moraux qui, la concernant, paraissent

¹ « Je me dirigeai [sous forme de fouine] prudemment vers la maison. Mon mari était assis en robe de chambre, dans la salle à manger. En face de lui, la fouine vêtue de mon peignoir rose, buvait sans enthousiasme apparent du café au lait dans la tasse bleue, celle qui m'était réservée. » (JEAN-CHARLES, Jehanne, *op. cit.*, p. 519)

² *Ibid.*, p. 518

³ *Ibid.*, p. 519

⁴ LÉVI-STRAUSS, *Histoire de Lynx*, Paris : Pocket, « Agora », 1993, pp. 112-113

relativement oppressants. Le sentiment du fantastique réside, à l'évidence, dans cette volupté dérangement, dans cette pulsion érothanatique, qui pousse une femme à la vie d'automate à vouloir, avec autant d'avidité, se retrouver dans la peau d'une bête à crocs.

L'intégration d'un tel texte dans notre étude pourrait soulever des observations, pour peu que l'on s'imagine pouvoir ranger strictement celui-ci dans la catégorie des récits de métamorphose, autrement dit dans ce registre de la bête du *dedans* auquel nous avons précisément décidé de ne pas nous occuper. Nous justifions la pertinence de ce récit dans l'économie de notre étude, du fait qu'il ne traite nullement d'une quelconque métamorphose en bête, mais plutôt d'un dédoublement *en animal*. Il s'agit, comme dans le cas d'« Axolotl » de Cortázar, de l'intégration psychique d'un être humain dans un corps animal et non de sa transformation charnelle en bête. Nous nous situons donc, avec cette œuvre intitulée « Je m'appelle Annie », au plus près de ces récits de double animal que nous avons eu à traiter dans les chapitres précédents de notre étude (« Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood, par exemple). Dans ce cas précis, la bête fantastique ne correspond pas à une transformation physique de l'être humain mais plutôt à une émanation psychique qui a su intégrer ou constituer une forme de vie extrinsèque et quasi autonome (double zoomorphe). Aussi il n'y a pas de raison qui empêche de classer ces doubles animaux fantastiques dans la catégorie de la bête *du dehors*.

Le choix d'une bête à crocs surnaturelle, s'il peut être mué par le désir de présenter aux lecteurs un animal original, voire même inédit dans le vaste bestiaire des œuvres fantastiques, ne doit pas toutefois être résumé à cela. Les meilleurs textes, d'ailleurs, tendent à respecter cette « ouverture vers l'intérieur » qui, derrière le choix incongru d'une créature animale peu exploitée en littérature, finit par dévoiler la densité d'un réseau imaginaire procédant de l'histoire personnelle de l'auteur – ou alors des traditions imaginaires de l'humanité, ainsi que nous l'observerons bientôt.

En écrivant sa célèbre nouvelle « Sredni Vashtar », l'écrivain anglais Saki a disposé, en toile de fond de son récit, les chroniques traumatiques de sa propre enfance. C'est dans cette période de sa vie, en effet, que cet auteur à l'histoire tourmentée aura puisé les éléments d'angoisse et les personnages marquants de ses intrigues les plus réussies :

« Comme maints récits fantastiques, *Sredni Vashtar* a un arrière-plan biographique. L'auteur perdit sa mère très tôt et le père, engagé dans une carrière militaire, l'envoya passer son enfance chez ses tantes, deux vieilles filles insupportables. Chercha-t-il un dérivatif dans la compagnie des animaux familiers ? Nous n'en avons pas la moindre idée. Une piste cependant : devenu écrivain, il choisit un pseudonyme qui est le nom [...] d'un minuscule

singe de l'Amérique tropicale, au pelage très fourni. Il ne tenait pas à porter le nom de son père »¹.

L'incipit de sa nouvelle nous immerge d'emblée dans le mal-être et la maladie d'un jeune garçon, prénommé Conradin, en lequel force serait de reconnaître le visage même du jeune Saki :

« Conradin avait dix ans, et le médecin avait déclaré que l'enfant n'en avait pas pour plus de cinq ans à vivre. [...]. Un de ces jours, Conradin pensait qu'il succomberait à l'irrésistible pression des choses nécessaires et ennuyeuses, telles que la maladie, interdictions destinées à le faire vivre dans du coton et un sempiternel ennui. Sans son imagination, éperonnée par la solitude, il aurait succombé depuis longtemps »².

On nous évoque ici l'ultimatum d'un docteur quant à la santé physique du jeune héros (« pas pour plus de cinq ans à vivre »), de même que l'on nous informe de l'importance que détient, dans la survie actuelle de ce dernier, sa propension à l'imagination. Autrement dit, il faudrait croire que sa vitalité mentale (imagination) l'aurait empêché de succomber à la destruction physique impulsée par les forces de sa maladie. La solitude aidant (« éperonnée par la solitude »), ce garçon semble s'être inventé un monde imaginaire, à la fois inquiétant et salvateur, qu'il aurait concentré dans l'aire protectrice d'une petite cabane du jardin. C'est en celle-ci que se déroulent ses rituels ludiques et qu'il dissimule ses compagnons animaux réels ou simplement virtuels :

« Il avait peuplé la cabane d'une foule de fantômes familiers, issus en partie de souvenirs de lecture et en partie de sa propre imagination, mais la cabane abritait également deux pensionnaires en chair et en os. Dans un coin vivait une poule de Houdan au plumage dépenaillé, à laquelle l'enfant prodiguait une affection qui n'avait guère d'autres occasions de s'exprimer. Plus au fond, dans l'ombre, il y avait un grand clapier divisé en deux compartiments, dont l'un était fermé par des barres de fer étroitement rapprochées. C'était le repaire du gros furet, [...]. Le jeune garçon redoutait terriblement ce petit animal vif aux crocs acérés, mais c'était son bien le plus précieux »³.

Le monde imaginaire inquiétant et mystérieux, déployé par ce garçon malade et en situation de mal-être affectif, procède d'un ressort coutumier de cette angoisse massive que parvient à générer, dans les textes fantastiques, le personnage littéraire de l'enfant. Dans « La chatte et le hibou » de Thomas Disch, il est question, à ce titre, d'un petit garçon traumatisé qui semble ne plus pouvoir parler aux autres que par l'entremise de son hibou et de son chat en peluche, respectivement appelé Tremlette et Hou-Hou. La charge angoissante est d'autant

¹ GOIMARD, Jacques, « Présentation de *Sredni Vashtar* », in *La grande anthologie du Fantastique 2*, op.cit., p. 50

² SAKI, « *Sredni Vashtar* », in *Ibid.*, , p. 51

³ *Ibid.*, pp. 51-52

plus lourde que cet enfant dissimule un terrible secret ; il aurait assisté à un meurtre conjugal, celui commis par un certain Mr. Fairfield sur la personne de sa première femme. Cette situation d'autisme contraint les enquêteurs à plonger dans l'univers imaginaire de l'enfant et à converser avec ce dernier, au gré d'un dialogue surréaliste avec ses peluches :

« ..."ce garçon parle avec ses ours en peluche, ou s'exprime par leur intermédiaire. Et je vois qu'il les a avec lui à présent. Alors j'aimerais parler aux peluches. En privé ". [...]. Mrs Yardley sourit gentiment et s'accroupit près de Hou-Hou. "Mais je ne veux pas parler avec l'enfant. C'est ce petit bonhomme que j'aimerais connaître. Et son ami". Elle caressa Trempette sur la tête et pinça amicalement le bec de Hou-Hou. "Si quelqu'un veut bien faire les présentations". Trempette détourna le visage, mais Hou-Hou n'était pas aussi farouche. "Je suis Hou-Hou, confia-t-il dans un murmure. Et voici Trempette" »¹.

Au bout de cette investigation que prolonge le récit de Thomas Disch, le lecteur finit par comprendre, de la « bouche » même des peluches, l'indicible vérité : c'est le petit garçon lui-même qui aurait tué Mrs Fairfield². La juxtaposition de ces deux récits, opération à laquelle nous venons de nous prêter, n'a rien d'anecdotique au regard de leurs intrigues respectives. Force est d'en constater, en effet, les similitudes suivantes : 1) il s'agit deux héros *enfants* ; 2) ils sont présentés comme vivant dans un monde imaginaire ténébreux centré autour de deux animaux – réels pour l'un (dans « Sredni Vashtar », la poule de Houdan et le furet de Conradin) et fictifs pour l'autre (dans « La chatte et le hibou », les deux peluches du garçon) ; 3) ils finissent par se révéler à l'origine du meurtre d'une femme – « Mrs De Roop », chez Saki et « Mrs Fairfield », chez Disch.

Pour en revenir spécifiquement à la nouvelle de Saki et à l'extrait précédent, il faut signaler la sentimentalité différente que Conradin manifeste à l'égard de ses deux bêtes. La poule de Houdan, créature inoffensive, est le sujet d'une affection ayant du mal à s'épancher ailleurs (« à laquelle l'enfant prodiguait une affection qui n'avait guère d'autres occasions de s'exprimer »). Tandis que le grand furet, dont la nature carnassière et vorace se trouve immédiatement soulignée par l'évocation de sa gueule aux « crocs acérés », paraît susciter, de la part de l'enfant, une affection plus craintive dans ses manifestations (« Le jeune garçon redoutait terriblement ce petit animal »), mais une estime encore plus grande, étant donné que l'on nous dit que Conradin le considère comme « son bien le plus précieux ». Ce dernier animal est aussi celui qui appartient à la région la plus enténébrée de la cabane (« Plus au

¹ DISCH, Thomas, « La chatte et le hibou », in SARRANTINO, Al (éd.), 999, Paris : Albin Michel, 1999, p. 119

² « Trempette lui adressa un drôle de sourire. [...]. "C'est vrai, mais tu sais qu'il [Mr. Fairfield] n'a pas tué Mrs Fairfield. [...] – Tu crois qu'elle s'est vraiment suicidée ? – Non, c'est moi qui l'ai tuée". » (nous soulignons – *Ibid.*, p. 122)

fond, dans l'ombre ») et qui se trouve prisonnier d'un clapier relativement étroit. C'est une bête en cage, prédateur et non lapin, un être insoumis et carnassier, qui démontre une réelle volonté d'évasion. Le furet constitue l'être symbolisant une bestialité sauvage que l'on aurait mise en cage, une animalité ténébreuse et hostile à ses oppresseurs ; alors que la poule incarne la façade éclairée et domestique de cette animalité, une bestialité docile et inoffensive, « caressable ». À bien des égards, on pourrait interpréter ce double « visage » de l'animalité, incarnés par la poule et par le furet, comme une expression symbolique de la dualité, de la scission ardente qui partage le jeune Conradin, sous la force oppressive que fait peser sur son existence sa tutrice Mrs De Roop. Face à cette matrone toute-puissante, le garçon se pose en être double : au grand jour, il se montre comme la « poule », c'est-à-dire comme un enfant docile et obéissant malgré les violences morales quotidiennes, cependant que, dans les ténèbres de son âme, il se meut en furet, c'est-à-dire en bête sauvage, prêt à mordre la main ennemie et à s'évader à la moindre occasion. La haine réciproque qui « unit » Conradin à sa tutrice fait d'ailleurs l'objet de multiples allusions, au long du texte :

« Mrs De Roop n'aurait jamais voulu s'avouer, dans ses moments de plus grande sincérité, qu'elle détestait Conradin, et pourtant peut-être se rendait-elle compte que le brimer "pour son bien" était une tâche qui ne lui déplaisait pas particulièrement. Conradin la haïssait avec une farouche sincérité *qu'il réussissait admirablement à dissimuler* » (nous soulignons)¹.

Il faut bien comprendre ici que le gros furet, cette bête maintenue dans l'ombre de la cabane et dans un étroit clapier, doit pouvoir s'interpréter comme la métaphore de cet être intime et sauvage, de cet âme d'enfant « aux crocs acérés », que Conradin parvient si bien à dissimuler au regard de sa tyrannique marâtre. La poule de Houdan et le grand furet paraissent, en cela, incarner les deux facettes contradictoires de son âme d'enfant. Cette interprétation symbolique pourrait se révéler d'autant plus pertinente, que la disparition de la poule de Houdan, orchestrée par Mrs. De Roop elle-même – elle finit, un jour, par vendre ladite poule² –, va induire une conséquence logique. Cette disparition brutale de la poule va déclencher le *bond* de l'être dissimulé, son évasion de la cage et son retour sanguinaire à la lumière du jour. Elle provoque, en effet, la délivrance vengeresse du grand furet. L'être docile (poule) en s'évanouissant contribue, de la sorte, à la libération de l'être prédateur et insoumis (le furet) ; une dynamique qui reflète totalement la révolution se produisant dans le comportement du héros, au fil de l'histoire, lequel passe d'un état de soumission enfantine à de frénétiques exhortations à la violence bestiale (faites à son furet). On le voit, notamment,

¹ SAKI, « Sredni Vashtar », in *op. cit.*, p. 51

² « ...un matin au petit-déjeuner elle annonça que la poule de Houdan avait été vendue et expédiée la veille au soir. » (*Ibid.*, p. 53)

demander vengeance à sa bête à crocs, après la vente de la poule de Houdan, par la simple formule suivante : « Sredni Vashtar, fais une chose pour moi »¹. On l'entend également entonner un hymne guerrier en l'honneur de son furet, dont les paroles en disent long sur la rancune meurtrière qu'il nourrit à l'encontre de Mrs De Roop :

« Sredni Vashtar s'est avancé, / Ses pensées étaient rouges et ses dents étaient blanches / Ses ennemis demandaient la paix, / Mais il leur a donné la mort. / Sredni Vashtar le Magnifique »².

Cet hymne glorieux et sanguinaire, offert au grand furet, découle de l'entreprise de déification dont cette créature aura longuement fait l'objet, dans le texte, de la part du jeune Conradin. En cette cabane, qui tient « à la fois de la chambre de jeu et de la cathédrale »³, le héros n'aura eu de cesse, en effet, d'élever son animal au rang de « dieu-furet », jusqu'à le croire capable de tous les miracles. Des miracles essentiellement associés à la faculté de faire souffrir son impitoyable tutrice, Mrs De Roop :

« Quand Mrs De Roop eut violemment mal aux dents pendant trois jours, Conradin célébra l'événement tout au long des trois jours et réussit presque à se persuader que Sredni Vashtar était personnellement responsable de ce mal de dents »⁴.

Par le choix d'un « nom magnifique »⁵, l'enfant avait d'emblée conférer à son furet une dignité supérieure au statut des bêtes ordinaires. Néanmoins, ce sont les évocations du culte et du rituel rendus par cet enfant à son furet, qui permettent au lecteur de prendre réellement conscience de l'idolâtrie étrange et inquiétante dans laquelle s'est investie Conradin. On nous parle ainsi d'offrandes et de litanies de prières faites au dieu-furet :

« Il déposait devant son autel des coquelicots en été et des baies rouges en hiver, car c'était un dieu qui insistait sur l'aspect farouche et impatient de la vie [...]. Lors des grandes fêtes, on répandait de la noix de muscade en poudre devant le clapier, un des aspects importants de ce rite était que la noix de muscade devait être volée »⁶.

« Et chaque nuit, dans les ténèbres de sa chambre, et chaque soir dans l'ombre de la cabane à outils, Conradin reprenait son amère litanie : "Sredni Vashtar fais une chose pour moi" »⁷.

Concernant ces prières à l'objet implicite, le récit explique qu'il n'est nul besoin de préciser la chose demandée à Sredni Vashtar puisque celui-ci, étant un dieu, possède le don

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 54

³ *Ibid.*, p. 51

⁴ *Ibid.*, p. 52

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 53

d'omniscience. Mais, il s'agit là d'une esquivé de l'écriture pour ne pas dire ce que réclame réellement le héros. Cette chose demandée à Sredni Vashtar ne se trouve pas précisée pour la raison évidente qu'elle s'avère *indicible*. Et pour cause, Conradin, à travers ses prières, demande vengeance à son furet ; il l'implore, à mots voilés, de *tuer* sa tutrice, Mrs De Roop. C'est ce qui survient, au terme de l'histoire, lorsque cette femme tyrannique se décide à aller faire l'inspection de la mystérieuse cabane où Conradin passe ses journées. À l'intérieur de cet endroit de ténèbres, se déroule alors un événement impensable : le grand furet parvient, sans que l'on sache réellement comment, à tuer l'ennemie de Conradin. C'est ce que comprend immédiatement le jeune héros lorsqu'il voit, après un temps d'attente interminable, son idole, son dieu-furet surgir de la cabane, le pelage couvert du sang de sa victime et disparaître dans la végétation :

« ...sur ce seuil qu'il guettait apparut une longue bête jaune et brune, basse sur pattes, dont les yeux clignotaient dans le jour déclinant, et qui avait des taches sombres et humides sur son pelage autour des pattes et de la gorge. Conradin tomba à genoux. Le grand furet se dirigea vers un petit ruisseau qui coulait au bas du jardin, but un moment, puis franchit un petit pont de planches et disparut dans les buissons. Ainsi s'en fut Sredni Vashtar »¹.

Cette vision de la bête à crocs couverte de taches de sang signale la victoire de l'être prisonnier et oppressé contre la force tyrannique incarnée par Mrs De Roop. Le combat « épique » passé sous silence – mais célébré toutefois à travers l'hymne chanté à la gloire de Sredni Vashtar –, il n'est plus question que du retour à l'air libre et à l'état sauvage de ce dieu-furet triomphal. La délivrance de Sredni Vashtar résonne alors, de manière manifeste, comme celle du jeune Conradin, lui-même. Le triomphe physique de cette petite bête carnassière contre un être humain adulte, Mrs de Roop en l'occurrence, prend, de la même façon, un sens tout aussi allégorique en se posant comme la victoire de l'enfant martyr sur la « mère » tyrannique. Cet épisode de la vengeance de Conradin se constitue ainsi, à travers le prisme de l'exploit du grand furet, comme l'aboutissement radical de cette haine de l'enfance pour le monde des adultes que véhicule, dans son entier, le récit fantastique de Saki².

L'observation de ces différents textes littéraires nous aura révélé la mise en scène d'une bête à crocs dont l'importance tenait généralement dans son caractère insolite au sein du bestiaire fantastique (taupe, hyène, fouine, furet). Toutefois, elle ne nous a nullement

¹ *Ibid.*, pp. 54-55

² « Mais si ce conte [*Sredni Vashtar*] est le plus célèbre de Saki, c'est aussi que son histoire va bien au-delà de son rôle de vengeance personnelle : il exprime plus généralement une haine de l'enfance pour le monde des adultes et entrouvre la porte sur l'imaginaire, sur le fantastique. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel (éd.), *op. cit.*, p. 61)

permis de considérer ce caractère superficiel de la bête fantastique comme une constante, puisqu'il nous été donné d'étudier, à travers la nouvelle « Sredni Vashtar » de Saki notamment, le cas d'un texte en lequel le choix d'un animal à crocs insolite se doublait d'une profonde valeur imaginaire, richesse littéraire engendrée par l'ancrage dense et fortifiant de l'écriture dans les traumatismes de l'histoire personnelle, de l'enfance tourmentée, touchant l'auteur lui-même.

Il convient de passer désormais à des figures bestiales fantastiques se tenant éloignées de tout caractère superficiel ; des animaux surnaturels dont le choix par l'écrivain fantastique exprime, consciemment ou non, la filiation à une généalogie de modèles ancestraux et d'archétypes imaginaires, d'ordre culturel, voire religieux. L'analyse d'œuvres telles que « Le Verrat » de William Hope Hodgson et « Lokis » de Prosper Mérimée doit pouvoir nous conduire à pareil constat.

B. Bêtes à crocs « viscérales » : du porc démoniaque à l'ours ithyphallique

D'aucuns penseront qu'inclure le porc, animal omnivore, à l'intérieur de la catégorie des bêtes à crocs pourrait constituer une décision abusive, outrepassant de fait les frontières fixées par notre « taxinomie d'étude ». Aussi, il convient de rappeler que le cochon, s'il ne possède certes pas l'aura carnassière de l'ours, de la hyène ou du loup, entre autres exemples, demeure néanmoins une créature à gueule dentée et se pose, de surcroît, dans notre imaginaire, comme l'emblème zoologique d'une voracité bestiale effrayante. Le porc est réputé, en effet, pour cette propension à l'alimentation effrénée et gargantuesque. Il se dévoile, en cela, comme un être capable de tout ingurgiter, de tout anéantir par l'action de sa gueule et de son ventre.

La fascination et la répulsion générées par cette surcapacité du cochon à la dévoration, par sa voracité sans nom ainsi que par sa dimension négative de créature impure et nauséabonde, car censée vivre au milieu des déchets et des excréments. Ce sont là autant d'éléments qui ont contribué à faire du porc, dans maintes traditions culturelles et religieuses,

notamment pour l'islam, un tabou alimentaire¹, une figure d'exécration, une apothéose abjecte de la bestialité immaîtrisable et répugnante. Le porc, à ce titre, se place inévitablement dans l'extrême sur l'échelle des pulsions élémentaires que sont l'acte d'alimentation et l'acte de reproduction. Rappelons, sur ce dernier point, que l'Antiquité, par exemple, voyait dans le sanglier d'Erymanthe (porc sauvage), qu'Héraclès eut la charge de capturer vivant, le symbole de la débauche effrénée². Rappelons aussi que, sur un plan imaginaire, la truie, femelle du cochon, se trouve largement chargée de connotations négatives relatives à l'image d'une sexualité impure :

« Le choix de la truie est intéressant de par la différence de sa symbolique avec celle du cochon : si elle partage avec ce dernier les connotations d'impuretés, qui peuvent s'étendre d'ailleurs au domaine moral de la luxure, elle "symbolise [également] le principe féminin, réduit à son seul rôle de reproduction". De plus, il s'agit de l'animal consommable par excellence, ce qui dessine immédiatement un parallèle avec le corps de la femme »³.

Lucile Desblache, à qui l'on doit cette réflexion, développait sa pensée à partir de *Truismes* de Marie Darrieussecq. Toutefois, il existe, en littérature fantastique, un texte exemplaire à plus d'un titre qui prend pour objet central cette figure de la femelle porcine ; une nouvelle de l'écrivain belge Thomas Owen qui s'intitule « La truie » et que nous avons déjà eu à évoquer dans un chapitre précédent, mais sans l'étudier en profondeur.

Cette histoire fantastique raconte l'arrivée nocturne d'un narrateur, Arthur Crowley, dans une auberge isolée, un lieu où ce dernier va finalement découvrir une chose effroyable : la tenancière séquestre, dans la porcherie, une femme nue et d'allure bestiale qu'elle offre, de temps à autre, en pâture à des clients lubriques. Le héros, bouleversé par cette découverte, se précipite dans sa chambre, pour tenter de trouver le sommeil et d'évacuer son propre sentiment de culpabilité. Cependant, au matin, après une nouvelle visite à la porcherie et la découverte d'une truie réelle en lieu et place de la femme captive, l'homme finit par se révéler dans l'incapacité de se convaincre de la réalité de ce qu'il a vu la nuit précédente.

Ainsi qu'il va en être pour l'étude de « Lokis » de Prosper Mérimée, il convient, avec cette nouvelle de Thomas Owen, « La truie », de délimiter le champ de notre exploration. Le fait est qu'il s'agit là de deux récits traitant de personnages à la fois humain et bestiaux.

¹ « Voici ce qui vous est interdit : la bête morte, le sang, *la viande de porc* ; ce qui a été immolé à un autre que Dieu ; la bête étouffée, ou morte à la suite d'un coup, ou morte d'une chute, ou morte d'un coup de corne, ou celle qu'un fauve a dévorée – sauf si vous avez eu le temps de l'égorger – ou celle qui a été immolée sur des pierres. » (nous soulignons – *LE CORAN* « Sourate V, 3 ». Paris : Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 125)

² DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, Terre fantasmée, L'Arcadie*, op. cit., p. 31

³ DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, op. cit., p. 145

« Lokis » nous parle d'un homme-ours en la personne du comte Szémioth ; « La truie », d'une femme-truie. Or ces deux cas, de notre opinion, relèvent de la catégorie de la bête *du dedans*, en tant que récits où la bête se trouve, de façon littéraire, évoquée comme surgissant ou se manifestant du *dedans* de l'être humain, pour finalement *faire corps* avec celui-ci. L'hybridité homme-animal, telle qu'elle se dévoile en ces textes, ne peut être analysée comme une forme bestiale extrinsèque. C'est donc bien à la forme intrinsèque de la bête fantastique que nous avons affaire, autrement dit à la *bête du dedans*.

Nous allons, par conséquent, relativement à ces deux récits fantastiques, volontairement réduire notre angle d'observation à la simple figure zoologique qui nous occupe, en l'occurrence au porc et à l'ours. Cela entend que nous délaissions sciemment l'exploration profonde et minutieuse de cette présence irradiante de la bête *en* l'être humain, clairement exprimé dans les créations de Thomas Owen et de Prosper Mérimée. Nous ne porterons notre regard que sur les descriptions de la bête qui nous occupe (porc/ours), sans prendre réellement en compte, sinon de manière superficielle, cette intersection intime de la bête avec l'humanité que met en scène le personnage hybride (la bête *du dedans*).

Il s'avère que, dans « La truie », il n'apparaît pas d'éléments de description pouvant permettre de penser le personnage de la femme-truie comme un être surnaturel, réellement hybride. On ne nous présente pas une femme avec un groin, des pattes ou une queue torsadée de cochon. Non, il s'agit plutôt du portrait d'une femme que la séquestration et les conditions abjectes de sa vie bestiale ont rendu difforme et d'allure vaguement porcine. C'est d'ailleurs, pour reparler de ce cas authentique d'enfant sauvage que nous avons évoqué dans un volet précédent, ce qui est advenu de la fille-truie de Salzburg, découverte à la fin du XIX^e siècle :

« En 1833, le grand criminaliste allemand Von Feuerbach décrit une fille-truie de 22 ans élevée dans une porcherie. Une de ses jambes est très déformée, elle grogne comme un porc pour s'exprimer et a du mal à se mouvoir comme un être humain »¹.

Malgré la déclaration liminaire de l'éditeur de Thomas Owen selon laquelle l'œuvre de ce dernier ne saurait être que pure fiction², rien n'interdit de soupçonner quelque source d'influence ou d'inspiration en la matière. Le texte de l'écrivain belge ne fait pas l'économie des descriptions relatives à la difformité physique, à l'incapacité de s'exprimer autrement que

¹ MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes*, op. cit., p. 185

² « Le présent récit étant une œuvre de pure fiction, toute ressemblance avec des personnes vivantes ou décédées serait due au seul hasard. » (OWEN, Thomas, *La truie et autres histoires secrètes*. Verviers (Belgique) : Éditions Gérard & C°, « Bibliothèque Marabout », 1972, p. 4)

par des grognements et aux difficultés motrices qui affligent cette femme maintenue captive dans une porcherie :

« Dans le fond, une porte basse. La porcherie, sans aucun doute. Il tira un loquet et poussa doucement. Une odeur d'étable lui sauta au visage et le faisceau de sa lampe, projeté dans l'ombre de ce lieu, lui révéla sur la paille blonde une masse rose pâle qu'il distingua mal tout d'abord. Mais il dut bientôt se rendre à l'évidence. Il y avait là, couchée en chien de fusil, une femme nue, sans âge, avec une tignasse blonde, des épaules grasses, un gros derrière mou. Elle dormait lourdement et sa respiration puissante et régulière avait quelque chose d'émouvant. [...]. Gênée dans son sommeil par la lumière crue, la femme se détendit, grogna, fit mine de se retourner... »¹.

« Il revoyait cette masse pâle et grasse, impudiquement étalée dans la paille. Il lui semblait qu'elle se traînait maladroitement dans sa direction, rampant sur ses genoux et ses avant-bras, montrant un visage implorant d'une pathétique imbécillité »².

Le caractère pathétique de cet avilissement au rang de bête d'un être humain provient, principalement, de la description des difformités corporelles que dévoile cette malheureuse femme. Elle apparaît comme un individu auquel a été refusé, non seulement la dignité morale d'être humain, mais aussi la dignité physique. L'atrophie et la distorsion de ses membres la contraignent à ramper et à se déplacer comme une bête quadrupède (« rampant sur ses genoux et ses avant-bras »). Elle grogne, telle une truie, au lieu de parler le langage des hommes. Son visage n'exprime aucune intelligence, mais une « pathétique imbécillité ». Ainsi, comme dans le cas de ces isolements extrêmes à l'origine des cas d'enfants sauvages, nous sommes conduits au constat du drame d'un être humain qui, ayant été élevé dans une porcherie, au milieu des porcs, a fini par se comporter à leur instar et s'est fondu, sur un plan identitaire, dans leur espèce. L'intérêt du récit de Thomas Owen est aussi qu'au final il nous donne à voir un spécimen réel de truie : « Une truie énorme se mettait sur ses pattes en grognant »³.

Il devient dès lors compréhensible que le lien de ressemblance majeure entre cette femme à l'humanité bafouée et la femelle du cochon se trouve, non seulement dans l'absence du langage articulé humain (grognement), mais aussi dans le spectacle de la *chair consommable* qu'elles offrent toutes deux. La massivité du corps, fait de plis et de graisse, l'épiderme de couleur rose (« une masse rose pâle »), le caractère lascif de cette chair « offerte » de manière ostentatoire (« couchée en chien de fusil, une femme nue, sans âge, avec [...] un gros derrière mou ») ; tous ces éléments impliquent la conjugaison des idées de la sexualité outrancière et de la viande consommable. Ce sont ces indices qui permettent d'unifier, dans le texte et dans l'imaginaire, la personne de la femme à la nature de la truie.

¹ OWEN, Thomas, « La truie », in *La truie et autres histoires secrètes*, op. cit., pp. 12-13

² *Ibid.*, p. 14

³ *Ibid.*, p. 16

L'intrigue de Thomas Owen, par ailleurs, suit la dynamique d'une « non-illusion » fantastique. Le héros, ayant pénétré dans l'étable la nuit, a découvert, à la lueur d'une torche électrique, une femme nue et d'allure porcine. Cependant, au petit matin, en revisitant ce même endroit, c'est une truie véritable qu'il découvre à la place de cette dernière. Cela l'entraîne, dès lors, à la déduction que son imagination l'aurait conduit, la nuit précédente, à prendre pour un événement réel une simple illusion : la vision de cette femme séquestrée et traitée comme une truie. Pourtant, ce spectacle diurne de la truie véritable tarde à évacuer le sentiment d'angoisse du héros. On se rend compte qu'il n'est plus sûr de rien. Le héros s'efforce bien de ramener sa mésaventure à une simple fantaisie de son esprit, causée par la pénombre des lieux et l'atmosphère ambiante. Mais le fait est que son trouble demeure :

« Il sortit à reculons, fasciné par cette bête [la truie réelle] dont la vue l'emplissait d'une indicible confusion. Il mesura l'étonnante duplicité du visage des choses, selon qu'il fait nuit ou que le soleil brille. Il aurait voulu trouver là des raisons d'apaiser son esprit, mais il ne se sentait qu'à moitié soulagé »¹.

C'est en cela que l'on peut parler de « non-illusion » fantastique ; le héros se dit que ce qu'il a vu durant la nuit n'était qu'illusion, mais il ne parvient pourtant pas à s'en persuader. D'autant moins qu'un détail vient, au final de l'histoire, provoquer un doute encore plus insidieux : une bicyclette de dame. Il s'avère, en effet, que, la nuit précédente, le héros, avant d'entrer dans l'étable et de découvrir la femme-truie, avait aperçu une bicyclette de dame appuyée contre le mur :

« Il se dirigea vers une sorte de grange, aux murs chaulés, dont l'entrée s'ouvrait sous un grand espalier noir. À l'intérieur, une sorte de remise où il put distinguer une échelle suspendue au mur, des tonneaux, des bouteilles vides, des cuvelles, un tuyau d'arrosage et même une bicyclette de dame »².

Or, le lendemain, ce vélo a disparu... Le lecteur est alors laissé dans l'ignorance et l'incompréhension, puisque rien n'est déduit de cette disparition de la bicyclette conjointe à la disparition de la femme d'allure porcine. Le texte se clôt donc sur cette aporie intellectuelle, ce « non-pensé » et ce « non-dit » du texte, créant d'emblée un doute fantastique :

« Tout allait bien. Pas d'erreur possible. Son imagination seule avait créé cette méchante histoire. Et cependant, cependant... Mais où donc était passée la bicyclette de dame qu'il avait vue la veille contre ce mur ? ».

¹ *Ibid.*, p. 16

² *Ibid.*, p. 12

Par-delà cette dynamique structurale de l'intrigue incurvant le récit vers le sentiment incertain que l'événement fantastique *n'était pas* une illusion, il convient de repérer, même si cela doit l'être de manière superficielle, la volonté profonde du texte. Thomas Owen s'est efforcé, ici, sur le plan de la sentimentalité, de dissocier la bête humaine physique, c'est-à-dire la créature hybride torturée (la femme-truie) de ces bêtes humaines morales qui incarnent ses bourreaux (la patronne et les habitués de l'auberge). La monstruosité véritable se dévoile davantage du côté de ceux qui séquestrent cet être humain, en le faisant vivre dans une porcherie comme une bête et en accomplissant, de surcroît, sur sa personne tous les actes motivés par leurs pulsions sexuelles et sadiques. L'écrivain, de fait, procède à une animalisation de ces individus, que l'on comprend foncièrement mauvais, en les décrivant comme des êtres pervers, livrés à des pulsions aussi incontrôlées que malsaines. Le portrait inaugural de la patronne relève ainsi presque de l'anticipation, tant on y décèle de traits porcins :

« Assise à une table près du comptoir, accoudée d'un air un peu veule, une femme jeune encore, la patronne sans doute, bavardait avec un client. Elle était dodue appétissante, et tourna vers le nouveau venu un visage où riaient des yeux battus mais arrogants »¹.

Elle est décrite comme une « cochonne », qui se laisse taquiner allègrement par les paluches de ses clients masculins, eux aussi largement bestialisés d'ailleurs :

« Ils saluèrent familièrement la patronne, multipliant les démonstrations d'amitié, les témoignages d'affection et les attouchements. Le gros rouquin, qui les connaissait, s'enhardit à les voir moins timides que lui et vint joindre aux leurs ses grosses mains palpeuses »².

Voilà une femme qui osera même proposer au héros de venir le *border* avant de se coucher³. Mais cette bestialité et cette perversité des protagonistes de l'auberge prend toute son ampleur, lorsque le récit nous invite à entendre l'inhumanité et la cruauté dont ces derniers font preuve vis-à-vis de la « truie ». C'est à un jet de dés que tous procèdent, régulièrement, afin déterminer qui d'entre eux aura droit à la femme-truie :

« - Maintenant, on va jouer la truie. Il réclama le bac et les dés. »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 9

² *Ibid.*, p. 11

³ « - Vous n'allez pas vous coucher tout de suite ? Il ne faut pas que je vous borde ? » (*Ibid.*, p. 10)

⁴ *Ibid.*, p. 11

On prend conscience également que ces individus, outre le fait de la laisser dormir à même le sol d'une porcherie, d'abuser d'elle sexuellement, de la ravalier au rang de bête, n'hésitent pas à torturer cette « femme-truie » à l'occasion avec un bâton pointu pour l'amener à prendre les positions corporelles souhaitées :

« - Est-ce que vous l'avez fait se lever sur ses pattes ? demanda un autre. Il y a un bâton pointu derrière la porte. On s'en sert pour lui piquer la viande. Elle se redresse alors sur les mains et les genoux »¹.

Cette précision écœurante est le fait de l'un des clients de l'auberge et démontre le degré de cruauté et d'inhumanité qui animent les bourreaux de la femme-truie. Tout est dit. On exprime l'idée radicale que cette femme séquestrée n'est rien moins qu'une bête. La position qu'on lui fait prendre, à coups de bâton pointu, s'avère être une position quadrupède (« sur les mains et les genoux »), symboliquement bestialisante. De surcroît, si l'usage du mot « pattes » accomplit ici l'assimilation à la bête, l'emploi du mot « viande » renvoie, quant à lui, la personne de cette malheureuse femme à l'image de la chair consommable, de la chose alimentaire. Ce redoublement entre la nature bestiale et la fonction de « viande alimentaire » se règle, sur un plan imaginaire, aux dimensions symboliques mêmes de la créature porcine. Le cochon, la truie, représente à la fois une bête et une viande. Et l'idée d'impureté qui peut rejaillir de sa nature bestiale est aussi susceptible de s'inscrire librement dans la considération de sa viande alimentaire ; la bête impure offrant une viande impure. Ce n'est pas sans raison que le héros, Arthur Crowley, se refuse à manger du jambon ou du lard, le lendemain matin de sa vision de la femme-truie : « - Pas de jambon ! Pas de lard !... Il n'aurait pas pu. Il ne le pourrait jamais plus sans doute »². L'idée d'impureté de la viande porcine se trouve ainsi augmentée et radicalisée par le soupçon de cette proximité effroyable entre l'humain et le porc. Ce tabou alimentaire naissant chez le protagoniste nous semble engager, en effet, une double dimension : celle de l'impureté animale et celle de la peur diffuse d'un cannibalisme symbolique.

Cette humanité bafouée de la pire des façons, cet avilissement total d'une femme au rang de bête de porcherie, provoque, chez le héros, un malaise profond d'indignation et d'humiliation mêlées d'horreur nauséuse. Le texte d'Owen s'en fait largement l'écho, comme s'il souhaitait que se joigne à cet état d'esprit le lecteur lui-même :

¹ *Ibid.*, p. 13

² *Ibid.*

« Arthur Crowley resta à la regarder un long moment, à la fois stupéfait et écoeuré. Un malaise le prenait, une gêne indéfinissable »¹.

« Arthur Crowley se taisait, humilié et indigné »².

« Il [Arthur Crowley] avait envie de pleurer ou de vomir »³.

« Le sort de cette sequestrée, traitée comme une bête, le remplissait de honte contre lui-même »⁴.

« Il ressentit [...] une véritable nausée. Comment de telles choses étaient-elles possibles et par quelles monstrueuses complicités n'étaient-elles pas dénoncées ? »⁵.

Derrière ce tourbillon de sentiments de révolte et d'indignation devant l'inacceptable traitement d'un être humain, l'avalissement extrême d'une femme, on ressent, chez le héros, une terrible impuissance, un manque de courage qui finit par le culpabiliser de manière très brutale. Il ne parvient pas toute suite à s'opposer, alors qu'il le devrait sans doute, à cette ignominie. Il ne se dresse pas face aux gens de l'auberge et ne les condamne pas, comme par peur des représailles. De là, son esprit va-t-il s'emplier d'une véritable « honte contre lui-même », laquelle va le torturer la nuit durant et faire de lui un complice, temporaire du moins, de ces bourreaux inhumains. À sa décharge, toutefois, le récit nous invite à croire en sa volonté sincère, le lendemain, de se rendre à la police et de dénoncer les individus ignobles qu'il a côtoyés :

« Malgré une fidélité rigoureuse au principe de ne jamais se mêler des affaires d'autrui, il sentait bien qu'il allait aujourd'hui faire exception à la règle qu'il s'était tracée. Quitte à compliquer par un retard supplémentaire l'horaire de son voyage, il devait avertir la police de ce qui se passait en ce lieu. Il ne se sentait nullement obligé à une solidarité quelconque avec des gens qui lui avaient bien imprudemment lié à leurs secrets »⁶.

Cette décision du héros d'aller voir la police marque, du même coup, sa rédemption. Après avoir été, le temps d'une nuit, le complice temporaire de ces bourreaux, l'heure est venue pour lui de s'en faire le dénonciateur. Néanmoins, l'évocation des petits désagréments que lui occasionne cette volonté d'aller à la police (il déroge à son principe de ne jamais se mêler des affaires d'autrui ; il aggrave le retard de son voyage) laisse imaginer qu'il n'est pas totalement exempt d'un certain égoïsme. L'homme se décide à sauver cette femme que l'on traite comme une truie, mais il précise que cela, quelque part, l'embarrasse de le faire.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 13-14

⁴ *Ibid.*, p. 14

⁵ *Ibid.*, p. 15

⁶ *Ibid.*

Thomas Owen, habile à révéler les perversités ainsi que les contradictions malsaines de l'âme humaine, prompt en cela à stigmatiser l'individu se laissant subjugué par sa bestialité intérieure – souvenons-nous de l'abbé Erpénus dans « La cave aux crapauds » ou de Fédor Schierwitz dans « Père et fille » –, ne déroge nullement, dans cette nouvelle, à ses habitudes. Son personnage principal, qui se présente pourtant dans le récit comme la bonne conscience et le garant de la compassion humaine, donne, à un certain moment, la sensation de sombrer réellement dans le gouffre négatif de son être et de rejoindre la cohorte des bourreaux inhumains qui séquestrent la « truie ». Il s'avère, en effet, que, durant la nuit, Arthur Crowley fait un rêve dans lequel il se voit copuler avec la femme-truie. Autrement dit, il participe, certes dans l'espace onirique de ses songes, aux agissements monstrueux des gens de l'auberge, se faisant ainsi leur « complice » :

« Il imaginait ce que l'on pouvait faire à la truie... Le spectacle de cette malheureuse créature l'obséda toute la nuit. Son imagination, traumatisée par cette vision qu'il se reprochait, à présent, d'avoir abrégé par lâcheté, nourrit son sommeil de cauchemars d'une tristesse déchirante. [...]. Il voulait, dans son rêve, se montrer secourable, l'aider à se relever, mais son geste tournait à la confusion. La "truie" lui enlaçait les jambes de ses gros bras roses, le faisait basculer auprès d'elle, dans la litière, poussait des cris de plaisir, auxquels se mêlaient les rires des compagnons de beuverie, surgis à son insu, et se gaussant de lui méchamment, leurs têtes hilares et grossières se pressant dans l'embrasure de la porte »¹.

En essayant d'imaginer ce que l'on peut faire à la « truie », le héros se met à voir en rêve ce que la « truie », elle, pourrait lui faire. On assiste à son enlacement par les bras cette grosse femme d'allure porcine, qui lui *monte dessus* au milieu des visages moqueurs et cruels des gens de l'auberge. Cette vision fantasmatique du coït avec la femme séquestrée a ceci de dérangeant qu'elle présente la victime, la femme-truie en l'occurrence, comme un être actif, et non plus en tant qu'être passif ; elle va à la recherche du plaisir charnel et soumet, par sa force physique, le héros masculin. Ainsi l'acte de viol, le sens du crime s'inverse-t-il : la perversité et la bestialité deviennent l'apanage de la femme séquestrée. Le texte nous conduit ainsi, au gré de cette relation fantasmatique, à rebours de la compassion accordée au cas de la « femme-truie » et au bord de la conviction sacrilège, donnant raison dès lors aux agissements des bourreaux, selon laquelle cette femme-truie serait agissante et, de fait, plus ou moins responsable de son sort. Les méandres de l'écriture fantastique de Thomas Owen explore, en cela, l'éventail des contradictions extrêmes de l'âme humaine, en soumettant le héros, et à travers celui-ci le récit tout entier, à l'épreuve d'une tentation moins charnelle, que spirituelle. L'abandon de la moralité face à la détresse d'une femme ravalée au rang de bête, la possibilité

¹ *Ibid.*, p. 14

de rejoindre aisément le camp des bourreaux, l'oubli de toute compassion humaine pour la simple satisfaction de ses pulsions animales ; voilà ce qui se propose soudain à l'imagination et où vient se situer dès lors le point de bascule de l'âme humaine vers la bestialité et la monstruosité. Ce corps-à-corps « contre-nature » entre l'homme et la bête se manifestait déjà, nous l'avons vu, dans « Père et fille », où se déroule, entre Fédor Schierwitz et une chienne, une lutte quasi sexuelle, ponctuée d'actes sadiques. Ces épisodes fantasmatiques récurrents dans l'œuvre d'Owen tendent à résonner, de la sorte, comme l'instant où l'union de l'homme avec la bête peut se réaliser et engendrer le monstre, le bourreau. Mais cette perspective n'est pas toujours une fatalité. Si, dans « Père et fille », Fédor Schierwitz, après son corps-à-corps bestial, devient le meurtrier symbolique de sa propre fille, force est de constater qu'Arthur Crowley, dans « La truie », ne faillit pas à son humanité et ne rejoint nullement le camp des bourreaux ; d'autant moins qu'il émet finalement l'idée de dénoncer ces derniers à la police.

William Hope Hodgson, dans sa nouvelle « Le Verrat », n'explore pas véritablement ce symbolisme sexuel de la truie, même s'il est fait allusion, à un moment donné du récit, à la « voix d'une truie monstrueuse »¹. L'écrivain s'efforce plutôt de dessiner un portrait effrayant de « porc satanique ». Dans une création imaginaire relativement proche des « Grands Anciens » du panthéon lovecraftien², Hodgson évoque, en effet, une monstrueuse créature porcine incarnant un « démon archaïque », une « monstruosité du Dehors » jadis souveraine :

« Dans le manuscrit Sigsand, cette horreur est décrite à peu près en ces termes : "Le Verrat sur lequel seul le Tout puissant a pouvoir. Si dans ton sommeil ou à l'heure du danger tu entends la voix du Verrat, enfuis-toi. Car le Verrat fait partie des monstruosité du Dehors, et aucun être humain ne doit l'approcher, et tous fuiront en entendant sa voix, car aux premiers jours du monde le Verrat était puissant et il recouvrera cette puissance à la fin. Et comme le Verrat régnait jadis sur la Terre, il éprouve un vif désir de retrouver son empire" »³.

La bête fantastique de Hodgson se pose ainsi, à l'image du Chtulhu lovecraftien, comme un être venu d'ailleurs (« fait partie des monstruosité du Dehors »), un être particulièrement hostile à l'humanité (« aucun être humain ne doit l'approcher ») et un être d'une existence très ancienne puisqu'il a connu les premiers jours du monde. Il s'agit également d'une créature œuvrant à la réappropriation de son ancienne puissance perdue (« il

¹ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *Carnacki et les fantômes*, op. cit., p. 212

² « En cela, Hodgson est très proche de Lovecraft, de l'horreur lovecraftienne d'Innsmouth et du culte de Dagon, jailli du fond de la mer. Les monstres hybrides de Hodgson ou de Lovecraft ont été engendrés par notre cerveau, qui croit à la réalité des rêves, ou des cauchemars, qui croit à l'existence d'autres univers, d'autres entités redoutables qui attendent au bord du monde et qui peuvent envahir notre univers et nos esprits à tout moment. » (TRUCHAUD, François, « Hodgson ou la quête du surnaturel », in HODGSON, William Hope, *Carnacki et les fantômes*, op. cit., pp. 7-8)

³ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *Carnacki et les fantômes*, op. cit., p. 210

éprouve un vif désir de retrouver son empire »). Cette entité d'obédience mythologique, cette divinité du Mal connue sous le nom de « Verrat », de par son poids dans l'écriture, travaille le texte et l'inscrit dans la dynamique d'un double retour du Passé et de la bestialité respectivement au sein du Présent et au sein de l'homme moderne. Toute l'intrigue hodgsonienne repose, en vérité, sur l'idée du resurgissement de ce monstre abyssal, de ce démon du passé, à la surface d'un monde et d'un être humain l'ayant refoulé.

L'histoire que nous conte « Le Verrat » de Hodgson est celle d'un personnage dénommé Bains qui fait d'horribles cauchemars récurrents en lesquels il se voit entraîné vers un abîme d'où s'élèvent les braillements d'une multitude de porcs, accompagnés périodiquement par le grognement « gargantuesque » d'un spécimen vraisemblablement de stature colossale. Très perturbé par ces phénomènes oniriques, l'homme décide de s'en remettre à un spécialiste des choses surnaturelles, à savoir Carnacki, et lui explique en détail la teneur de ces funestes songes :

« Là-bas, au fond de ce grand gouffre, mon âme semble frémir et reculer devant l'appel silencieux de quelque horreur tapie, qui l'attire toujours un peu plus loin, qui l'entraîne vers un angle du dédale infernal »¹.

« J'entends le bruit monter et sortir de gouffre prodigieux... toujours le même : des grognements de porcs ! [...] Mais beaucoup plus affreux ! Il y a des grognements, des cris aigus, des braillements, comme lorsque l'on apporte à manger à des cochons dans une porcherie. Vous savez, ces élevages où l'on engraisse des centaines de bêtes. Tous ces grognements, ces couinements et ces braillements se fondent et forment une seule et même cacophonie bestiale et chaotique... mais ce n'est pas un chaos ! Tous ces sons se mélangent d'une singulière et horrible façon. [...]. On dirait une sorte de mélodie vociférée et obscène de couinements, de reniflements, entrecoupés de glapissements et de hurlements porcins. [...]. Parfois, j'ai l'impression de distinguer un certain rythme en elle. Car, de temps à autre, s'élève un GROGNEMENT gargantuesque, dominant la clameur produite par ces millions de cochons... un prodigieux GROGNEMENT qui possède son propre rythme »².

Tel est le paysage ténébreux face auquel se retrouve le malheureux Bains, aux heures de la nuit : un gouffre prodigieux en lequel se dévoile un dédale infernal (« vers un angle du dédale infernal ») et d'où se fait entendre une psalmodie effrayante de grognements de porcs (« sorte de mélodie vociférée et obscène de couinements, de reniflements, entrecoupés de glapissements et de hurlements porcins »). C'est une psalmodie porcine que vient interrompre, par moments, le « grognement gargantuesque » d'un cochon prodigieux. On discerne, dès lors, au bout de cette description davantage orientée sur les détails sonores que visuels, l'image d'un Enfer souterrain où règnerait, au milieu d'une multitude porcine,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 211-212

quelque Satan à figure de porc, comme celui dont il est question dans « le Diable chiffonnier » de Victor Hugo par exemple :

Le diable a coutume d'emporter les âmes qui sont à lui dans une hotte, ainsi que cela peut se voir sur le portail de la cathédrale de Fribourg en Suisse, où *il est figuré avec une tête de porc sur les épaules*, un croc à la main et une hotte de chiffonnier sur le dos » (nous soulignons)¹.

À cette image de l'Enfer des porcs vient se superposer, de surcroît, la vision du labyrinthe, décor symbolique de la perdition humaine, et, par concaténation imaginaire, l'idée de la présence d'un monstre bestial. Ainsi le portrait d'un « minotaure » de nature porcine parvient-il à surgir dans l'esprit du lecteur, dès cette première évocation.

La phrase de Bachelard disant que l'homme se lance à la rencontre de l'*anté-humain* « quand [il] va au bout des labyrinthes du sommeil »², de même que l'appréhension du rêve dans l'œuvre de Hugo comme moyen d'entrer en contact avec des créatures antérieures à l'humanité³, constituent autant de méditations qui pourraient prendre une profondeur toute particulière à la lecture de cette nouvelle de William Hodgson. Car la bête fantastique qui se trouve au fond du labyrinthe cauchemardesque que dépeint l'écrivain, en l'occurrence le Verrat, représente, nous le savons, une monstruosité anté-humaine ayant régné « aux premiers jours du monde ». Une dimension supplémentaire pourrait s'attacher encore à ce labyrinthe hodgsonien, tant il y est question de morsure, de dévoration et de digestion monstrueuses. Les mots qui obsèdent le héros sont particulièrement révélateurs :

« C'était deux mots que j'avais en tête... couloirs gargantuesques »⁴.

Ce gouffre et ce labyrinthe oniriques, liés consubstantiellement à la figure d'un verrat aussi gigantesque que vorace, semblent ainsi prendre des contours anatomiques et figurer, au final, l'image de la gueule et du circuit digestif. L'assimilation imaginaire paraît se produire, dans l'écriture, entre les attributs de la bête fantastique (gueule et ventre) et ceux de la topographie cauchemardesque (gouffre et labyrinthe).

¹ HUGO, Victor, « Le Diable chiffonnier », in CASTEX, Pierre (éd.), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris : José Corti, 1972, p. 153

² BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 29

³ « Le sommeil est alors le lieu favori des apparitions, dans la "nuit des incantations" : il est envahi par les créatures antérieures à l'humanité, de la larve aux archanges ; ce formidable entassement reconstitue peu à peu un univers total, couronné par Dieu, dans l'union de l'âme et du monde. » (TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, op. cit., p. 118)

⁴ *Ibid.*, p. 241

Les cauchemars de Bains ne seraient pas si dangereux, et Carnacki n'aurait que peu de travail à effectuer, s'il ne se produisait pas, en aval de ces mauvais rêves, d'autres phénomènes beaucoup plus inquiétants ; des événements témoignant globalement de la volonté d'intrusion dans le réel de cette bête fantastique. Le Verrat tente, il est vrai, de faire son *apparition* à la fois, de manière interne, à travers le corps de sa victime (Bains se trouve possédé par l'esprit du porc satanique) et, de manière externe, dans la réalité des protagonistes (un trou surgit dans le plancher de la pièce d'où émerge peu à peu ce monstre). On respecte en cela la démarche essentielle du fantastique : l'apparition¹. Bien vite, en effet, Carnacki doit se rendre au constat suivant ; le Verrat ne se contente pas d'agir que dans les rêves de Bains. Non seulement il prend possession de ce dernier, au sens mystique du terme, mais il se met, pire encore, à manifester sa présence physique dans le monde réel.

C'est d'ailleurs ce que confesse Bains, lors de son entrevue avec Carnacki ; il avoue, non sans honte, pousser des grognements de cochon durant ses sommeils tourmentés :

« Eh bien, moi aussi, je pousse de tels grognements. Je sais que c'est horrible. Lorsque je suis étendu sur mon lit et que j'entends ces bruits, après être remonté de l'abîme, je me mets à émettre des grognements comme si je leur répondais. Je ne peux m'en empêcher. Je grogne, un point, c'est tout ! »².

La perte du langage humain, alliée à cette propension au grognement de porc, résonne comme le début de l'irréversible possession psychique de Bains par la puissance du Verrat. Il devient, en grognant, à l'instar des porcs de l'abîme, un possédé, un dévot satanique, un disciple du cochon gargantuesque : l'un des siens. Cette possession diabolique – par laquelle « le démon habite ses victimes, [...] se loge en elles, pénètre dans l'intimité des corps, dont il fait ses instruments »³ –, Bains la subit dans une gradation bestialisante, tout au long du récit. Force est de remarquer, en cela, l'adéquation parfaite avec la pensée judéo-chrétienne qui veut que « le bien élève l'homme au-dessus de lui-même, jusqu'à la nature divine ; [mais que] le mal le rabaisse jusqu'à la nature animale »⁴. Carnacki devient ainsi, durant les phases de cauchemars vécues par Bains, le spectateur de la métamorphose mentale de son patient en porc. Situation qui finit même par lui donner, de plus en plus clairement, la sensation d'un changement radical de nature ontologique et par faire surgir le sentiment du monstrueux :

¹ « La démarche essentielle du fantastique est l'apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on avait estimé le mystère à jamais banni. » (CAILLOIS, Roger, « Fantastique », in *op. cit.*, p. 284)

² HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *op. cit.*, p. 214

³ STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 104

⁴ HARF-LANCNER, Laurence, « De la métamorphose au Moyen Âge », in *op. cit.*, p. 14

« Rapide comme l'éclair, je saisis Bains par le cou et sous les cuisses et le pris dans mes bras pour le soulever de la table. Et alors il émit contre mon oreille un grognement porcin ! Ce grognement me glaça de terreur. C'était absolument horrible... on aurait dit que je tenais un pourceau dans mes bras et non un être humain ! je faillis le lâcher »¹.

« Tandis que dans mes bras, Bains, l'humain, grognait en mesure avec la mélodie porcine... je tenais dans mes bras un monstre au corps rigide et qui poussait des grognements ! »².

« Alors Bains bougea. Pour la première fois depuis qu'il s'était endormi, sa rigidité l'abandonna. Il se mit brusquement sur le ventre et commença à tâtonner à quatre pattes, dans une pose curieusement animale. [...]. Il redressa sa tête comme un porc, poussa un grognement animal et commença à courir en rond à l'intérieur du cercle bleu. Il en fit plusieurs fois le tour, tentant à deux reprises de le franchir [...]. À chaque fois, il fut rejeté en arrière, et, à chaque fois, il poussa des glapissements aigus, comme un grand porc... »³.

« Je frémis à son contact, comme si je touchais quelque chose de monstrueux »⁴.

C'est le spectacle monstrueux et dérangeant de la progression d'un homme, Bains, vers l'état de bête. Ce personnage, livré aux pouvoirs d'une entité satanique, entraîné par la malignité des forces de la possession, en vient, après avoir simplement commencé par quelques grognements intempestifs, à se comporter en véritable animal de porcherie, courant à quatre pattes et glapissant à tout va. Néanmoins, tout comme pour la femme-truie de Thomas Owen, la métamorphose (mentale) n'entraîne pas ici l'idée de la faute et du châtement⁵. Elle n'engage pas de culpabilisation individuelle concernant l'intéressé : le personnage animalisé demeure la victime innocente d'une autorité maléfique supérieure (la patronne de l'auberge chez Owen/le Verrat satanique chez Hodgson). La marche quadrupède, les grognements, le caractère flasque du corps, représentent des traits porcins par excellence. On les retrouvait dans la description de la femme-truie de Thomas Owen. Ces caractères, notamment la marche à quatre pattes, se chargent ici, dans la nouvelle de William Hodgson, d'exprimer combien la métamorphose psychique vécue par Bains a atteint sa plénitude. Le sentiment du monstrueux (« comme si je touchais quelque chose de monstrueux ») constitue la conséquence logique de cette évaporation de l'essence humaine qui se manifeste à travers la personne du malheureux Bains.

Mais ce thème de la possession démoniaque associé à la figure du porc représente une création littéraire qui pourrait puiser à des sources anciennes facilement repérables ; nous

¹ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *op. cit.*, pp. 223-224

² *Ibid.*, p. 235

³ *Ibid.*, p. 250

⁴ *Ibid.*, p. 251

⁵ « En transgressant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle châtement ; mais elle constitue aussi ce châtement lui-même. » (BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, *op. cit.*, p. 157)

pensons, en l'occurrence, à un épisode légendaire de la vie du Christ. Il s'agit de ce combat *singulier*¹, relaté dans La Bible, que livra Jésus contre Légion. Ce nom de « Légion » était celui d'une multitude de démons réunis en un seul possédé :

« Forcé à l'aveu par la présence irrésistible de Jésus, le démon profère son identité : le terme *légion* est riche en implications et en connotations, qu'il est facile de déceler : il désigne la multiplicité guerrière, la troupe hostile, l'armée occupante, l'envahisseur romain, et peut-être aussi ceux qui crucifieront le Christ »².

Le possédé que rencontre Jésus « est dit captif d'un esprit impur ». Il vit, de surcroît, au milieu d'un cimetière. Il se comporte, de fait, à la manière d'une bête indomptable, d'une créature sauvage et enragée, impossible à maîtriser, qui pousse des cris nuit et jour et se mutilé régulièrement avec des pierres tranchantes :

« Il avait sa demeure dans les tombes, et personne ne pouvait le ligoter même avec une chaîne. On avait beau souvent le tenir ligoté avec des entraves et des chaînes ; il avait mis les chaînes et broyé les entraves, et personne n'avait la force de le dompter. Et sans cesse, nuit et jour, dans les tombes et sur les montagnes, il était à pousser des cris et à se taillader avec des pierres »³.

Si la figure porcine n'apparaît nullement dans le portrait que l'on nous dresse de ce possédé biblique, nous laissant dans l'impossibilité de justifier en cela la relation avec le texte fantastique de William Hodgson, force est de constater qu'il est clairement question de porcs dans la suite du récit évangélique. Il s'avère, en effet, que le Christ, pour délivrer la malheureuse victime de Légion, va procéder de la façon suivante : il va expulser la multitude des démons dans un troupeau de deux mille porcs, lequel se tenait à proximité. Ce troupeau se jette aussitôt du haut d'une falaise pour se noyer dans la mer :

« [cette] *catharsis* expulsive sépare décisivement les envahisseurs et l'être précédemment occupé par eux. L'agressivité tournée contre soi [...] est transférée aux porcs, qui se précipitent dans la mer. La violence autodestructrice a été *déplacée*. Cette violence animale et animalisante, retrouve son habitacle approprié dans le corps des animaux impurs »⁴.

Il est pertinent de remarquer que, dans « Le Verrat » de Hodgson, Bains, l'homme possédé, outre le fait de dévoiler un comportement porcin de plus en plus outrancier, exprime une pulsion de mort relativement similaire à celle des porcs possédés par Légion : le

¹ « Tout se passe comme si le narrateur avait souhaité donner le plus possible d'accent et d'intensité dramatique à l'affrontement de Jésus et du démoniaque, en conférant à la scène toutes les caractéristiques d'un combat *singulier*. Mais à partir de ce point, nous allons assister à une pluralisation, où vont se multiplier progressivement ceux qui font front à Jésus, et ceux qui l'environnent. » (STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 92)

² *Ibid.*, p. 95

³ *La Bible de Mélan*, « Marc V, 3-5 », *op. cit.*, p. 956

⁴ STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 98

personnage de Hodgson veut, lui aussi, se jeter dans l'abîme d'où l'appelle le Verrat, « tomber comme une plume vers les profondeurs infinies, obéissant à l'attraction gigantesque exercée par le monstre »¹. Cette pulsion du suicide, causée par l'égarement démentiel et la malignité de la possession diabolique – à l'opposé du suicide réfléchi et accompli en pleine conscience² –, traverse le récit fantastique sous la forme d'une véritable « attraction de l'abîme », d'un désir morbide de pénétrer dans l'orifice béant d'où grognent ces porcs de l'Enfer.

Il semble évident, en la circonstance, qu'une analyse littéraire de type freudienne, à laquelle cependant nous ne nous plieront pas, pourrait, derrière cette sentimentalité paradoxale (désir et angoisse) éprouvée face au puits ténébreux où se tapit la gueule carnassière du Verrat, mettre en évidence un modèle abouti du « syndrome »³ de *vagina dentata*. Il s'agit, nous le savons, d'un « système métaphorique » régulièrement repéré dans les récits fantastiques et qu'il nous serait d'ailleurs possible d'illustrer brièvement de quelques exemples. Nous pourrions penser, en ce sens, à « Aurora » d'Alain Dorémieux [France – 1933-1998] qui parle d'une femme pourvue d'un vagin ventral monstrueux :

« Aurora s'éloigna de quelques pas puis défit la ceinture de sa robe, et celle-ci tomba, dévoilant le reste de son corps. L'odeur de musc envahit la pièce. Les yeux de Wilfrid s'agrandirent et ses bras levés battirent l'air inutilement, tandis qu'il se détournait pour chercher en vain une issue. Aurora s'avavançait vers lui triomphante. 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 musculeuses et humides, dont l'orifice béait au milieu du ventre telle une gigantesque bouche, telle une plaie. Avant que la déglutition commence, Wilfrid comprit quel était le sort des amants d'Aurora. Elle avait un système digestif analogue à celui d'une plante carnivore »⁴.

Nous pourrions évoquer aussi « La tombe » de Lovecraft où il est question de l'impuissance puis de l'exaltation quasi orgasmique d'un héros soucieux de *pénétrer* à l'intérieur d'un tombeau. Le sépulcre (lieu de mort), ainsi sujet à l'intrusion érotisée du héros lovecraftien (« Un désir fou irraisonné »), tend à revêtir, en effet, la dimension érothanatique du *vagina dentata* :

¹ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *op. cit.*, p. 260

² « Les images du suicide, dans la culture d'Occident, oscillent entre deux types extrêmes : d'un côté, le suicide accompli en pleine conscience, au terme d'une réflexion où la nécessité de mourir, exactement évaluée, l'emporte sur les raisons de vivre ; à l'opposé, l'égarement démentiel qui se livre à la mort sans penser à la mort. » (STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, *op. cit.*, p. 11)

³ « Freud note que la vue de la vulve inquiète certains névrosés. » (VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 35)

⁴ DORÉMIEUX, Alain, « Aurora », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du Fantastique – Histoires de monstre*, *op. cit.*, p. 240

« Un désir fou irraisonné, me fascinait en face de cet enfer de réclusion. Poussé par une voix surgie sans doute de l'âme hideuse de la forêt, je résolus de m'enfoncer dans l'obscurité, [...], de pousser la porte de pierre et tenter de glisser mon corps mince dans cet espace. Mais en vain. Devant mon échec, ma curiosité se transforma en colère. Au crépuscule, je décidai de rentrer chez moi, mais j'avais auparavant juré, à n'importe quel prix, je pénétrerais dans la pénombre du sépulcre, dans ces glaciales profondeurs qui semblaient m'appeler »¹.

« Ce fut dans la douce lumière d'un après-midi finissant que j'entrai pour la première fois dans le caveau. J'étais comme ensorcelé et mon cœur bondissait dans une exultation quasi malade »².

Et il serait également possible de parler, sans doute, de « La bête dans la jungle » d'Henry James où, selon Bernard Terramorsi, la gueule fantasmagorique d'un tigre du Bengale détiendrait le rôle d'orifice castrateur³.

Dans « Le Verrat » de William Hodgson, la prise de possession spirituelle d'un corps humain, celui du pauvre Bains, se double d'une volonté d'invasion, de possession, du monde réel par le porc satanique. Sous les yeux du héros Carnacki, vont ainsi se produire des manifestations de plus en plus terrifiantes signalant l'approche physique du porc satanique et de la bruyante cohorte de ses congénères. Tandis que Carnacki assiste son patient, durant l'un de ses sommeils cauchemardesques, il se rend compte que la frontière entre monde onirique et monde réel commence à s'estomper. Les grognements des porcs infernaux se font entendre jusque dans la pièce où dort Bains et en ébranlent les murs :

« Ce n'était pas une simple clameur chaotique : elle possédait un rythme marqué, nettement démoniaque. Le vacarme d'une multitude de porcs braillant et grognant envahissait la pièce, puis le grognement gargantuesque s'élevait, formant un beuglement absolument assourdissant. Comme encouragé par ce grognement, le vacarme produit par les millions d'animaux ébranlait la pièce à nouveau, et toutes les sept secondes [...] le grognement inconcevable revenait à la charge, poussé par le gosier de quelle monstruosité ? »⁴.

Il faut comprendre l'incroyable nature de ce phénomène ; le cauchemar de Bains, qui aurait dû demeurer cloisonné dans les frontières de son esprit, parvient à contaminer le *dehors*, la chambre où il se trouve, le monde à l'entour, faisant aussitôt de Carnacki un témoin auditif, et bientôt visuel, de l'activité maléfique du Verrat et de son cortège de porcs. C'est

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « La tombe », in *Les Autres Dieux*, *op. cit.*, p. 84

² *Ibid.*, p. 87

³ « On le constate, la "bête" jamesienne a une signification complexe : l'angoisse symbolisée par le fauve à l'affût possède dans ces fictions une origine sexuelle inter-dite ; la bête est un animal pulsionnel et castrateur qui est la trace la plus visible d'un travail inconscient à la base de la formation-déformation du texte. [...]. Cette bête dans la jungle et dans le texte réactive un fantasme de dévoration archaïque, l'angoisse indicible de l'avalement par un vagin denté. » (TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in *op. cit.*, pp. 241-242)

⁴ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *op. cit.*, p. 235

l'apparition d'un large puits ténébreux au milieu du plancher de la pièce qui produit bientôt la stupeur et l'effroi. Ce gouffre de néant démontre d'emblée un pouvoir d'attraction dangereux pour Carnacki ; « une puissance redoutable sembl[ant] l'attirer vers le puits »¹. Face à cette irruption d'un « trou noir » d'origine infernale dans leur pièce, Carnacki évite, à l'inverse de son patient Bains, toute conduite suicidaire ; il veille « à ce qu'aucune partie de [s]on corps ne surplomb[e] le gouffre pendant que cette force abominable mont[e] des profondeurs »². On comprend rapidement que ce gouffre représente la porte ouverte sur des régions infernales d'où s'apprête à émerger le monstre hodgsonien. Agissant comme d'effrayantes anticipations de l'apparition du Verrat, se succèdent alors diverses manifestations aberrantes à travers la chambre. Des groins et des pattes de porcs surgissent, de façon fugitive, des murs et du plancher de la pièce :

« ...pendant un instant, j'entrevis le bout d'un *groin* pâle, mais parfaitement reconnaissable. Il disparut aussitôt, mais je l'avais vu distinctement. Moins d'une minute plus tard, j'en vis un autre surgir à travers le mur, sur ma droite, et disparaître tout aussi rapidement. Je ne pouvais regarder vers la base de l'étrange cercle noir, [...], sans voir pointer ici et là, fugitivement, un museau de porc »³.

« Je vis dans la partie supérieure du mur tournoyant autour de la barrière un endroit du nuage noir et duveteux s'effiloche, et une patte de porc passa à travers, jusqu'à l'articulation, et s'agita un instant... »⁴.

La prolifération de ces parcelles de porc (groins, pattes) surgissant épisodiquement à l'intérieur la chambre contribue à augmenter l'impact déjà particulièrement angoissant que détenait l'abîme⁵, ce gouffre ténébreux et vociférant situé au pied des héros. Force est d'admettre, toutefois, que rien ne propage autant la panique que la vision de la gueule gigantesque du Verrat. Dans une dynamique rappelant nécessairement la montée abyssale des bêtes apocalyptiques et infernales, le surgissement, hors du puits, de la gueule du monstre porcine prend une dimension aussi spectaculaire que funeste :

« Je me penchai au-dessus du gouffre sombre qui s'ouvrait sous mon coude gauche. À ce moment, le vacarme porcine cessa, et il me sembla que je regardais à des miles d'éther sombre de là, vers quelque chose qui flottait très loin, au fond de l'abîme... quelque chose de blême... la gueule d'un gigantesque porc. Et sous mes yeux, elle grossit. Elle s'élevait, livide,

¹ *Ibid.*, p. 244

² *Ibid.*, p. 238

³ *Ibid.*, p. 239

⁴ *Ibid.*, p. 240

⁵ « L'angoisse est souvent causée, dans le récit littéraire, par l'impression qu'on est à un lieu de fracture dans l'espace (c'est l'abîme ouvert devant soi), ou dans le temps (il est minuit). [...]. L'angoisse est liée au sentiment de fissure : l'espace se brise, le temps se clive. » (déjà cité – ROUDEAUT, Jean, « Baudelaire/Mallarmé, Au bord du précipice », in *op. cit.*, p. 49)

apparemment sans bouger, quittant les profondeurs. Et soudain je réalisai que c'était le Verrat lui-même que je contempiais ainsi »¹.

Le faciès blême et blanchâtre qui surgit de l'abîme (« au fond de l'abîme... quelque chose de blême... la gueule d'un gigantesque porc »), évoque la couleur ou plutôt la « non-couleur » sur laquelle va le plus insister ce récit fantastique :

« ...un énorme monticule avec un groin, dégageant une faible *luminescence blanchâtre* et, à la base de cette masse gargantuesque, une fente minuscule où luisait un *œil blanchâtre*. » (nous soulignons)².

Cette teinte blanchâtre tend à entretenir l'image fantasmagorique du cadavre livide surgissant du tombeau, de la chair froide et morte revenant du monde des ténèbres, de l'épiderme rendu laiteux à force d'existence souterraine, loin des rayons solaires et de leur hâle bienfaiteur. C'est le spectacle du retour au monde d'un être de l'au-delà, d'une créature appartenant au royaume des Morts, à l'Enfer. L'irruption de la masse blanchâtre du Verrat, dans la chambre même où se tiennent Carnacki et Bains, pourrait, sous bien des égards, rappeler l'épisode du retour à la surface du gigantesque ver satanique et blanchâtre de « Celui qui garde le ver » de Stephen King. Un récit que nous avons mis d'ailleurs en parallèle avec ce texte centreur que constituait le *Moby Dick* d'Hermann Melville, en matière de mise en scène de la montée hors de l'abîme (mer) d'une énorme bête fantastique de couleur blanche (cachalot). De manière plus anecdotique sans doute, il est curieux de voir que Saki, dans une nouvelle également intitulée « Le verrat », racontant l'évasion de sa porcherie d'un gros verrat nommé Tarquin, le décrit comme un animal albinos, de couleur blanche et avec des yeux rouges :

« ...Tarquin, le gros verrat blanc du Yorkshire, avait quitté les étroites limites de sa porcherie pour l'espace plus étendu du pré. [...] il était planté là, agitant bruyamment ses mâchoires et clignotant de ses petits yeux rouges »³.

De même, le spectre de la gueule monstrueuse se charge de compléter le portrait du Verrat hodgsonien en lui conférant une indiscutable aura carnassière et prédatrice. La peur qui s'empare de Carnacki, à la vision du monstrueux orifice carnivore, est bien celle de se faire dévorer. Le texte nous parle du sentiment d'une « menace sauvage »⁴ qui s'empare de l'esprit

¹ HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *op. cit.*, p. 242

² *Ibid.*, p. 251

³ SAKI, « Le verrat », in *La fenêtre ouverte, op. cit.*, pp. 106-107

⁴ « ...à présent, il y avait une menace sauvage, et j'avais la sensation effective d'être confronté directement à une chose immonde. C'était horrible... tout simplement horrible. » (HODGSON, William Hope, « Le Verrat », in *op. cit.*, p. 249)

de Carnacki ; la peur d'être englouti par la gueule dentée d'un monstre porcin surgissant sous ses pieds :

« Je ne pouvais chasser cette idée horrible que je risquais de tomber au fond de ces ténèbres abominables. Le plancher était solide sous mes pieds, mais j'avais l'impression de marcher sur un vide obscur, semblable à une nuit inversée sans étoiles, tandis que la gueule du Verrat montait du fond de l'abîme sous mes pieds... Une chose silencieuse, incroyable, s'élevant des profondeurs abyssales... un mufler de porc blême, flottant et se découpant nettement au sein des ténèbres intenses »¹.

La montée carnassière du Verrat, depuis les profondeurs de l'abîme, déclenche un début de peur panique incontrôlable, instinctive (« Je ne pouvais chasser cette idée horrible »), chez le protagoniste principal. C'est la peur d'une proie qui voit s'approcher son prédateur. L'anthropophagie du Verrat ne semble faire aucun doute et se trouve naturellement aggravée par le gigantisme de cette bête fantastique. Il en va ainsi, pour faire un parallèle cinématographique, dans le film *Razorback* (Mulcahy Russel, 1984), où un sanglier de taille surnaturelle se fait mangeur d'hommes et insuffle la panique dans une bourgade australienne isolée. L'essence de la bête à crocs, pour le moins que l'on puisse dire, imprègne largement ce monstre hodgsonien nommé Verrat, l'installant comme une apothéose du porc fantastique.

L'ours est un animal avant tout connu pour être un prédateur particulièrement redoutable, régnant sur les cavernes et les forêts. Figure solitaire des zones sylvestres et montagneuses, voire des régions glaciaires (à la différence du loup qui s'intègre généralement à une meute de congénères), l'ours tend à personnifier, avec éclat, la violence sauvage et à se poser en gardien suprême de l'empire de la Nature face à la civilisation humaine. De par sa stature, sa puissance physique et sa férocité naturelle, l'ours a imprégné l'imaginaire de l'aura d'une bête à crocs majestueuse et quasi invincible, supérieure du moins aux autres espèces animales partageant son écosystème. Dans bien des traditions culturelles, chez les peuples de chasseurs notamment, *vaincre l'ours* constituait, à ce titre, l'acte héroïque par excellence. Le fait qu'il soit capable de prendre la position bipède, autrement dit de se mettre sur ses deux pattes postérieures et de se redresser à la verticale, a pu contribuer, en outre, à lui conférer la stature d'un rival à la mesure humaine. Cette illusion de la nature hybride posait, de la sorte, l'ours comme une créature anthropoïde, quasi humaine de par sa silhouette, mais absolument sauvage et bestiale de par son mode d'existence. Toutes ces dimensions zoologiques et imaginaires, de manière bien compréhensible, ont fait de ce dernier un animal des plus fascinants :

¹ *Ibid.*, p. 244

« L'ours est l'animal magique le plus fascinant que les premiers hommes du Sud découvrirent. N'était-il pas le seul à se dresser sur ses pattes arrière, dodelinant de la tête, dans une allure gauche mais familière qui reprenait avec bien des hésitations la marche de l'homme ? Celui-ci se reconnut bien vite dans cette silhouette qu'il identifia d'abord à un être supérieur, voire céleste »¹.

Il va sans dire que cette impression de voir l'homme en l'ours, du fait de la silhouette anthropoïde de ce dernier, a pu jouer dans la construction des légendes et croyances relatives à des naissances d'enfants hybrides consécutives à des unions contre-nature entre ces plantigrades et des femmes. Un thème auquel nous nous attacherons d'ici peu.

Bête à crocs de force et de férocité inégalées, nous l'avons dit, l'ours est parvenu à laisser l'empreinte, dans l'imaginaire, et en littérature par conséquent, d'un terrifiant prédateur carnivore. Quand bien même l'homme occidental contemporain l'aurait-il oublié et se contenterait-il de se figurer l'ours comme une « bête en peluche », inoffensive et câline. Il demeure toujours des fragments imaginaires de cette ancienne appréhension du plantigrade, prête à rejaillir à la faveur des circonstances. Dans « La chatte et le hibou » de Thomas Disch, cette histoire d'enfant traumatisé communiquant par le biais de ces animaux en peluche, la vieille menace de l'ours prédateur anthropophage se trouve clairement exprimée :

« Et tu crois que les ours en peluche ne sont que de gentils petits animaux stupides ? [...]. Nous ne vivons peut-être pas dans les bois, mais nous sommes des ours »².

Il s'agit ici, bien évidemment, d'une subtile métaphore de l'écriture, qui dévoile l'enfant assassin, à savoir le petit héros de l'histoire, comme une peluche, vu du dehors, mais comme un ours féroce et sanguinaire, vu du dedans. Derrière la peluche inoffensive et douce en apparence, derrière l'enfant, se dissimule, en effet, un petit monstre, un petit ours, prédateur et meurtrier d'une femme. Nous retrouvons, quelque part, le même schéma narratif dans « Lokis », où un aristocrate lituanien de haute renommée et de grande culture s'avère être un ours *au-dedans*, un être sauvage et bestial qui dévorera sa jeune épouse, durant la nuit des noces.

Habile à mettre en exergue la créature sauvage dans toute la splendeur de sa férocité, en faisant de celle-ci généralement le « bras armé » de la *Terra mater*, de la nature, face aux agents humains de la civilisation, Algernon Blackwood nous dépeint néanmoins, dans « La vallée des bêtes sauvages », la rencontre entre un chasseur (il est vrai en phase de rédemption

¹ RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, op. cit., p. 19

² DISCH, Thomas, « La chatte et le hibou », in op. cit., p. 122

et de fusion symbolique avec la nature-mère) et un ours terrifiant d'apparence, mais finalement tout à fait inoffensif et même porté aux caresses :

« Devant cet ours énorme et terrifiant, pas un nerf, pas un muscle n'avait bronché en lui ; et pourtant l'odeur âcre de la bête sauvage était montée dans ses narines, il avait senti la fourrure du monstre lui caresser les jambes »¹.

Cette tendance affective paradoxale du prédateur carnassier à l'égard de l'homme qui aurait dû incarner sa proie, voilà une scène que l'on retrouve clairement dans « Lokis ». Comment, d'ailleurs, pourrait-on ne pas y penser, tant la description blackwoodienne de ce contact charnel aberrant, de cette caresse de l'être humain par l'ours (« il avait senti la fourrure du monstre lui caresser les jambes »), pourrait induire de ressemblances avec une certaine scène de la nouvelle de Prosper Mérimée [France – 1803-1870] ? Dans « Lokis », il est question de la situation périlleuse dans laquelle s'est retrouvé le comte Szémioth, à l'image de sa mère quelques décennies plus tôt, à la suite d'une partie de chasse. L'homme, tombé de cheval, s'est retrouvé, sans armes, entre les griffes d'un ours, ou plutôt d'une ourse ; cependant, au lieu d'être dévoré, il a reçu les démonstrations d'une affection animale pour le moins inattendue. C'est ce que l'on comprend, au cours de la conversation que s'échangent le narrateur de l'intrigue et le docteur de la famille Szémioth :

« - Eh bien ! Son fils ne lui ressemble pas. Il y a moins d'un an qu'il [le comte Szémioth] s'est trouvé exactement dans la même position, et, grâce à son sang-froid, il s'en est tiré à merveille.

- Des griffes d'un ours ?

- D'une ourse, et la plus grande qu'on ait vue depuis longtemps.[...]. L'ourse l'a flairé, flairé, puis, au lieu de le déchirer, lui donne un coup de langue. Il a eu la présence d'esprit de ne pas bouger et elle a passé son chemin »².

Dans le cas de Blackwood, le chasseur n'était pas attaqué par l'ours, parce qu'il s'était dépouillé symboliquement de sa nature humaine, avait abandonné sa fonction de chasseur, pour se fondre à la Nature et aux bêtes sauvages. Il était donc devenu un *semblable* vis-à-vis de cet ours monstrueux croisé dans la vallée perdue. Le cas du comte Szémioth s'avère de même ordre, tout en révélant une situation plus radicale et moins liée à l'idée d'une volonté humaine préalable. Le comte n'a pas fait le choix d'une fusion symbolique avec la *Terra Mater* et la nature sauvage, cela s'est imposé à lui : il est né hybride, mi-ours, mi-homme, du fait de la relation sexuelle ayant uni sa mère à un ours en rut. On comprend pourquoi, dès lors, Szémioth n'a pas été déchiqueté par l'ourse ; cette dernière a su reconnaître en lui, par-delà

¹ BLACKWOOD, Algernon, « La vallée des bêtes sauvages », in *op. cit.*, pp. 240-241

² MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis », in GOIMARD, Jacques, Roland (éds.), *La grande anthologie du Fantastique 2*, *op. cit.*, p. 122

son apparence physique humaine, un congénère. Cette bête a su, par instinct, découvrir au-dedans de l'être qu'elle tenait entre ses griffes, en l'occurrence le comte Szémioth, non pas un *autre*, mais un *semblable*.

Mais l'ours, répétons-le, n'a nullement pour comportement ordinaire cette tendance affective vis-à-vis de l'homme. Cette bête à crocs s'inscrit plutôt, dans la pensée populaire ainsi que dans la création littéraire et artistique, comme un animal à la puissance physique effrayante, capable surtout d'infliger les morsures carnassières les plus sanguinaires. Dans un film récent, *À couteaux tirés* (Lee Tamahori, 1997), se manifeste, dans toute sa sauvagerie primitive, la violence anthropophage de l'ours. L'intrigue est la suivante : un riche industriel, accompagné de quelques hommes, se trouvent perdus dans les forêts du Grand Nord, à la suite d'un accident d'avion. En tentant de retrouver un chemin vers la civilisation, ils tombent sur un énorme grizzly qui démontre aussitôt sa nature de « mangeur d'hommes » et se met à les pourchasser plusieurs jours durant à travers l'immensité dédaléenne de la forêt canadienne. Une des scènes les plus atroces du film demeure, sans nul doute, celle où l'un des personnages, déjà blessé à une jambe, se fait attaquer un soir et dévorer vif par le terrifiant plantigrade, sous les yeux de ses compagnons impuissants.

Dans « Le combat d'ours » des auteurs Erckmann et Chatrian, il est donné également à voir, comme du temps de la Rome antique et des jeux du cirque, se manifester, au gré de divers combats de bêtes, le spectacle aussi fascinant qu'éprouvant de la force et de l'agressivité quasi monstrueuses de l'ours. De ce récit, dont certains ont pu dire qu'il était fantastique à force de cruauté dans le réalisme¹, il est question d'un meneur d'ours qui propose des combats d'animaux à un public villageois avide de sensations fortes. Ce dernier se trouve comblé par le spectacle d'un maelström de violence bestiale mêlant en la même furie ours et chiens ; il s'effraye autant que se fascine pour les morsures et les coups de griffes prodigieux, les horribles fractures d'échine ainsi que les impitoyables lacérations charnelles :

« Tout à coup la corde fût lâchée ; les chiens ne firent qu'un bond d'une extrémité de la cour à l'autre, et leurs dents aiguës se cramponnèrent aux oreilles du pauvre [ours], dont les griffes passèrent autour du cou des limiers, s'imprimant dans leur reins avec une telle force que le sang jaillit aussitôt... Mais lui-même saignait, ses oreilles se déchiraient... les chiens tenaient ferme... »².

¹ « La densité du bestiaire d'Erckmann-Chatrion n'a d'égale que celle de Lautréamont : *Le combat d'ours* [...] et *Le combat de coqs* sont déjà fantastiques à force de cruauté dans le réalisme. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, op. cit., p. 27)

² ERCKMANN-CHATRIAN, « Le combat d'ours », in *Contes de la montagne*. Paris : J. Hetzel, « Collection Hetzel », 1873, p. 328 [monographie téléchargée sur le site Internet *Gallica*]

« On entendit un hoquet terrible... une sorte de craquement : l'échine du lévrier venait de se casser... il tomba sur le flanc, la gueule sanglante »¹.

« ...il [l'ours] roulait dessus, hurlant, grognant, écrasant l'un, estropiant l'autre, se débattant avec fureur. Le brave danois se montrait encore le plus intrépide ; il avait pris l'ours à la tignasse et roulait avec lui les pattes en l'air, tandis que d'autres lui mordaient les jarrets... d'autres ses oreilles saignantes... Cela n'en finissait plus »².

Ce déluge de violence animale, respectant la « loi de la jungle », celle du plus fort, ne prend généralement fin qu'avec la mort d'un des adversaires ; le premier ours, prouvant sa dimension de prédateur suprême, parvient à triompher des chiens venus le défier. Le second plantigrade, présenté comme « le terrible ours des Asturies »³, est décrit de manière plus bestiale que son devancier comme « un petit ours gris, court, trapu, [avec] la tête plate, les oreilles écartées de la nuque, les yeux rouges et l'air sinistre »⁴. Il trouve néanmoins la mort face à un taureau, qui l'empale sauvagement d'un coup de cornes :

« À peine l'ours avait-il aperçu le taureau, qu'il s'était élancé vers ce nouvel adversaire d'un bond si terrible, que sa chaîne s'était cassée du coup. Le taureau, lui, à la vue de l'ours, s'accula dans l'angle de la cour, près du pigeonier et, la tête basse entre ses jambes trapues, il attendit l'attaque. [...] tout à coup le taureau, perdant patience, se rua sur l'ours de tout le poids de sa masse. Celui-ci, serré de près, se réfugia dans la niche du bûcher... la tête du taureau l'y suivit et le cloua sans doute contre la muraille, car j'entendis un hurlement terrible, suivi d'un craquement d'os... et presque aussitôt un ruisseau de sang serpenta sur le pavé »⁵.

Ce dernier duel, funeste au puissant plantigrade, est pourtant précédé d'un moment de panique particulièrement significatif parmi la populace humaine. La rupture d'une balustrade provoque tout à coup, en effet, une proximité dangereuse entre une partie de la foule et la bête carnassière ; une menace décuplée quand l'ours parvient soudainement à se libérer de ses entraves (« sa chaîne s'était cassée du coup »). Le sentiment d'effroi et le besoin de fuir qui s'emparent alors des hommes et des femmes du public, en ces instants, tendraient à démontrer, si besoin en était, combien l'être humain, à *armes égales* – c'est-à-dire, précisément, *sans armes* – ne saurait avoir face à l'ours d'autre comportement que celui d'une proie :

« Aussi, promenant les yeux sur les galeries en face, je vis toutes les figures pâles, d'une pâleur étrange... Quelques-unes la bouche béante... les autres les cheveux hérissés... écoutant, retenant leur haleine. [...]. Alors, mes chers amis, ce fut quelque chose d'horrible :

¹ *Ibid.*, p. 329

² *Ibid.*, p. 331

³ « On attendait avec impatience le terrible ours des Asturies » (*Ibid.*, p. 332)

⁴ *Ibid.*, p. 333

⁵ *Ibid.* pp. 338-339

[...] le tumulte, les cris, les gémissements devinrent affreux. Cette masse d'êtres amoncelées dans les galeries, comme dans une hotte immense, se prirent à grimper les uns par-dessus les autres, à se cramponner aux murs, aux pilier, aux balustrades, à se frapper même avec rage, à mordre... pour fuir plus vite »¹.

Le retour inopiné, Le reflux brutal, en ces êtres humains, de l'instinct de survie et, quelque part, de leur nature bestiale (« à se frapper même avec rage, à mordre... pour fuir plus vite »), sonne comme le contrecoup de l'avalissement et de la dégradation infligés à ces bêtes sauvages muselées. On comprend que l'homme, derrière les frontières protectrices de la civilisation, se croit illusoirement à l'abri de ses anciens prédateurs. Malgré la soumission et la mise aux fers de l'ours, l'homme ne parvient à s'assurer qu'une domination provisoire, vis-à-vis de ce dernier, dans le combat éternel qu'ils se livrent depuis la nuit des temps. L'apparition du premier ours, dans le récit d'Erckmann-Chatrion, exprime nettement cette idée de la dégradation et de l'avalissement d'un animal royal par l'espèce humaine. On comprend que l'homme a déchu l'ours, en l'asservissant et en l'oppressant avec muselière et chaînes, de son ancien empire sauvage :

« Le pauvre ours fut conduit près d'un solide épieu, contre le mur de la buanderie, et se laissa tranquillement attacher, promenant sur la foule des regards mélancoliques. "Pauvre vieux routier, m'écriai-je en moi-même, qui t'aurait dit, il y a dix ans, lorsque tu parcourais seul, grave et terrible, les hauts glaciers de la Suisse, ou les sombres ravins de l'underwald, et que tes hurlements faisaient trembler jusqu'au vieux chênes de la montagne... qui t'aurait dit alors qu'un jour, triste et résigné, la gueule cerclée de fer, tu serais attaché au carcan et dévoré par de misérables chiens, pour l'amusement de Bergzabern" »².

Le combat, dès lors, semble prendre la dimension d'une lutte universelle : les bêtes se battent entre elle, sur un plan physique, mais l'ours se bat aussi avec l'homme, sur un plan moral, pour recouvrer sa dignité perdue.

Il ressort ainsi, de ce texte d'Erckmann-Chatrion, l'image d'un vacillement hiérarchique permanent entre les espèces animales, l'espèce humaine y compris, au gré d'une confrontation symbolique censée aboutir à quelque suprématie finale pour l'une d'entre elles. L'impression est bien celle de se retrouver dans une grande bataille universelle. Cette dernière était déjà préfigurée par la « bagarre épouvantable »³ des gens de la taverne pour venir assister au spectacle ; lequel spectacle avait d'ailleurs été annoncé par le meneur d'ours dans les termes suivants : « La bataille va commencer »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 337

² *Ibid.*, pp. 326-327

³ « C'était une bagarre épouvantable ; on se grimpait sur le dos pour arriver au plus vite ; la petite Brigitte Kéra y perdit un bas, et la vieille Anne Seiler, la moitié de sa jupe. » (*Ibid.*, p. 322)

⁴ *Ibid.*, p. 323

Outre ce portrait insistant sur les attributs carnassiers de l'ours, sa gueule dentée et ses griffes acérées, il est permis d'évoquer l'autre tendance relative à la représentation de cette bête dans la culture populaire, les arts et la littérature. Cet autre portrait alternatif ou complémentaire de l'ours s'avère plus rare, car beaucoup plus dérangeant que le précédent. Il s'est érigé autour de l'imaginaire de la transgression sexuelle et de l'union contre-nature. Il s'agit du portrait de l'ours ithyphallique – terme que nous avons choisi en référence à Pan, connu comme dieu ithyphallique par excellence.

« Lokis » de Prosper Mérimée constitue, à n'en pas douter, l'œuvre fantastique la plus aboutie dans le cadre de cette perspective imaginaire reprenant les croyances anciennes relatives à des descendants d'ours et au mystérieux pouvoir de séduction des ours sur les femmes¹. André Rimbau, au travers du paysage imaginaire des peuples pyrénéens, nous dévoile quelques facettes de cet aspect légendaire de l'ours. L'histoire de « Jean de l'Ours », par exemple, pourrait se rapporter admirablement à la trame de la nouvelle de Mérimée :

« Les bergers de la montagne n'avaient pas attendu la disparition de la "folle du Montcalm" [femme censée avoir été recueillie par des ours] pour tenter de supposer l'impossible mais fatale descendance, rêvée et donc presque promise, par l'union de la femme et de l'ours. La Belle et la Bête étaient condamnées depuis l'origine des temps, semble-t-il, à s'aimer. Elles eurent un fils. Il s'appela Jean de l'Ours et son nom servit de titre à de multiples légendes répandues dans tous les villages, d'une extrémité à l'autre de la chaîne des Pyrénées »².

L'écrivain fantastique et ethnographe des croyances paysannes Claude Seignolle n'aura pas laissé passer l'occasion de s'inspirer de cette légende pour constituer la trame de l'une de ses nouvelles, « Le Diable en sabots » :

« Le récit de Seignolle est inspiré d'un conte folklorique, *Jean de l'ours*. C'est l'histoire d'une bûcheronne enlevée par un ours et qui donne naissance à un enfant mi-humain, mi-animal qui devient un forgeron en raison de sa force surhumaine, mais aussi du mystérieux pouvoir qu'il semble détenir »³.

Le récit de Mérimée, quant à lui, qui prend pour narrateur un érudit des langues et écritures du nom de Wittembach, se déroule durant l'année 1866 – à en croire la date du journal tenu par ce dernier⁴ –, mais pas dans les Pyrénées. Il prend pour cadre géographique

¹ « Devenir ours pour mieux séduire une femme, le vieux phantasme a toujours hanté, d'un bout à l'autre des Pyrénées, les rêves des bergers. De la Catalogne au Pays Basque, à chaque angle de rue comme dans l'intimité du foyer, la magnification de l'ours, dans la terreur et l'adoration, est restée invariable. » (RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, *op. cit.*, p. 39)

² *Ibid.*, p. 37

³ MENEGALDO, Gilles, « *Le Diable en sabots et Marie la louve* : du texte à l'image », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Seignolle et le fantastique*, Saint-Claude-de-Diray : Editions Hesse, 2002, p. 218

⁴ « C'est là que j'ai réuni toutes les notes de mon journal de 1866, du moins celles qui se rapportent au comte Szémiath. » (MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis », in *op. cit.*, p. 116)

une autre région d'Europe également peuplée d'ours : la Lituanie ; un pays où, de surcroît, nous l'avons dit dans une partie précédente, plusieurs cas d'enfants sauvages élevés par des ours ont été repérés depuis le XVII^e siècle¹.

L'intrigue repose sur un accident de chasse pour le moins stupéfiant : un certain comte Szémioth serait né à la suite du viol de sa mère par un ours, viol intervenu au cours d'une malheureuse partie de chasse. Cet événement est raconté au narrateur, sans toutefois aller dans les détails, par le médecin de la famille des Szémioth.

Tout commence, de fait, par la capture de ladite femme par un ours de Lituanie que tous imaginent, à tort, simplement soucieux de la dévorer :

« Nos dames lithuaniennes sont des amazones, comme vous savez. La comtesse va aussi à la chasse... Elle reste en arrière ou dépasse les veneurs... [...]. Bon ! tout à coup le comte voit arriver bride abattue le petit cosaque de la comtesse, un enfant de douze ou quatorze ans. – Maître, dit-il, un ours emporte la maîtresse ! [...]. Toute la chasse accourt au lieu qu'il désigne ; point de comtesse ! Son cheval étranglé d'un côté, de l'autre sa pelisse en lambeaux. On cherche on bat le bois en tous sens. Enfin un veneur s'écrie : "Voilà l'Ours !" En effet l'ours traversait une clairière, traînant toujours la comtesse, sans doute pour aller la dévorer tout à son aise dans un fourré, car ces animaux-là sont sur leur bouche. Ils aiment, comme les moines, à dîner tranquilles »².

Certains détails sonnent, dans cet extrait, avec une tonalité symbolique ou ironique évidente. Le détail de la pelisse de la comtesse, seconde « peau » garni de fourrure, laisse déjà entendre la possible confusion des espèces et le saccage d'ordre sexuel (« sa pelisse en lambeaux »). En outre, la comparaison de l'ours avec les moines (« comme les moines ») tendrait à témoigner de l'ironie mordante de l'écrivain ; cet ours, en vérité, va se révéler bien éloigné des principes de la chasteté monacale. L'expression solennelle employée lors de la découverte de la bête par les veneurs, à savoir « Voici l'Ours ! », pourrait, elle-même, se présenter comme une distorsion ironique de la célèbre formule « *Ecce Homo !* » (« Voici l'Homme ! ») qui se rapportait au Christ.

L'emprise de l'ours sur la comtesse est d'emblée sauvage, purement bestiale, puisqu'on nous dit qu'il la traîne dans sa gueule (« traînant toujours la comtesse »). Le premier contact charnel, entre la bête et la femme, aura donc été celui de la morsure, préfigurant ce qui allait se produire, des années plus tard, entre le comte Szémioth, rejeton de ladite comtesse, et sa jeune épouse Iwinska, lors de leur nuit de noces. Connaître l'ours, c'est

¹ cf. Partie II, chap. I-3

² MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis », in *op. cit.*, pp. 120-121

d'abord subir sa morsure. Ours, Szémioth ne le devient intégralement qu'à partir de sa morsure sanglante infligée au cou de sa dulcinée¹, c'est-à-dire à la fin de la nouvelle :

« Nous frappâmes à grands coups. Point de réponse. Enfin le valet de chambre apporta une barre de fer, et nous enfonçâmes la porte [...]. La jeune comtesse [Iwinska] était étendue morte sur son lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang. *Le comte avait disparu*, et personne depuis n'a eu de ses nouvelles. [...] – Ce n'est pas une lame d'acier, [...], qui a fait cette plaie... c'est une morsure ! »² (nous soulignons).

Dans ce passage, on découvre le carnage bestial commis par Szémioth, à l'occasion de sa nuit de noces – un épisode d'ailleurs récurrent dans l'œuvre de Mérimée³. La morsure carnassière vaut ici pour le symbole du changement de nature définitif. L'ours Szémioth semble naître pour de bon, dans l'acte de la *morsure*, après avoir vécu une longue gestation dans un corps humain. C'est bien à la suite de cet acte sauvage que le *comte disparaît* à jamais, pour ne laisser place qu'à la seule vision de la morsure animale, pour ne laisser place définitivement qu'au plus terrible indice de l'existence « pleine et entière » de l'ours, la bête des bois.

Pour en revenir au cas de la mère du comte Szémioth, celle qui aura *connu* l'ours et enfanté de lui, il convient de signaler que celle-ci n'a évidemment pas eu à subir de morsure aussi grave, aussi funeste, que celle de la jeune Iwinska. La comtesse-mère semble plutôt avoir été victime de certains outrages dont le texte préfère taire, on comprend pourquoi, toute description. Lorsque les chasseurs parviennent à extraire la comtesse des griffes de l'ours ithyphallique, les seuls détails qui nous sont cédés touchent aux blessures physiques mais surtout mentales qui affligent désormais la malheureuse personne :

« La comtesse était fort égratignée, sans connaissance cela va sans dire, une jambe cassée. On l'emporte, elle revient à elle ; mais la raison était partie »⁴.

La perte de connaissance, vécue à la faveur de ce viol contre-nature, se prolonge par une perte encore plus dramatique, celle de la raison. L'union avec l'ours aura, de fait, été la cause d'une chute radicale pour cette aristocrate. Le début de la nouvelle nous offre d'ailleurs le spectacle de cette déchéance de la comtesse, en nous montrant ce qu'elle est devenue avec

¹ « Cette morsure sanglante fait de lui un *ours entier*, à tous les sens de l'adjectif. Le voilà désormais qui gagne la forêt comme on rentrerait dans la matrice... » (BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, *op. cit.*, p. 224)

² MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis », in *op. cit.*, p. 152

³ « De la statue meurtrière de *La Vénus d'Ille* (1837) au monstre de *Lokis*, que plus de trente ans séparent, l'analogie est en effet manifeste : une nuit de noces devient une nuit de carnage par l'intervention d'une puissance inhumaine. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, *op. cit.*, p. 33)

⁴ *Ibid.*, p. 121

le temps : une femme impotente, hirsute, au regard vide et égaré, que l'on est parfois même obligé d'attacher ; l'image d'une folle :

« Le monsieur se pencha vers la dame en noir, et à ma grande surprise déboucla une large ceinture de cuir qui la fixait à sa place dans la calèche. Je remarquai que cette dame avait de longs cheveux blancs fort en désordre, et que ses yeux, tout grands ouverts, semblaient inanimés : on eût dit une figure de cire. [...]. Je n'eus pas de peine à deviner que je voyais le docteur Froeber, et que la dame en noir était la comtesse. D'après son âge, je conclus qu'elle était la mère du comte Szémióth, et les précautions prises à son égard annonçaient assez que sa raison était altérée »¹.

Fuir la réalité aura été, pour ce personnage, la solution trouvée face au phénomène fantastique et à la cruauté du destin. La folie aura constitué, pour celle-ci, un refuge et un remède pour oublier la tragédie de sa vie ; d'avoir été « engrossée » par un ours et d'avoir dû mettre au monde un être impossible, un enfant hybride impossible à aimer. Tragédie d'une existence féminine que le médecin familial se complaît pourtant à raconter de manière fort laconique et distante :

« On la mena à Saint-Pétersbourg. Grand consultation, quatre médecins chamarrés de tous les ordres. Ils disent : "Madame la comtesse est grosse, il est probable que sa délivrance déterminera une crise favorable." [...]. Neuf mois après, la comtesse accouche d'un garçon bien constitué [...]. Le comte lui montre son fils. [...]. "Tuez-le ! tuez la bête !" qu'elle s'écrie ; peu s'en fallut qu'elle ne lui tordît le cou »².

Le désir de l'acte infanticide, censé tuer l'abomination de la nature que constitue Szémióth, le fils de l'ours, « la bête », marque la dernière volonté de cette femme vaincue par le mauvais sort. C'est une pulsion homicide qui la condamne à la mise à l'écart, à l'abandon, à l'aliénation définitive du monde social. Aux deux directions prises par l'existence de cette mère, victime de l'ours ithyphallique, et par celle de son fils, victime de son hérédité bestiale, ne paraît ainsi pouvoir se dévoiler qu'une seule et même issue : l'exclusion du monde des hommes et le retour à la bête (par la folie ou l'acte anthropophage).

La *morsure de l'ours*, qui est aussi la voie de sa connaissance charnelle, aura été, pour ces deux êtres humains, comme dans le cas des morsures vampiriques, l'élément déclencheur et pleinement symbolique³ d'une crue dévastatrice en laquelle devait s'abîmer leur nature humaine et se révéler leur irréductible nature bestiale, leur *ours*. Il y aurait évidemment beaucoup d'intérêt à approfondir encore notre réflexion en ce sens, afin de rapprocher et de

¹ *Ibid.*, p. 118

² *Ibid.*, p. 121

³ « En guise de pénétration sexuelle, la succion brutale du sang. » (BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, op. cit., p. 218)

comparer la figure littéraire de l'ours ithyphallique et de l'homme-ours avec celles des vampires, voire des loups-garous. Toutefois, nous ne souhaitons pas nous y atteler, puisque ce serait empiéter par là sur le domaine de la bête *du dedans*, qui ne constitue pas notre angle d'étude.

CHAPITRE VI

La bête équine

Le cheval, cet herbivore quadrupède domestiqué par l'homme au long des millénaires, détenait jusqu'à peu encore une utilité cruciale dans le registre des transports terrestres ainsi qu'un rayonnement remarquable au sein des traditions imaginaires. Omniprésent dans les environnements humains avant l'arrivée de l'automobile, le cheval a durablement imprégné les habitudes et la pensée populaire. Incarnation d'une certaine noblesse animale, d'une élégance et d'une puissance naturelles dignes d'admiration, la « conquête » de cette bête par l'être humain a contribué à augmenter, comme l'attestent généralement ses figurations littéraires, légendaires ou mythologiques, la stature héroïque de l'homme lui-même :

« De même que le cavalier est le type le plus distingué du héros, le cheval qui le porte est l'animal le plus noble de la mythologie »¹.

Ainsi le chevauchement de la bête équine par l'homme vaut-il symboliquement pour l'image même de la domination hiérarchique qu'a su établir ce dernier sur l'animal quadrupède. Le triomphe humain sur le cheval se trouve célébré précisément en cela. C'est le fait d'avoir su dompter l'être sauvage et de pouvoir dorénavant le monter, le commander, le mouvoir à sa guise, qui signe, au plus haut point, la mainmise de l'homme sur sa « conquête animale ». L'asservissement domestique du cheval a contribué à *élever* l'être humain :

« En lui prêtant sa taille, sa puissance et sa vitesse, il [le cheval] l'a fortifié [l'homme], grandi, hissé sur un piédestal. [...]. La soumission de cet animal volumineux, fantasque et impétueux permet à l'homme de se forger, au plus profond de lui-même, l'image flatteuse d'un être supérieur, à qui rien ni personne, croit-il, ne saurait résister »².

L'homme *surmonte* donc le cheval, au point de pouvoir employer les qualités physiques de celui-ci, autrement dit sa force et sa vitesse, en prolongement de sa propre personne. Il a su faire de ce dernier son instrument zoologique et son « véhicule vivant », tout au long des siècles ; si bien qu'il n'est pas faux de penser qu'il pourrait s'agir de son animal domestique le plus utile et le plus exploité :

« ...aucun animal n'a autant servi l'homme. En ville et aux champs, à la ferme, à l'usine, au fond des mines, sur les routes et les chemins de halage, le cheval était partout présent, il n'y a

¹ DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, op. cit., p. 306

² DIGARD, Jean-Pierre, « Présentation », in DIGARD, Jean-Pierre et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *Le cheval – romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1995, p. III

pas si longtemps encore, associant jour après jour son labeur à celui de son maître, prolongeant de sa force l'intelligence de ce dernier. Le cheval est également inséparable des épisodes les plus spectaculaires de l'histoire humaine – invasions mongoles, guerres napoléoniennes, conquêtes de l'Ouest américain –, partageant avec le cavalier l'horreur des combats... »¹.

Force est néanmoins de souligner la difficulté initiale occasionnée par cette entreprise de domestication. Il aura fallu des millénaires pour que l'homme parvienne réellement à ses fins avec le cheval :

« Si le cheval peut être désigné comme "la plus noble conquête de l'homme" (Buffon, *Histoire naturelle*, 1754), c'est parce que cette conquête a été longue et difficile. Réalisée au nord de la mer Noire vers 3500 avant notre ère, la première domestication du cheval est intervenue quelque trois millénaires après celle du boeuf, du mouton et du porc, et six millénaires après celle du chien. La difficulté et le désir de maîtriser ce gibier insaisissable, rapide et puissant, parangon de vertus guerrières très valorisées, expliquent la lenteur de cette domestication [...]. Mais les hommes n'étaient pas au bout de leurs peines : à partir du moment où ils ont réussi à domestiquer le cheval, il leur a fallu un millénaire pour commencer à l'atteler [...], un deuxième millénaire pour parvenir à le monter, et plusieurs autres pour inventer un à un les instruments d'une utilisation efficace et pour parvenir, il n'y a pas plus de quelques décennies, à l'équitation telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui »².

Il s'avère en outre, pour évoquer plus spécifiquement l'épisode du dressage, que la bête équine contraint l'homme, préalablement, à un exploit d'ordre physique censé l'arracher à l'insoumission de l'état sauvage. Il faut dresser le cheval au prix d'une prouesse d'équilibriste. C'est la capacité à chevaucher sans chuter, à demeurer en place sur le dos de la bête, qui établit la supériorité hiérarchique de l'homme sur sa monture et fait alors de lui le dominant, un maître vis-à-vis du cheval. Les scènes de rodéo, que l'on peut poser en tant que poncif des westerns américains, dévoilent clairement, si besoin est, qu'il n'est jamais aisé de dompter un équidé sauvage. De tels épisodes servent aussi à magnifier le personnage du cavalier, du cow-boy, en tant qu'individu capable de chevaucher l'animal jusqu'à la domestication définitive.

En considération de cela, il convient donc de signaler que la persistance de la nature bestiale chez le cheval, la survivance de sa sauvagerie passe logiquement par le constat de l'impossibilité de son chevauchement. Le cheval que l'on ne peut chevaucher est toujours perçu comme bête sauvage. La mainmise humaine, la maîtrise de l'homme sur le cheval cesse dès lors qu'il comprend son incapacité à monter et à dompter cette créature animale. Or, le cheval fantastique, révélons-le dès à présent, se pose précisément comme une bête n'ayant ni

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. II

mors, ni brides. Il ne supporte, en règle générale, aucun cavalier ou ne saurait, tout au plus, être chevauché que par un être surnaturel (le diable, par exemple) ou alors par un homme se dévoilant finalement comme sa victime (dans le cas d'une damnation, par exemple).

Il devient compréhensible, au gré de ces dernières réflexions, que le cheval fantastique, celui qui peut insuffler quelque angoisse ou sentiment de panique à l'être humain, ne saurait nullement correspondre au portrait de la bête soumise, domptée, domestiquée. La bête équine fantastique, ainsi que nous allons le voir, tendrait plutôt à se situer dans une dynamique de subversion par rapport à la figure domestique du cheval. Il s'agit globalement, dans les textes fantastiques, de l'expression protéiforme d'une peur centrée autour de l'éventualité suivante : voir le noble quadrupède rompre les brides de sa domesticité et entreprendre alors de mettre à bas l'autorité humaine, de renverser la hiérarchie du chevauchement ordinaire.

Plusieurs thèmes, d'usage aussi autonome que complémentaire, marque la représentation du cheval étrange et surnaturel en littérature fantastique. On pourrait citer ceux qui constituent, selon nous, les quatre facettes majeures de cette figure littéraire : le cheval *carnassier* (avec lequel il est question du comportement alimentaire aberrant d'un animal supposé herbivore), le cheval *fouleur* (qui exploite la peur de la force d'écrasement et de piétinement propre aux sabots de l'équidé), le cheval *cauchemardesque* (en lequel se révèle une dimension sexuelle mortifère, l'érigeant en apothéose aussi angoissante que fascinante de l'étalon en rut, en incarnation bestiale de la puissance mâle et maléfique, en icône érothanatique de la démesure phallique), le cheval *infernal*, *spectral* ou *psychopompe* (qui suppose un animal revenu du monde des morts, voire de l'Enfer, ayant partie liée avec les ténèbres, le diable et les démons ou incarnant, plus simplement, l'instrument d'une malédiction humaine).

Ainsi que nous en suggérons l'idée, ces thèmes peuvent se chevaucher dans une même représentation de la bête équine. Le cheval *fouleur* de William Hodgson, dans « Le cheval de l'invisible », par exemple, se révèle être également un cheval *spectral*, puisqu'il se pose comme un fantôme vengeur en charge d'une ancestrale malédiction familiale. Mais il est aussi un cheval *cauchemardesque*, justifiant sa dimension érothanatique à travers le récit, par le fait qu'il ne s'attaque qu'à des jeunes femmes en passe de se marier, comme mué par une pulsion de coït.

Il apparaît peu pertinent, par conséquent, de tenter de traiter distinctement les différents secteurs thématiques que nous venons de mettre en évidence, leur confusion étant,

en règle générale, de mise dans les textes fantastiques – signalons, cela dit, que le thème du cheval *carnassier* se trouve le moins exploité en la matière.

Aussi semble-t-il judicieux d'observer la figure du cheval fantastique suivant un axe plus élémentaire et plus perceptible, par le prisme duquel néanmoins pourra se révéler l'entrelacement subtil des dimensions thématiques ci-dessus précisées.

Nous allons, pour ce faire, traiter, dans un premier temps, des représentations solitaires du cheval, celles où il n'est question simplement que d'un cheval isolé et sans cavalier. Ce qui entend la mise en scène d'une bête équine propice, nous le comprenons bien, à incarner une violence et une malfaisance purement d'origine animale, l'idée d'une puissance sauvage indomptable et, évidemment, une figure menaçante de la mort, du danger mortifère (A).

Dans un second temps, il va s'agir de parler de la bête équine montée par quelque cavalier fantastique ; un volet qui, de fait, doit permettre de passer en revue les figurations du cheval décrit comme chevauché par le démon, l'être surnaturel ou l'homme damné (B).

De cette double observation élémentaire des « chevaux solitaires ou sauvages » et des « destriers fantastiques », pourra découler, nous l'espérons, une appréhension pertinente et complète de la figure de la bête équine en littérature fantastique.

1. Les chevaux sauvages

Nous l'avons dit, le cheval sans cavalier, sur lequel n'apparaît donc ni selle, ni mors, ni brides, est d'emblée posé comme l'équivalent d'une bête sauvage. L'absence de ces indices révélateurs de l'emprise de l'homme, de la souveraineté d'un maître bipède sur la bête équine, représente ainsi le premier élément catalyseur pouvant conduire l'écriture à une description monstrueuse du cheval. Le cheval sans cavalier est une bête libérée, jusque dans les profondeurs de son être.

Dans sa nouvelle « Été », Julio Cortázar met en scène, un étalon blanc solitaire, dont le comportement se révèle pour le moins insensé puisqu'il vient, de façon répétée, se cogner la tête avec violence contre la baie vitrée de la maison d'un malheureux couple médusé d'horreur. Cette scène nocturne s'avère réellement éprouvante pour les protagonistes principaux du récit que sont Mariano et sa femme Zulma ; des époux habitués, à vrai dire, à une vie parfaitement ordonnée, une vie ponctuée de petites manies journalières auxquelles ils accordent pourtant une importance quasi vitale :

« Mais ce ne sont pas des manies, [...], plutôt une réponse à la mort et au néant, fixer les choses et les moments, établir des rites et des catégories contre le désordre plein de trous et de taches »¹.

C'est cette existence réglée à la façon d'une horloge, où tout « se répétait fidèlement, chaque chose à son heure et une heure pour chaque chose... »² comme nous dit encore le texte, que vient mettre à bas, bouleverser l'épiphanie du cheval fantastique. Certes, on nous fait comprendre, au début de l'intrigue, que cette routine quotidienne avait déjà été bouleversée par la venue pour quelques temps, dans la demeure, de la fille d'un certain Florencio, un proche du couple Mariano et Zulma. Toutefois, sans nullement exclure l'hypothèse d'une relation symbolique entre ces deux visites (celle de la petite fille et celle de l'étalon blanc), l'écriture fait entendre l'ébranlement autrement plus considérable que vient induire l'apparition monstrueuse et brutale de cette bête équine solitaire, derrière la baie vitrée :

« Une énorme tache blanche vint cogner contre la baie. [...]. C'est un cheval, dit Mariano sans y croire, c'est un bruit de cheval, j'ai entendu les sabots, il doit galoper dans le jardin. La crinière, des naseaux comme sanglants, une énorme tête blanche effleurèrent la grande vitre, le cheval les regarda à peine... »³.

¹ CORTÁZAR, Julio, « Été », in *Nouvelles 1945-1982, op. cit.*, p. 615

² *Ibid.*, p. 614

³ *Ibid.*, p. 615

Cet étalon fou se présente au départ comme une tache blanche dans les ténèbres (« énorme tache [...] contre la baie »), une « chose » visuelle et sonore (« bruit de cheval »), qui se bestialise et se précise subitement (« C'est un cheval... »). C'est bien un bruit de sabots qui permet l'appréhension primordiale du cheval cortázarien, à la façon de ce qui se passe généralement dans les descriptions d'apparition d'équidés. Parce qu'il a entendu le bruit du galop (« j'ai entendu les sabots, il doit galoper »), Mariano parvient à ramener sa vision initiale de la tache blanche à un corps de cheval. Ce bruit de cheval contribue donc à *donner corps*, en son esprit, à la bête fantastique. Nous ne rappellerons pas ici la propension de l'écrivain argentin à ériger le bruit en vecteur primordiale de l'angoisse ; il suffirait de se reporter à l'analyse de sa nouvelle « Maison Occupée », que nous avons réalisée dans un volet précédent, où le bruit seul tenait lieu de « monstre fantastique ».

La marque initiale de toute présence chevaline s'avère, très souvent, d'ordre sonore ; on doit généralement entendre la bête et son galop avant de la voir paraître en chair et en os. Ce phénomène d'attente, induit par l'écoute sonore, prend, bien évidemment, une portée anxiogène dans le cas d'un cheval surnaturel et a pu ainsi largement s'offrir à un usage d'intensificateur d'angoisse en littérature fantastique. La peur que véhiculent les bruits du cheval, cet animal du changement et de la fuite du temps comme le prétend si solennellement Gilbert Durand¹, procède d'une peur ancestrale. On remonterait logiquement, dans cette réflexion, aux temps du cheval guerrier, annonciateur de massacres :

« Ce vacarme du cheval, Eschyle l'évoque à deux reprises comme une image de mort et de destruction. La peur grandit en entendant le fracas des chars, le cri des essieux et le bruit que fait le mors, né du feu, le mors qui jamais ne s'endort dans la bouche des chevaux »².

Outre cette association reliant les bruits du cheval à la guerre et aux massacres, les légendes et les mythes ont fait surgir de ce terreau imaginaire d'autres sources d'effroi. La peur engendrée par l'écoute des sons d'un galop peut procéder, par exemple, du sentiment de la présence d'un cheval surnaturel ou d'un destrier au cavalier maléfique, sinon diabolique. Chevaux de l'Enfer, destrier du diable, cheval du cauchemar, cheval du Féroce Chasseur,

¹ « Les poètes ne font que retrouver le grand symbole du cheval infernal tel qu'il apparaît dans d'innombrables mythes et légendes, en liaison soit avec des constellations aquatiques, soit avec le tonnerre, soit avec les enfers avant d'être annexé par les mythes solaires. Mais ces quatre constellations, même la solaire, sont solidaires d'un même thème affectif : l'effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 78-79)

² VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, op. cit., p. 47

autant de références mythiques ou légendaires susceptibles de donner corps, dès la première perception sonore d'un bruit de sabots, à l'imagination d'une bête équine fantastique.

Tout comme la nouvelle « Été » de Cortázar, « Le cheval de l'invisible » de William Hodgson ne se prive pas d'utiliser la manifestation sonore en tant qu'inquiétant préambule de l'apparition du monstre animal. Un bruit de galop initial vient, en effet, signifier le départ de l'angoisse, puis préfigurer, dans un crescendo sonore, l'arrivée du cheval surnaturel tant redouté :

« Le bruit s'éleva [...] : on aurait dit qu'un grand cheval faisait plusieurs fois le tour de la salle de billard, à une allure délibérément lente »¹.

« L'instant d'après, j'eus l'impression que toute la maison tremblait sous le martèlement sonore des sabots d'une créature énorme qui se dirigeait vers la porte ! [...]. Immédiatement après, les bruits se rapprochèrent comme si quelque chose d'invisible traversait la porte fermée et que le pas sonore venait sur nous »².

La cavalcade bruyante, ce galop de plus en plus assourdissant, aurait dû tendre à annoncer l'approche puis l'apparition de la bête équine. Or, le fait est que cette déduction logique s'avère erronée dans le cadre de la nouvelle de Hodgson, étant donné qu'il s'agit d'un animal invisible. Ainsi ce bruit des galops, censé indiquer la proximité de ladite créature, devient-il finalement le seul moyen de percevoir la présence de la bête fantastique immatérielle. L'apparition visuelle du cheval surnaturel n'a pas lieu ; on ne fait qu'entendre sa présence (« les bruits se rapprochèrent comme si quelque chose d'invisible [...] venait sur nous »).

Ce n'est pas le cas, nous le savons, dans le texte de Cortázar, où le son du cheval s'associe rapidement à sa vision charnelle. Point de convergence toutefois entre ces deux textes : ils nous décrivent pareillement le galop d'un cheval fantastique autour de ce refuge et lieu intime que représente la maison des héros. Les deux équidés, hodgsonien et cortázarien, n'ont qu'une idée fixe : *pénétrer* dans la maison :

« La nuit s'écoula plutôt tranquillement jusque peu avant les premières lueurs de l'aube. Nous entendîmes brusquement un grand cheval lancé au galop faisant plusieurs fois le tour de la maison... »³

« Il veut entrer, dit Zulma, collée au mur du fond. [...]. Je te dis qu'il veut entrer, il est enragé et il veut entrer »⁴

¹ HODGSON, William Hope, « Le cheval de l'invisible », in *Carnacki et les fantômes*, op. cit., p. 148

² *Ibid.*, p. 149

³ *Ibid.*, p. 152

⁴ CORTÁZAR, Julio, « Été », in op. cit., p. 615

C'est là que se situent l'inexplicable mystère et l'indicible vérité de ces deux intrigues. Nous sommes faces à des étalons enragés qui veulent entrer, pénétrer, dans l'intimité des êtres humains. Or, dit Zulma, l'héroïne de Cortázar, « aucun cheval ne fait ça, [...], aucun cheval ne cherche à entrer comme ça dans une maison »¹. Comment interpréter autrement que par la métaphore sexuelle cette furieuse pulsion poussant ces bêtes équines à l'intrusion sauvage ? Cette symbolique érotique, rapportant l'étalon au *phallos*, est d'autant plus évidente qu'elle nous est implicitement dictée par les textes eux-mêmes. Dans la nouvelle de Hodgson, les agissements du cheval fantastique, de même que l'origine de sa « hantise », trouvent leur raison d'être dans le refus que démontre cette bête surnaturelle à laisser les filles aînées de la famille Hisgins à quelque autre mâle. Cet étalon fantastique, depuis des générations, a décidé, en effet, de s'en prendre aux femmes de cette lignée, dès lors qu'elles osaient se fiancer. Telle est l'étrange réalité qui fut apprise au narrateur :

« ...j'avais toujours su les grandes lignes de l'histoire et compris que, si le premier enfant était une fille, celle-ci serait "hantée" par le Cheval durant le temps de ses fiançailles. [...] Au cours des deux siècles antérieurs à cette date, il y avait eu cinq filles aînées sur un total de sept générations de la famille Hisgins. Chacune de ses filles avait grandi, était arrivée à l'âge de se marier, s'était fiancée, et toutes étaient mortes durant la période de leurs fiançailles : deux par suicide, une en tombant d'une fenêtre, une ayant eu le "coeur brisé" (sans doute une crise cardiaque, consécutive à un choc violent dû à la peur). La cinquième fut tuée un soir dans le parc entourant la maison. [...] Tout donnait l'impression qu'elle avait reçu un coup de sabot d'un cheval ».

Cette malédiction séculaire, autour de laquelle gravite le récit hodgsonien, dévoile donc un étalon fantastique agissant comme par pulsion de jalousie sexuelle. Créature de la mort, ce cheval surnaturel ne supporte pas de voir les filles aînées de la famille Hisgins lui échapper et demeurer assez longtemps en vie pour pouvoir être unie à un *autre* mâle. La dimension érothanatique propre à cette bête fantastique nocturne contribue à faire, de ce cheval de Hodgson, une figure du cauchemar, un *démon fouleur*, dont les coups de sabot pourraient détenir, dans l'imaginaire hodgsonien, un authentique pouvoir de pénétration charnelle, une puissance symboliquement phallique. Sur ce dernier point, il faudrait se référer à cet extrait d'une autre de ses nouvelles, intitulée « La chose invisible », où le coup infligé par une dague invisible, ayant profondément et violemment *pénétré la chair*, se trouve assimilé à un coup de sabot :

« Et il avait insisté sur la force prodigieuse du coup [de dague], précisant qu'on aurait dit que le maître d'hôtel avait reçu un "coup de sabot", porté par un grand cheval »².

¹ *Ibid.*, p. 616

² HODGSON, William Hope, « La chose invisible », in *Carnacki et les fantômes*, *op. cit.*, p. 282

Il convient, en outre, puisque nous parlons ici d'un prototype du cheval du cauchemar, de rappeler la convergence étymologique étonnante qui apparaît dans différentes langues entre ce dernier mot et l'action de « fouler » ou de « peser » :

« En France, le vocable "cauchemar" entre tardivement dans le vocabulaire, seulement au début du XV^e siècle. On admet qu'il est formé du moyen néerlandais *mare*, auquel on prête le sens de "fantôme", et du déterminant *cauche* – pour lequel deux étymons sont envisagés : lat. *calcare*, "fouler, presser", et *calceare*, "chausser". [...]. En ancien français, le cauchemar est appelé *appesart*. Le mot est apparenté à l'italien *pesuarole*, l'espagnol *pesadilla* et au portugais *pesadela*, dérivés d'un verbe "peser" »¹.

« Fouler », « presser », « peser » ; force serait de reconnaître là les actions mêmes qui, dans les circonstances du texte hogdsonien, cernent, comme fauteur manifeste de l'angoisse et incarnation animale de la malédiction, l'étalon cauchemardesque tourmentant la famille Hisgins. Ce cheval, dans l'expression parfaite du cauchemar, conjugue, de par son comportement agressif et l'ambiguïté sexuelle qui s'en dégage, la fonction du démon fouleur, de l'*ephiates* grec – c'est-à-dire étymologiquement de l'être « qui saute dessus » – et la dimension symbolique de l'*incubus* latin, autrement dit de l'être « qui couche dessus »².

Rêver d'un cheval serait présage de mort, selon certaines croyances germaniques et anglo-saxonnes³. Néanmoins cette bête équine fantastique engage, quant à elle, autant l'imaginaire de la mort (pulsions de mort/*Thanatos*) que celui du désir (pulsions de vie/*Eros*). Or, avant de convenir que cette créature hogdsonienne procède du cheval du cauchemar, il faudrait d'abord circonscrire cette figure mythique. Il serait utile ici, par conséquent, de dévoiler toute la densité érotique et mortifère imprégnant le cheval cauchemardesque. Cette charge érothanatique qui s'est trouvée révélée ostensiblement à travers la représentation picturale la plus remarquable de Füssli, *The Nightmare* :

« Le cheval de Füssli n'est pas un animal de selle : c'est une bête chtonienne aux yeux gorgonéens, aux naseaux dilatés et aux oreilles cornues, qui pénètre l'intimité d'une jeune fille par la fente d'un rideau dont on a souligné l'image clitoridienne. Le cheval symbolise ici la force animale sans frein et fait signe à une phobie connue : la peur du piétinement par un cheval hennissant, l'écume à la bouche, les yeux révulsés et les sabots en l'air... Autant le cheval, dans sa dimension solaire, peut symboliser la fécondité et la puissance sexuelle – c'est l'image de l'étalon –, autant il peut être inversement associé au monde des morts – le cheval de Pluton, la monture psychopompe –, révéler une nature perverse et démoniaque. La présence du [...] vient aussi souligner la signification sexuelle du corps à corps sur le lit : le

¹ LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux*, op. cit., pp. 89-90

² *Ibid.*, p. 90

³ « Le folklore et les traditions populaires germaniques et anglo-saxonnes ont conservé cette signification néfaste et macabre du cheval : rêver d'un cheval est signe de mort prochaine. » (DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 79)

mar est un démon à cheval sur sa victime, et cette chevauchée vaut pour un coït. La cavale – qui pénètre par une fente – est le symbole du transport : d’une part un transport des sens – la chevauchée du démon par la jeune fille, rehaussée par la figure de l’étalon en médaillon – ; et d’autre part, avant cela, la cavalcade qui a amené le *mar* jusqu’au lit de sa victime »¹.

Cheval de cauchemar, la créature fantastique de William Hodgson l’est assurément, si l’on considère, un tant soit peu, la prégnance de sa symbolique sexuelle et l’aspect mortifère de ses actes vengeurs commis sur la personne des filles aînées de la lignée de Hisgins. De ses coups de sabot meurtriers à son rôle métaphorique de destrier psychopompe, en passant par sa dimension imaginaire de bête ithyphallique, le trajet serait vite accompli qui ferait percevoir la plénitude de cette création hodgsonienne sous l’éclat des facettes mythiques du cauchemar.

Il en va globalement de même pour le cheval du récit de Cortázar. En pleine nuit, cet étalon cortázarien, véritable cheval de cauchemar lui aussi – copie conforme de l’équidé blafard du tableau de Füssli², héritier lui-même sans doute de l’*hippos chloros* de l’Apocalypse³ – vient heurter, de son énorme tête aux naseaux sanglants, la baie vitrée derrière laquelle se tient, comme prisonnier d’un aquarium, un couple marié à la vie monotone et sans relief. Des époux, par ailleurs sans enfants, mais qui viennent tout juste d’accueillir, nous l’avons dit, la petite fille de Florencio. Le sentiment de coïncidence étrange qui émane de ces deux visites (la petite fille/l’étalon blanc) ne tarde guère à révéler une profonde signification sous-jacente. Un soupçon incroyable va même être introduit, à un moment donné du récit, lorsque Zulma émet l’idée étrange que la petite fille pourrait n’être là qu’à seule fin de *faire entrer le cheval dans la maison* :

« Tu sais pourquoi elle est là, la petite ? D’une voix qui devait appartenir encore au cauchemar. [...] elle est là pour le faire entrer, je te dis qu’elle va le faire entrer »⁴.

En vérité, tout le récit s’organise de manière à exposer le grave malaise sexuel que traverse ce couple perclus dans la *routine conjugale* – aversion suprême de l’écrivain Cortázar. La femme, Zulma, se refuse depuis quelques temps aux sollicitations de Mariano, son mari, *tournant le dos* ainsi à ses « devoirs » d’épouse :

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Portraits du revenant de poids », in *op. cit.*, p. 122

² « Dans "Été", [...] un cheval blanc – tout droit sorti du tableau *The Nightmare* de J.-H. Füssli – vient hennir affreusement contre les murs et les vitres de la maison, plongeant la femme dans une crise d’hystérie [...] » (TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar*, *op. cit.*, pp. 37-38)

³ « "Hippus chloros", [le] cheval blafard de l’Apocalypse, l’animal de Satan, de l’Erèbe. » (DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l’oeuvre*, *op. cit.*, p. 109)

⁴ CORTÁZAR, Julio, « Été », in *op. cit.*, p. 618

« Il passa sa main sur les cheveux de Zulma, ses doigts glissèrent jusqu'à l'épaule, effleurèrent les seins. Zulma se mit sur le côté en lui tournant le dos, sans un mot ; cela aussi c'était comme tant d'autres nuits d'été »¹.

Cette renonciation répétée (« comme tant d'autres nuits d'été ») à l'acte d'amour tend à développer l'idée d'un profond malaise ou mal-être conjugal quant à leur communion charnelle. Tant et si bien que l'arrivée de la petite fille, dont il faut souligner la présence particulièrement évanescence – « elle semblait à peine là »² –, finit par ressembler, à plus d'un sens, à la cristallisation fantasmatique d'une descendance commise par des époux rétifs, eux-mêmes, à l'acte de reproduction. Toute la question est, au bout du compte, de savoir si le cheval, en dépit de l'effroi féminin de Zulma, va pouvoir *entrer dans la maison*³. C'est ainsi symboliquement ce qui se produit à la fin de l'histoire, lorsque le mari, livré à ses pulsions « paniques », enragé, devenu comme une bête, *viole* sa femme, en pesant de tout son poids sur le corps immobilisé de celle-ci, à la manière du *mar* chevauchant la *virgo dormiens* :

« Il empoigna les mains de Zulma qui essayait de se dégager, la poussa à la renverse sur le lit où ils tombèrent tous les deux, Zulma sanglotant et suppliant, paralysée par le poids d'un corps qui la serrait de plus en plus près, qui la pliait à une volonté murmurée, bouche à bouche, rageusement, entre larmes et obscénités. Je ne veux pas, je ne veux pas, je ne veux plus jamais, je ne veux pas mais trop tard, sa force et son orgueil cédaient à ce poids envahissant qui la rendait au passé impossible, aux étés sans lettres et sans chevaux »⁴.

Il apparaît clairement que l'auteur argentin se sert, avec dextérité et génie, de la symbolique phallique qui s'attache naturellement au cheval (comme au taureau mythologique ou à l'âne dionysiaque, justement célèbres pour l'amplification de leurs attributs sexuels) et du moule légendaire du cauchemar pour exprimer littérairement un certain drame de la sexualité humaine. L'histoire racontée est celle d'un mari qui, redevenant animal, étalon enragé, « hippocentaure », sous la force de ses pulsions sexuelles régulièrement frustrées, en vient à violer sauvagement sa femme.

Le présage de cette connivence psychique entre l'homme et la bête équine, entre Mariano et l'étalon blanc, avait d'ailleurs été clairement distillé au préalable dans le récit, lorsque le personnage du mari se retrouva en lieu et place du cheval fou, c'est-à-dire à l'extérieur de la maison, à contempler sa femme nue à la fenêtre de leur chambre :

¹ *Ibid.*, p. 617

² *Ibid.*, p. 616

³ « Il veut entrer, dit Zulma, collée au mur du fond. [...]. Je te dis qu'il veut entrer, il est enragé et il veut entrer. [...], et s'il casse la vitre et qu'il entre ? » (*Ibid.*, p. 615)

⁴ *Ibid.*, p. 618

« La tête du cheval revint se frotter contre la grande vitre, mais sans violence, la tache blanche semblait transparente dans l'obscurité ; ils la virent regarder à l'intérieur comme si elle cherchait quelque chose... »¹.

« ... quand il [Mariano] se retourna vers la maison, Zulma était à la fenêtre de la chambre, nue et immobile »².

La juxtaposition de ces deux êtres, le cheval et l'homme, qui se retrouvent dans la même position symbolique, simplement séparés par un obstacle de verre de l'objet de leur désir (Zulma). Que l'on sent totalement emportés dans la même pulsion *scopique* et le même élan de rage sexuel vis-à-vis de la femme offerte (l'épouse nue) mais qui pourtant se refuse. Tels sont les éléments qui, dans cet épisode de la substitution des personnages (étalon blanc/Mariano), peuvent faire figure de détails annonciateurs du viol à venir. Ce coït sauvage et bestial que l'écriture de Cortázar s'est plu à laisser planer comme une menace incertaine et fantastique autour de Zulma, s'est trouvé transfiguré, de manière fantasmatique, métaphorique et symbolique, par l'image d'un cheval fou voulant faire intrusion dans une maison.

Dans « L'étalon » de David Herbert Lawrence [États-Unis – 1885-1930], un grand cheval nommé St-Mawr fait également l'objet d'une exploitation fantasmatique à travers l'écriture. Il s'agit une bête dont on nous informe rapidement des actes violents commis à l'encontre des humains ; elle s'est rendue coupable de la mort d'un cavalier et de la grave blessure d'un palefrenier :

« Eh bien, je dois l'admettre, il [l'étalon] a eu deux accidents. Le fils de Mr Griffith Edwards le montait un peu brutalement, là-bas, dans la forêt de Dean, et le jeune homme a eu la tête fracassée contre la branche basse d'un chêne. Quelque temps plus tôt, il avait écrasé un palefrenier contre le côté d'un box en le blessant grièvement »³.

Ces faits témoignent, si besoin en est, que l'équidé en question a conservé une large parcelle de sa nature sauvage, puisque toute agression d'un animal à l'encontre de l'homme en fait d'emblée un être sauvage, non civilisé. Il en va de même pour Brutus, par exemple, ce vieux cheval de chasse dont nous parle Saki dans sa nouvelle éponyme ; un animal réputé sauvage du fait de sa nervosité extrême et devenu, par conséquent, invendable :

« ...ce cheval était une bête exagérément nerveuse. La saison de la chasse était terminée, et les Mullet n'avaient pas réussi à vendre Brutus »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 616

² *Ibid.*, p. 617

³ LAWRENCE, David Herbert, « L'Étalon », in DIGARD, Jean-Pierre et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *op. cit.*, p. 623

⁴ SAKI, « Brutus », in *La fenêtre ouverte*, *op. cit.*, pp. 113-114

Néanmoins, David Herbert Lawrence, l'auteur de « L'étalon », ne fait pas du cheval St-Mawr, au regard de ses « crimes de sang », un être exécré ou invendable. La bête équine continue de susciter la fascination et une certaine convoitise chez le public humain, en dépit de son acte homicide. L'écrivain se plaît à jouer, avant tout, sur l'aura de la puissance phallique de ce cheval. Il dévoile sa bête, magnifique et impétueux étalon, comme une créature provoquant un trouble amoureux et une fascination sexuelle dans l'âme d'une jeune femme dénommée Lou Witt. Dès la première rencontre entre ces deux êtres l'évidence apparaît au lecteur. Comme par une volonté de réactualisation du thème de la belle et la bête, on met en scène le choc émotif que déclenche le regard ténébreux de l'étalon sur sa spectatrice humaine :

« ...elle [Lou Witt] était déjà à demi-amoureuse de St-Mawr. Il était d'une couleur rouge doré admirable – et, puis, un feu sombre, invisible, semblait émaner de lui. Mais, dans ces grands yeux noirs, on sentait une intention trouble »¹.

L'ambiguïté érotique et le soupçon de la passion contre-nature peuvent dès lors planer, dans le texte, stimulés par cette sentimentalité excessive de la jeune femme envers le cheval (« demi-amoureuse ») ainsi que par cette nature trouble des intentions que l'on suspecte chez l'étalon. La fascination et même l'effroi d'ordre sexuel que ressent Lou Witt, en prenant conscience de la nature mâle de cette bête, en comprenant qu'il s'agit d'un étalon, tend à révéler de la puissance du désir qui, malgré elle, s'est emparé de son âme : « C'était un étalon. Quand elle en prit conscience, il l'effraya davantage »².

De même, certaines attitudes ostentatoires contribuent à trahir l'intensité de sa pulsion contre-nature. D'abord, le fait qu'elle n'ait plus qu'une obsession ; celle de s'acheter ledit cheval, de l'avoir pour elle seule, en sa possession :

« Elle voulait acheter St-Mawr. Elle voulait qu'il lui appartînt. Pour une raison ou pour une autre, la vision qu'elle avait de lui, de sa puissance, de son alerte intensité, de son inflexibilité, lui donnait envie de pleurer »³.

Notons combien ce désir féminin de posséder l'étalon se trouve justifié, ici, par des arguments susceptibles de laisser flotter une équivoque sexuelle quant à la représentation physique du coït (puissance, alerte intensité, inflexibilité). Il y a, ensuite, l'étrange crise de

¹ LAWRENCE, David Herbert, « L'Étalon », in *op. cit.*, p. 622

² *Ibid.*, p. 623

³ *Ibid.*, p. 624

larmes, digne d'une jeune fille énamourée, qui secoue l'héroïne, une fois qu'elle a quitté l'étalon, après leur première rencontre :

« ...comme si ce feu mystérieux qui émanait du corps du cheval avait brisé un roc en elle, elle rentra, sa cache et pleura tout simplement »¹.

Rien ne justifie ces pleurs, sinon cette brève séparation avec l'étalon qui a su embraser son cœur. On décèle, enfin, dans certaines images fantasmatiques qui viennent subjuguier l'héroïne, toute l'ardeur de son désir du mâle :

« Cependant elle revoyait ses oreilles dénudées se dresser, en poignards, par-dessus les lignes nues de sa tête inhumaine et du grand corps brillant du feu de la puissance. [...]. C'était un splendide démon : elle devait le vénérer »².

Cet extrait condense, à l'évidence, une série d'images laissant transparaître, sur un plan fantasmatique, sinon métaphorique, l'érection phallique (« oreilles dénudées se dress[ant], en poignards » ; « grand corps brillant du feu de la puissance ») et la bestialité du mâle devenu l'objet des désirs de cette jeune femme (« tête inhumaine »). De même, l'envie d'être soumise, de se prosterner (« elle devait le vénérer »), face à cet être d'une autre nature certes, mais fascinant (« splendide démon »), pourrait se traduire comme la litote fantasmatique d'un désir plus radical, celui d'une union charnelle avec l'étalon.

Tout cela pourrait incliner à penser, de manière bien compréhensible, à la révélation d'une nouvelle Pasiphaé en la personne de Lou Witt, l'héroïne de David Herbert Lawrence ; on pourrait s'attendre à la mise en scène finale d'un personnage féminin digne de soutenir la comparaison avec celle qui fut l'amante d'un taureau blanc et la mère du Minotaure. Le récit de Lawrence, cependant, se refuse à aller jusqu'à cette extrémité de l'*amour des bêtes*. Et, tout en gardant son atmosphère trouble et ses évocations provocatrices (concentrées autour du cheval St-Mawr), il ne fait que nous raconter, en fin de compte, de façon relativement conventionnelle, les destins amoureux et croisés de deux femmes... avec des hommes.

Guy Maupassant, dans sa nouvelle « Fou ? », franchit un pas encore plus spectaculaire dans sa figuration littéraire de l'étalon sexualisé. Il nous raconte le double meurtre que commet un narrateur rendu fou de jalousie lorsqu'il découvre que son amante l'a délaissé pour s'en aller *chevaucher* un cheval. Cependant, s'il s'agit d'une bête montée par une cavalière, tout le texte ne tend qu'à une seule chose, nous laisser imaginer l'inimaginable coït, le chevauchement sexuel. C'est cette logique textuelle qui explique que nous ayons placé

¹ *Ibid.*, p. 624

² *Ibid.*, p. 625

l'analyse de ce récit dans le présent volet, et non dans le suivant consacré pourtant aux « destriers fantastiques ».

En se montrant plutôt réservé quant à sa propre santé mentale – « Suis-je fou ? [...] Je n'en sais rien, mais j'ai souffert horriblement »¹ –, le personnage de Maupassant fait d'abord l'examen d'une relation passionnelle, la sienne, qui s'est trouvée anéantie par la lassitude féminine. Une ère de désir et de passion charnelle s'est évanouie, qui aura laissé bien des regrets au héros :

« En l'étreignant dans mes bras, je regardais son oeil et je frémissais, secoué tout autant par le besoin de tuer cette bête que par la nécessité de la posséder sans cesse »².

Cette bestialisation du coït (« tuer la bête ») doit résonner, ici, autant comme une transcription de la passion animale ayant uni ce couple que comme un indice de l'exécration, du rejet que ressent désormais l'homme à l'encontre de la femme infidèle :

« ...elle, la femme de tout cela, l'être de ce corps, je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai toujours haïe ; car elle est perfide, bestiale, immonde, impure ; elle est la femme de perdition, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant ; elle est la bête humaine ; moins que cela : elle n'est qu'un flanc, une merveille de chair douce et ronde qu'habite l'Infamie »³.

La découverte brutale que son amante s'est lassée de lui, qu'elle ne trouve plus le plaisir qu'elle recherche avec lui, provoque, chez cet homme, une pulsion de jalousie extrême :

« Un jour, je m'aperçus qu'elle était lasse de moi. [...]. Alors je fus jaloux, mais jaloux comme un chien, et rusé, défiant, dissimulé. Je savais bien qu'elle recommencerait bientôt, qu'un autre viendrait pour rallumer ses sens »⁴.

Ce sentiment de jalousie se trouve bientôt porté à son paroxysme, lorsque le narrateur comprend que sa bien-aimée, après lui avoir pourtant confessé que « les hommes [la] dégoûtent »⁵, se dévoile comme une femme manifestement éprise d'un autre amant :

« Voilà qu'un soir je la sentis heureuse. Je sentis qu'une passion nouvelle vivait en elle. J'en étais sûr. Elle palpait comme après mes étreintes ; son oeil flambait, ses mains étaient chaudes, toute sa personne vibrante dégageait cette vapeur d'amour d'où mon affolement était venu »⁶.

¹ MAUPASSANT, Guy (de), « Fou ? », in DIGARD, Jean-Pierre et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *op. cit.*, p. 754)

² *Ibid.*, p. 753

³ *Ibid.*, p. 753

⁴ *Ibid.*, p. 754

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Le bonheur de cette femme tient dans la conjugaison de l'amour (« passion nouvelle ») et des désirs sexuels comblés (« comme après mes étreintes »). Que la source de cet état d'âme féminin ne soit pas de son fait, voilà tout le problème du héros. Quel est donc ce nouvel amant qui a su renouveler ainsi le feu de la passion en cette jeune beauté ? On comprend vite qu'il s'agit d'un amant qui justement n'est pas un homme. Les soupçons du narrateur se portent, en effet, sur le cheval de la demoiselle, animal sujet aux regards insistants de cette dernière :

« Elle aimait ! Je ne pouvais m'y tromper ! [...]. Je me tournai vers la fenêtre, et j'aperçus un valet emmenant par la bride vers l'écurie son grand cheval, qui se cabrait. Elle aussi suivait de l'oeil l'animal ardent et bondissant »¹.

Cet amer constat conduit le narrateur à extrapoler la relation entretenue entre la bête et sa maîtresse, en explorant au passage les méandres supposés de la perversité féminine. On se prendrait à imaginer, alors, quelque nouvelle illustration de l'union contre-nature qui fut mise en scène dans *L'âne d'or* d'Apulée, celle d'une femme et d'un homme métamorphosé en âne. Car Maupassant, à défaut de le dire explicitement, se plaît à sonder le monde renversant des « caprices » les plus étranges de la sensualité féminine :

« Je songeai toute la nuit ; et il me sembla pénétrer des mystères que je n'avais jamais soupçonnés. Qui sondera jamais les perversions de la sensualité des femmes ? Qui comprendra leurs invraisemblables caprices et l'assouvissement étrange des plus étranges fantaisies ? Chaque matin, dès l'aurore, elle partait au galop par les plaines et les bois ; et chaque fois, elle rentrait alanguie, comme après des frénésies d'amour. J'avais compris ! »².

Le spectre de la zoophilie, du moins son soupçon, se trouve largement exprimé à travers cet extrait. La femme aurait délaissé le héros pour un étalon, soit l'incarnation animale d'une puissance phallique supérieure. Peu de surprise, en l'occasion, à voir que la jalousie et le désir de vengeance du héros se reportent désormais sur cette bête coupable de lui avoir ravi le coeur ainsi que le corps de sa bien-aimée :

« J'étais jaloux du cheval nerveux et galopant. [...]. Je résolus de me venger »³.

La jalousie se concentre sur un animal plein de vie (« nerveux et galopant »), mais n'en conserve pas moins une violence meurtrière. Le désir de vengeance passe, bien entendu, par la mise à mort de l'amant bestial, le cheval. C'est cette volonté affichée de briser, par la

¹ *Ibid.*, p. 755

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

mort, la souveraineté érotique, la pulsion de vie de l'étalon, pour récupérer la femme perdue, qui vient marquer la fin du récit. On nous permet d'assister ainsi à la stratégie criminelle du héros. Ce dernier construit un piège pour le cheval, mais lequel piège finit par se révéler doublement meurtrier en entraînant à la fois la mort de l'étalon et celle de sa maîtresse :

« L'animal heurta mon piège des deux jambes de devant, et roula, les os cassés. Elle ! Je la reçus dans mes bras. [...]. Puis quand je l'eus déposée à terre, je m'approchai de lui qui nous regardait ; alors, pendant qu'il essayait de me mordre encore, je lui mis un pistolet dans l'oreille... et je le tuai... comme un homme. Mais je tombai moi-même, la figure coupée par deux coups de cravache ; et comme elle se ruait de nouveau sur moi, je lui tirai une autre balle dans le ventre. Dites-moi si je suis fou ? »¹.

La folie du héros, qu'il nous invite à suspecter lui-même (« Dites-moi si je suis fou ? »), suppose une perception globale (c'est-à-dire de la part du lecteur, de l'auteur comme de son personnage) qu'une erreur de jugement ait pu être commise quant à l'exactitude des relations entretenues par la cavalière et sa monture. Il se pourrait, à vrai dire, qu'il n'y ait pas eu autre chose que de l'affection toute ordinaire entre ces deux êtres, rien de tout ce que pouvait imaginer le héros n'ayant été démontré et ne pouvant plus l'être. La mort que ce narrateur a infligé à l'étalon et à la femme scelle l'histoire tel un point d'interrogation : tuer ce couple fantasmatique (étalon/femme) qui le tourmentait, qui le hantait, qui l'humiliait, voilà qui n'aura résolu à l'évidence aucune de ses questions. Ce n'est pas sans raison que ce récit, qui a commencé par une phrase interrogative, se clôt sur une nouvelle interrogation ; la même, en vérité : « suis-je fou ? ». Enfin, si le meurtre de la bête a été l'occasion de rapporter celle-ci à l'identité humaine (« et je le tuai... comme un homme »), la révolte de la femme à l'encontre de l'assassin de son cheval, ces coups de cravache portés au visage du narrateur (« la figure coupée par deux coups de cravache »), aura contribué, à l'inverse, à ravalier ce dernier au rang d'une bête. Aussi faut-il admettre que ce basculement, induit par l'acte homicide insensé, parvient à faire rejaillir finalement, sur le visage du narrateur, les traits d'un monstre criminel, d'une bête humaine.

Nous l'avons vu, les « chevaux solitaires et sauvages » ont suscité diverses créations littéraires pouvant s'inscrire dans la veine fantastique. L'autre versant du diptyque néanmoins, à savoir celui des « destriers fantastiques », semble avoir nourri encore davantage l'imaginaire des écrivains et élargi le champ des exemples littéraires. La bête équine imaginée en tant que monture se présente, de la sorte, suivant deux figurations distinctes. Soit le cheval fantastique

¹ *Ibid.*, p. 756

est dévoilé en position de *dominé* et apparaît alors comme une bête chevauchée par un cavalier à l'autorité extraordinaire, sinon même d'origine surnaturelle – souvent un être encore plus terrifiant que sa monture elle-même. Soit le cheval est décrit en position de *dominant* et se pose, de fait, comme une bête maîtresse d'elle-même, emportant à sa guise et de façon insoumise son cavalier.

2. Les destriers fantastiques

Les chevaux montés par des cavaliers surnaturels sont légion en littérature fantastique. Ces équidés participent de l'attirail légendaire de l'être maléfique supérieur, du seigneur des ténèbres, du chasseur venu d'Enfer. Ils anoblissent leur cavalier, de par le prestige même qui découle de l'usage d'un destrier, et ils lui confèrent toujours un supplément d'impact en terme d'angoisse et d'épouvante. Aussi, de par cette soumission à un cavalier autoritaire qui les caractérise, ces chevaux montés s'opposent nettement aux chevaux *dominateurs*, ceux qui infligent le sens et la durée du chevauchement à leur cavalier, contraignant celui-ci à vivre dans la passivité et le désespoir sa cavalcade maudite.

Dans le premier cas, le cheval s'affiche, par la confusion de sa dimension fantastique avec celle de son maître bipède, comme le prolongement de ce cavalier, en termes de puissance, de célérité, de témérité ou de quelque autre qualité naturelle ou surnaturelle. Les récits de chevaux montés par des êtres démoniaques, des cavaliers maléfiques ou des chasseurs diaboliques se sont largement construits sur cette symétrie imaginant la bête équine comme double métaphorique de son maître fantastique.

Dans le second cas, celui du cavalier entraîné par la volonté propre de sa monture, emporté par une bête qu'il s'avère incapable de maîtriser, de commander, d'arrêter, il convient avant tout de signaler la dimension carcérale du chevauchement. Le cavalier est perçu comme *prisonnier* de son cheval. Cette représentation de la bête équine, par conséquent, est généralement celle qui se trouve de mise dans les récits de cavaliers maudits et de chevaux psychopompes.

A. Chevaux de cavaliers fantastiques

Le cheval diabolique, le cheval de l'Enfer, bête chevauchée par l'incarnation du diable, pouvant être un cavalier démoniaque ou simplement un être monstrueux, représente une figure récurrente des récits fantastiques. L'univers des mythes et légendes de l'humanité, est-il besoin le souligner, s'est lui-même peuplé de nombreux exemples de cette association de la bête équine et de la figure diabolique. Des « steppes de l'Asie Centrale à l'Irlande, en passant par l'Hellade et la *Germania*, les démons hippomorphes sont légion »¹. En témoigne le *damavoi* russe, ce démon censé chevaucher la nuit, jusqu'à épuisement, les bêtes quadrupèdes domestiques, et les chevaux tout particulièrement². Souvenons-nous encore des légendes de chasseur diabolique, tellement présentes dans l'imaginaire européen et dont nous avons eu l'occasion de parler précédemment ; ces récits où il est question d'un cavalier habillé de noir, montant un destrier également noir – dans la logique de la noirceur diabolique³ – et pourchassant les êtres humains. Pensons aussi aux représentations du cheval du cauchemar, largement évoquées jusqu'à présent, en lesquelles la bête équine apparaît sous la bride d'un cavalier démoniaque, d'un maître bipède d'aspect généralement monstrueux. L'équidé se pose alors, nous le savons, comme le symbole d'un transport physique, celui du démon (le *mar*) jusqu'à la couche de sa victime. Il y trouve également la valeur symbolique d'un *transport des sens*, relativement à l'imagination du coït cauchemardesque qu'il suggère en la circonstance :

« La cavale [...] est le symbole du transport : d'une part du transport des sens – la chevauchée du démon et de la jeune fille, rehaussée par la figure de l'étalon en médaillon – ; et d'autre part, avant cela, la cavalcade qui a amené le *mar* jusqu'au lit de sa victime »⁴.

Dans *Le seigneur des anneaux*, Tolkien emploie admirablement le moule de cette représentation littéraire associant le cheval diabolique, un destrier noir en général, à un cavalier démoniaque, que l'on perçoit, à travers le récit, comme une émanation du monde infernal et un vecteur suprême de l'angoisse. Il s'agit, en l'occurrence, des *Nazgûl*, ces

¹ UHL, Patrice, « De la "cauchemare" et du "luiton", le témoignage complémentaire des *Évangiles des Quenouilles* et de *Perceforest* », in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar*, op. cit., pp. 98-99

² « [le] *damavoi* russe, [...] démon qui monte à cheval pendant la nuit sur les vaches, les boeufs et les chevaux, et qui les met en sueur. » (GUBERNATIS, Angelo (De), *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, op. cit., p. 313)

³ « Le cheval noir, [...], est généralement d'une nature perverse et démoniaque ; il correspond au diable noir... » (*Ibid.*, p. 312)

⁴ TERRAMORSI, Bernard, « Portraits du revenant de poids », in op. cit., p. 122

spectres de l'Anneau et serviteurs du terrible Sauron, le maléfique seigneur du Mordor. L'écrivain se plaît à les représenter sous l'aspect de monstrueux cavaliers chevauchant, à travers la Terre du Milieu, sur des noirs coursiers.

Le cheval infernal dont Edgar Poe nous dresse le portrait, dans sa nouvelle « Metzengerstein », n'aurait nullement à souffrir d'une association avec un cavalier de moindre envergure. Si le baron Frédérick de Metzengerstein, son propriétaire, est bien présenté au départ de l'intrigue comme un être humain fait de chair et d'os, force est d'admettre qu'il subit, au fil du récit, une contamination progressive par la nature démoniaque de son cheval, jusqu'à apparaître lui-même comme un véritable cavalier diabolique. Ce, avant de démontrer au final un rôle plus explicite, il est vrai, de cavalier maudit ; nous y reviendrons.

Ce cheval, découvert par le jeune baron après une nuit d'incendie, ne dévoile pas la robe noire habituelle des chevaux diaboliques. Il est d'une couleur que l'on prétend « hors nature »¹. La bête est décrite, en fait, comme étant d'une couleur de feu ; caractère qui n'occulte en rien, bien entendu, l'allusion à l'origine infernale, puisque le motif des *flammes* de l'Enfer possède autant de résonance imaginaire que celui des *ténèbres*. C'est bel et bien des flammes d'un enfer, symbolisé en l'occurrence par l'incendie des écuries de la maison rivale des Berlifitzing, que cette bête prodigieuse vient à surgir, pour se trouver amenée par la suite au fougueux baron Metzengerstein :

« À la porte principale du palais, il [le baron] rencontra trois écuyers. Ceux-ci avec beaucoup de difficulté et au grand péril de leur vie, comprimaient les bords convulsifs d'un cheval gigantesque couleur de feu. – À qui ce cheval ? Où l'avez-vous trouvé ? Demanda le jeune homme [...], reconnaissant immédiatement que le mystérieux coursier de la tapisserie était le parfait pendant du furieux animal qu'il avait devant lui. – C'est votre propriété, monseigneur, répliqua l'un des écuyers, du moins il n'est réclamé par aucun autre propriétaire. Nous l'avons pris comme il s'échappait, tout fumant et écumant de rage, des écuries brûlantes du château Berlifitzing »².

Ce cheval couleur de feu affiche aussitôt une criante ressemblance avec un spécimen représenté sur une des tapisseries du château des Metzengerstein ; un destrier qui aurait appartenu à quelque ennemi sarrasin tué jadis par le poignard d'un ancêtre familial – l'origine sarrasine rehaussant, dans le contexte de ce récit, l'idée de l'ascendance « païenne », de l'identité « maléfique » de la bête équine. Cette coïncidence avec l'animal de la tapisserie est d'autant plus frappante et surnaturelle que l'on découvre, suite à l'apparition de ce cheval

¹ POE, Edgar Allan, « Metzengerstein », in *op. cit.*, p. 77

² *Ibid.*, p. 78

d'Enfer en chair et en os, la disparition de la parcelle de l'ouvrage textile sur laquelle justement était représenté l'ancestral coursier couleur de feu :

« Il [un jeune valet] chuchota à l'oreille de son maître l'histoire de la disparition soudaine d'un morceau de la tapisserie... »¹.

Il n'en faut pas plus pour convaincre le héros de conserver, comme par défi, l'animal auprès de lui et d'en faire sa monture personnelle :

« Qu'il soit à moi, je le veux bien, ajouta-t-il [le baron] après une pause ; peut-être un cavalier tel que Frédérick de Metzengerstein pourra-t-il dompter le diable même des écuries de Berlifitzing »².

L'orgueil dont fait montre le jeune aristocrate pourrait ici résonner avec les accents d'un fatal jurement ; prétendre pouvoir « dompter le diable » qu'incarne ce cheval tient du défi inconscient. Il s'agit d'une bravade irrévérencieuse faite par un homme à Satan lui-même, de paroles décisives dignes de celles qui génèrent les malédictions. Et force nous sera de constater, dans le prochain chapitre, que cette logique de la malédiction, pour le malheur du jeune baron, prend forme et se manifeste lisiblement au terme du récit.

Le fait est cependant que le noble hongrois parvient à ses fins, en faisant rapidement de ce cheval fantastique son destrier préféré et même son seul ami. Il semble avoir trouvé, dans la bête couleur de feu, le reflet même de ses propres inclinations maléfiques, si bien que l'attachement qu'on le voit porter à sa monture paraît se dévoiler comme une sorte de narcissisme démoniaque. Le baron Metzengerstein aurait-il trouvé son double animal à travers ce cheval infernal ? La fraternité avec le diable du jeune baron, connu par ailleurs pour ses élans de cruauté, parvient, quoi qu'il en soit, à s'exprimer sans détour dans cette relation de complicité étrange du cavalier avec son cheval :

« On ne le voyait jamais au-delà des limites de son propre domaine, et dans le vaste monde social, il était absolument sans compagnon, à moins que ce grand cheval impétueux, hors nature, couleur de feu, qu'il monta continuellement à partir de cette époque, n'eût quelque droit mystérieux au titre d'ami. [...]. En réalité, l'attachement pervers du baron pour sa monture de récente acquisition, attachement qui semblait prendre une nouvelle force dans chaque nouvel exemple que l'animal donnait de ses féroces et démoniaques inclinations, devint à la longue, aux yeux de tous les gens raisonnables, une tendresse horrible et contre nature »³.

¹ *Ibid.*, p. 79

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 80

La solitude du baron (« il était absolument sans compagnon ») et le chevauchement quasi perpétuel (« qu'il monta continuellement à partir de cette époque ») sont des éléments qui auraient dû, d'emblée, incliner à penser à la situation du cavalier maudit. Cependant la tendresse et l'attachement ardent que manifeste ledit cavalier à l'égard de sa bête équine entraîne une contradiction radicale ; un cavalier damné ne se comporterait par ainsi avec un cheval qui l'aurait condamné à un « chevauchement carcéral ». Il faut donc croire que le baron Metzengerstein a trouvé, en cet étalon infernal, le prolongement de sa propre personnalité (démoniaque) et qu'il ne saurait agir que dans le sens d'une symbolique fusion corporelle avec ce double animal. Ceci explique, dès lors, pourquoi il quitte si peu souvent la selle de cette monture ; l'homme, dans les pulsions d'un « narcissisme bestial », semble vouloir faire corps avec ce cheval infernal, ce « diable » des écuries Berlifitzing. Or voilà une tendance qui laisserait plutôt entendre le comportement d'un cavalier diabolique ; juché sur le cheval du diable ne pouvait se tenir qu'un démon humain, le baron Metzengerstein en l'occurrence. L'angoisse des « gens raisonnables », traduite dans la diabolisation qui est faite de cette relation d'osmose entre le cavalier et sa monture (« tendresse horrible et contre nature »), démontre que ce constat est unanimement partagé, pour l'heure du moins : le cheval infernal a trouvé un maître à sa mesure.

Claude Seignolle, dans « La jument du Diable », attribuait, de manière comique, à sa bête équine fantastique de jolis pieds de fille : « Il regarda et vit que la jument avait de jolis pieds de fille »¹. Il en va, tout autrement, dans sa nouvelle intitulée « Les chevaux de la nuit », où la terreur et l'angoisse se trouvent largement véhiculée par la description de l'attelage d'équidés tirant la charrette d'un monstrueux cocher connu sous le nom de l'Ankou. Cette entité spectrale, figure terrifiante des légendes bretonnes, est imaginée comme un charroyeur d'âme ; il s'agit, selon les croyances, du dernier mort de l'année précédente qui s'est vu, en conséquence, attribuer la fonction de l'Ankou pour les douze mois à venir. Dans le cadre du récit de Seignolle, cette puissance psychopompe, que le narrateur vient à rencontrer dans des circonstances que nous aurons à bientôt observer, se trouve clairement identifiée. Il s'agit d'un certain Hervé Lenn, de Plouzenedé « défunt depuis décembre, qui, dernier parti de l'année passée, est Ankou de droit pour [la] région durant cette année-ci »².

L'histoire qui nous est contée est celle d'un narrateur venu de la Capitale, en mars 1892, pour rejoindre sa fiancée Joceline, à Kerentran, en pays breton. Cet homme moderne –

¹ SEIGNOLLE, Claude, « La jument du Diable », in *Contes du Périgord – contes du diable et des animaux*, ? : Maisonneuve et Larose, « Royer-contothèque », 1999, p. 84

² SEIGNOLLE, Claude, « Les chevaux de la nuit », in *Le rond des sorciers*, Paris : Phébus, 1993, p. 131

puisqu'il parisien – vit d'emblée une sorte de voyage dans le temps, une immersion dans ce monde archaïque empli d'atmosphère superstitieuse que constitue la Bretagne. Une transition géographique relativement courante dans les textes fantastiques traditionnels :

« Comme dans les récits fantastiques traditionnels, c'est souvent un citadin rationaliste qui se trouve projeté dans un monde où les lois de la raison semblent devenues caduques et qui joue en même temps, tout au moins au début, le rôle du sceptique. L'incipit le définit comme un homme venu de la ville qui, pour des raisons professionnelles, s'est installé en pleine campagne ou dans une petite ville »¹.

Cette plongée inaugurale vers le passé et le surnaturel breton préfigure ainsi ce qui va survenir dans les chroniques futures du récit :

« Venant de Paris par chemin de fer, je descendis en fin d'après-midi à Landivisiau. C'était la première fois que je me rendais en Bretagne, où le temps de ce mois de mars 1892, doux et humide se montrait plus clément qu'en la Capitale. La nuit se hâtait de clore le jour, mais l'éclairage municipal, bien que faible, l'empêchait d'effacer complètement les rues de cette petite ville dont l'architecture provinciale, voilée par l'atmosphère crépusculaire, me dépaysa ; sensation accrue à la vue de ses habitants en costume local et par les étranges sonorités de leur langue, qui évoquaient pour moi une époque révolue »².

Ce sentiment de faire face à un monde révolu (« qui évoquaient pour moi une époque révolue »), après un simple voyage en train depuis Paris, n'est que la première ébauche de ce surgissement de l'archaïque qui va venir submerger l'esprit cartésien du héros. Dès qu'il entreprend de s'enfoncer plus loin dans les terres bretonnes, vers Kerentran, le sortilège s'accomplit. La décision aussi surprenante qu'inconsciente du narrateur est, en effet, de couvrir, en pleine nuit et à pied, les vingt kilomètres qui le séparent du village de sa bien-aimée, en dépit de tous les avertissements que lui prodiguent les habitants du coin :

« Après le repas, je m'informai à haute voix d'un moyen de locomotion. On me répondit qu'il était impossible d'en trouver à cette heure tardive et mon vis-à-vis, un homme pourtant jeune et au regard hardi, me reprocha ma témérité. D'autres l'approuvèrent, disant qu'on voyait bien que je n'étais pas du pays, ni même breton, sinon un tel désir ne me serait jamais venu. "Ici, on ne voyage pendant les heures noires", coupa une voix autoritaire, au bout de la table. "La nuit n'appartient pas aux vivants", conclut une autre, sentencieuse comme une menace »³.

Cette bravade du citadin ne saurait être sans conséquence. Il bouscule clairement les règles strictes de ce monde rural, censées mettre à distance l'univers visible et l'univers invisible :

¹ MARIGNY, Jean, « Ethnographie et fantastique – De la légende à la fiction », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Seignolle et le fantastique*, *op. cit.*, p. 81

² SEIGNOLLE, Claude, « Les chevaux de la nuit », in *op. cit.*, p. 125

³ *Ibid.*, pp. 125-126

« À l'époque où se situent les récits [de Seignolle] (fin du XIX^e, début du XX^e siècle), les ruraux baignent dans un total syncrétisme religieux. Ils évoluent dans un univers à double face, l'une visible, l'autre invisible ; cette dernière étant peuplée d'une multitude d'entités issues des religions naturelles : ancêtres, divinités des eaux, de l'air, des forêts, etc. Forces agissantes de la Nature, elles sont détentrices d'un savoir supérieur, puisqu'on les consulte pour rendre des oracles, et distribuent bienfaits et malheur en fonction du comportement de l'homme à leur égard. *Les relations entre les deux mondes, en effet, sont gérées par des règles très strictes. Que l'une de ces règles soit enfreinte et elles se déchainent*, non sans avoir auparavant émis quelques signes avertisseurs. » (nous soulignons)¹.

Ainsi le héros va-t-il commettre une transgression aux « règles » dictées par la superstition bretonne et connaître, en châtement, une fatidique rencontre avec des êtres surnaturels. Son *infraction* est la suivante ; le narrateur décide de voyager en pleine nuit dans le pays et d'empiéter, par conséquent, sur le territoire des puissances nocturnes. Dès lors, la sanction devenait pour lui de les affronter sur son chemin :

« C'est la nuit en effet, que les fantômes, contenus de jour, se libèrent, la nuit que la part animale du loup-garou domine l'homme, la nuit que sortent les bêtes sauvages et que les êtres de l'Autre-Monde errent sur la terre des vivants. Sortir la nuit, c'est empiéter sur leur espace-temps et s'exposer à les rejoindre incessamment »².

Dans l'espoir de trouver en route un véhicule susceptible de l'aider à raccourcir la durée de son trajet, le héros se lance dans sa longue randonnée nocturne. Au bout de quelques kilomètres, la joie l'envahit d'entendre les sonorités grinçantes d'une charrette roulant à vive allure sur le chemin de terre :

« Je l'aperçus ! Elle se rapprochait très vite, tirée par trois chevaux blancs à l'échine et au poitrail battus par une longue crinière noire. Ils étaient attelés en flèche et lancés au galop. Leurs sabots curieusement non ferrés, faisaient résonner comme une barrique le sol caillouteux de la chaussée. On eût dit les sourdes palpitations d'un énorme bois creux. Me plaçant au milieu de la route, je fis de larges gestes et criai. Mais, malgré l'ardeur de mes appels, je dus échapper aux regards de l'intrépide conducteur. L'attelage arriva comme le vent et ne ralentit pas sa course... je m'écartai d'un saut et eus juste le temps de me baisser pour éviter un coup de fouet qui laissa à mes oreilles un féroce sifflement. Furieux, je ne pus retenir une violente insulte. Alors les fougueux chevaux furent immobilisés en quelques mètres. À cette allure, le meilleur cocher, au risque de rompre ses rênes ou freins, n'aurait pu les arrêter en moins de cent »³.

Puisque « le monde celtique [...] accorde dans ses mythes et légendes un rang privilégié aux chevaux chtoniens et psychopompe »⁴, il n'est guère surprenant de retrouver, auprès de l'entité surnaturelle que savons être l'Ankou, des bêtes équines sortant de l'ordinaire. Les trois

¹ BESANÇON, Dominique, « Une vision de la Mort », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Seignolle et le fantastique*, op. cit., p. 242

² *Ibid.*, p. 245

³ SEIGNOLLE, Claude, « Les chevaux de la nuit », in op. cit., pp. 127-128

⁴ UHL, Patrice, « De la "cauquemare" et du "luiton", le témoignage complémentaire des *Evangelies des Quenouilles* et de *Perceforest* », in op. cit., p. 99

chevaux blancs et leur longue crinière noire, tels que décrits par Seignolle, s'avèrent d'autant plus impressionnants que l'on rajoute, à leur impact visuel, un assourdissant bruit de martèlement sur le sol (« faisaient résonner comme une barrique le sol caillouteux de la chaussée »). Un vacarme annonciateur qui ne saurait être sans rappeler les apparitions bruyantes de chevaux nocturnes mentionnées généralement dans les oeuvres fantastiques puisant à la source de la tradition médiévale des transports nocturnes et de la Furieuse Armée. Des légendes connues sous les noms de « Chasse d'Herla » ou « Armée d'Odin » dans les pays germaniques, de « Mesnie Hellequin » ou de « Chasse du Diable » en France ; et dont le thème central pourrait être présenté comme le suivant :

« Durant certaines nuits d'orage, une troupe de morts bat la campagne bruyamment, avec à sa tête Odin le "Seigneur des Revenants". Ceux qui se trouvent sur son passage sont emportés par la horde sauvage et doivent chevaucher jusqu'au Jugement dernier »¹.

Dans le cadre du récit de Claude Seignolle, il s'agit toutefois d'un vacarme que le texte attribue concrètement au fait que ces équidés ne possèdent pas de fer à leurs sabots (« Leurs sabots curieusement non ferrés »). Ce détail n'est nullement anodin, puisqu'il suffit à exacerber à lui seul le soupçon de la sauvagerie desdites bêtes. Ces chevaux blancs ne sont pas des animaux domestiques, auquel cas on leur aurait mis des fers aux sabots. Ces bruits de martèlement si particuliers (« On eût dit les sourdes palpitations d'un énorme bois creux »), permettent néanmoins de produire une réminiscence légendaire, en occasionnant une jonction métaphorique avec ces « nuits d'orage » relatives aux épiphanies de la Furieuse Armée ou de la Chasse Sauvage.

En outre, il convient d'admettre que la locomotion de la charrette, telle que décrite dans cet extrait du texte de Seignolle, participe manifestement du surnaturel. La vitesse extrême de l'attelage (« ...arriva comme le vent ») s'associe à un arrêt de mouvement final impossible, un freinage hors du commun qui fait s'immobiliser la charrette en quelques mètres à peine. Cette prouesse doit être mise au crédit du cocher, lequel, toutefois, aura fait montre de bien peu de sollicitude à l'égard du narrateur, en manquant de lui infliger un violent coup de fouet (« un coup de fouet qui laissa à mes oreilles un féroce sifflement ») et de l'écraser avec les roues de son véhicule. Il semble, cela dit, que ce soit l'insulte adressée par le héros qui l'ait poussé à réagir et à s'arrêter aussi brutalement (« Furieux, je ne pus retenir une violente insulte »). Sommes-nous dans le cas d'un personnage humain qui, s'étant montré irrévérencieux envers un être que l'on devine surnaturel, doit s'apprêter à subir les foudres de sa colère ? La suite du récit incline à le penser, même si la vengeance du cocher outragé va se

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in *op. cit.*, p. 76

reporter non pas sur l'intéressé, le héros lui-même, mais sur ce qu'il tient de plus cher en son coeur : sa fiancée. On comprend progressivement l'identité de ce mystérieux cocher ; il s'agit de l'Ankou. Cet être est décrit comme paré de vêtements largement dissimulateurs et on le voit accompagné par deux comparses étrangement juchés sur le dos des deux chevaux formant la queue de l'attelage :

« Arrivé à sa hauteur, je vis qu'il [le cocher] se tenait debout, ventre contre la ridelle, le regard dirigé droit devant lui. Il était trapu, couvert d'une pèlerine sombre, et immobile tel un roc, mais je ne pus distinguer ses traits [...]. Ensuite m'apparurent ses deux compagnons, coiffés et vêtus de noir, chacun monté sur les deux chevaux de queue, celui de tête dépourvu de cavalier »¹.

Le fait est que le narrateur, après s'être invité avec témérité dans la charrette, a pu y accomplir le reste de son voyage vers Kerentran. Mais un certain épisode va le persuader très vite de la mission psychopompe de ces voyageurs du soir. Il comprend qu'il s'agit de « charroyeurs d'âme », en voyant l'attelage s'arrêter brusquement aux abords d'une ferme, puis en observant les agissements des deux complices du cocher qui vont y récupérer l'âme d'une moribonde :

« Mais les quelques personnes qui se tenaient devant un lit d'alcôve sur lequel sommeillait une vieille femme en chemise ne semblèrent pas les voir. Les deux hommes s'approchèrent et, sans hésiter, saisirent la femme, l'un par les pieds, l'autre par les épaules. Réveillée en sursaut elle chercha à se défendre eut de brefs cris rauques, puis ne résista plus. Ils la portèrent ensuite silencieuse et inerte, à la charrette et la jetèrent par-dessus la ridelle. [...]. D'abord saisis et muets, les gens de la ferme se mirent à crier et à gémir pendant que les chiens, qui n'avaient pas aboyé à notre arrivée hurlaient à présent au fond de leurs niches. Stupéfait et glacé d'effroi, j'aperçus la vieille, toujours là-bas raide sur son lit d'alcôve, comme morte, insensible sous les pleurs de son entourage consterné, alors que son double se trouvait à mes pieds »².

Ce spectacle macabre, où l'agonie et la délivrance de l'âme se trouvent mises en scène à travers l'intrusion dans la maison de personnages psychopompes venant enlever une défunte à ses proches, marque le récit fantastique de l'empreinte allégorique et légendaire de la Mort. La Mort se trouve personnifiée et son action théâtralisée à travers ce passage de la nouvelle. Mais, évidemment, le texte fantastique s'y applique à bon escient puisque, par-delà le simple tableau allégorique, il s'agit de dévoiler, dans la trame de l'histoire elle-même, l'apparition littéraire, inscrite, d'un être de la tradition orale bretonne. On apprend donc, plus tard, au héros qu'il a voyagé « avec l'Ankou, l'ouvrier de la mort, et ses servants »³. Aussi cette personnification celtique de la Mort, l'Ankou, installe-t-elle d'emblée, par sa seule intrusion

¹ SEIGNOLLE, Claude, « Les chevaux de la nuit », in *op. cit.*, p. 128

² *Ibid.*, p. 129

³ *Ibid.*, p. 131

dans l'intrigue fantastique de Seignolle, un horizon d'attente des plus angoissants. À qui le tour ?

Sous cette perspective, les paroles adressées au narrateur par l'Ankou lui-même, lorsque l'inconscient citadin exprime son désir d'être transporté jusqu'à Kerentran, laissent entendre une menace pour le moins ciblée ; c'est sa fiancée Joceline qui semble visée par la malédiction de l'Ankou :

« Sa voix grondait en lui, pleine de sourds échos : "Tu m'as demandé d'aller à Kerentran, j'irai donc. Mais fais-toi patient, je ne pourrai m'y rendre que dans deux nuits. La jeune demoiselle du manoir sera alors prête pour nous..." »¹.

Cette terrible menace de l'Ankou est vite relayée par les habitants de Kerentran avec qui le narrateur s'entretient. Tous lui confirment que cet ultimatum de deux nuits (« je ne pourrais m'y rendre que dans deux nuits ») et l'identité de la future victime ne sauraient désormais changer :

« Vous l'avez provoqué, monsieur. Il n'a pas voulu de vous mais il lui faut un gain et il ne revient jamais sur son choix. Apprêtons-nous à pleurer le triste sort de la gentille demoiselle de Kerentran. Elle est perdue. Rien n'y pourra ! »².

Devant ce sentiment unanime confirmant le caractère implacable des décisions de l'Ankou, le narrateur fait rapidement marche arrière. Il se met à croire au péril mortel, au destin funeste prédit par l'Ankou, et se décide de fuir, avec sa fiancée Joceline, vers la cité protectrice, l'havre de la modernité, Paris. Cependant, bien que rendu là-bas, force est de constater que l'inquiétude et l'angoisse ne l'ont pas totalement quitté, lorsque survient la dernière nuit de l'ultimatum :

« Le lendemain nous étions à Paris, et de savoir Joceline écartée de la route des hommes de la Mort aurait pu atténuer ma vigilance : mais je ne pouvais m'accorder le droit à la sérénité qu'après l'achèvement de la fatidique nuit, celle qui venait »³.

Cloîtrés dans une demeure, elle-même protégée par les limites insulaires de l'île Saint-Louis, le héros et sa fiancée peuvent, néanmoins, penser légitimement avoir mis des barrières suffisantes entre les charroyeurs d'âme celtiques et eux-mêmes. Rien pourtant n'aurait su entraver la malédiction de l'Ankou. La nuit est profonde, lorsque le héros entend brusquement

¹ *Ibid.*, p. 130

² *Ibid.*, pp. 132-133

³ *Ibid.*, p. 134

le redoutable martèlement de ses chevaux non ferrés, permettant aussitôt la terrible déduction de l'arrivée du cocher psychopompe :

« Soudain montèrent de la rue de sourds martèlements semblables aux palpitations d'un énorme coeur de bois creux. Je me redressai violemment et réveillai Joceline par mon cri de stupeur. Pressant ma main sur ses lèvres, manquant de l'étouffer. Je la forçai au silence. Mon sang battait au rythme des sabots nus dont je reconnaissais, atterré, les horribles piétinements. [...]. Il était venu ! Rien ne pouvait l'arrêter, le détourner de son but ! Distance et feintes n'émoussaient pas ses désirs ! Maintenant, ses hommes allaient monter et me prendre Joceline, l'emporter à jamais »¹.

Le vacarme des sabots, ce « monstrueux galop des chevaux de la nuit »², se fait ainsi, de nouveau, le héraut bruyant de l'arrivée de l'être surnaturel dérobeur d'âmes. La présence des chevaux, de cet attelage équin, signale, en elle-même, la présence de l'Ankou. Il est important, en ce sens, de remarquer une collusion imaginaire que l'on a pu retrouver, par ailleurs, en évoquant les chevauchées du démon du cauchemar. La peur stimulée par l'écoute du galop procède de substrats imaginaires angoissants dont nous avons déjà discuté précédemment – notamment, pour ce qui est de l'inscription mentale du vacarme du cheval guerrier, annonciateur de massacres. Les chevaux de l'Ankou offre toutefois la preuve d'une dimension fantastique particulière : ils ont su trouver un chemin à travers les barrières de la cité civilisée pour rejoindre leur proie, en dépit de la distance et des ruses adverses (« Distance et feintes n'émoussaient pas ses désirs ! »). Ils personnifient, en ce sens, tout comme leur maître cocher, la puissance implacable du Destin.

Mais la fin du récit tend à manifester, au-delà de ce caractère souverain du Destin, l'idée de sa cruelle ironie. Car c'est le narrateur lui-même qui, dans sa panique, va provoquer la mort de sa fiancée ; il va la pousser, pour la mettre à l'abri, dans ce qu'il pense être un haut placard, avant de se rendre compte, quelques instants plus tard, qu'il s'agissait en fait d'une grande fenêtre derrière laquelle n'étaient que le vide et la nuit noire :

« Mes doigts affolés trouvèrent enfin les battants d'un haut placard. Je les tirai violemment et obligeai Joceline à y pénétrer. Mais elle refusa désespérément d'obéir à cette nouvelle et inacceptable brutalité. D'une violente poussée je la fis entrer et refermai les panneaux épais. Ensuite, je me précipitai à la porte, barrant de mon corps le passage aux sinistres arrivants. [...]. Enfin je parvins à me relever pour aller la délivrer. J'ouvris les hauts battants et, devant son silence, la cherchai des deux mains. Je ne rencontrai rien. Et mes yeux percèrent l'énigme de ce néant. Hurlant ma douleur, je compris que c'était la nuit-même : un effroyable vide glacé, le noir profond que cachait cette fenêtre par où j'avais précipité Joceline »³.

¹ *Ibid.*, p. 137

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

La mort de la jeune fiancée provoque logiquement le départ de l'Ankou et de ses chevaux – que le narrateur prendra d'abord pour un « miracle »¹. Mais ces conditions donnent définitivement un tour tragique à l'histoire du héros qui, à la victoire terrible de l'être des légendes bretonnes, voit s'ajouter l'horreur d'une éternelle culpabilité.

Plus d'un siècle et demi avant cette figuration de l'Ankou par Claude Seignolle, l'américain Washington Irving, dans « La légende du Val dormant », met en scène un cavalier hessois des plus impressionnants, puisque chevauchant sans sa tête. Ce « fantôme persécuteur d'Irving est un soldat d'origine allemande qui menace d'emporter le promeneur imprudent, [...] mort prématuré – il a été tué au combat et son corps a perdu son intégrité –, [c'est] une âme en peine qui ne peut retrouver son sol européen natal »². Le lecteur est rapidement informé, par l'intermédiaire d'Ichabod Crane, le héros de l'intrigue, des détails de cette étrange légende qui court dans la non moins étrange contrée du « Val dormant » :

« Toutefois, l'esprit dominant qui hante cette région enchantée, celui qui semble être le commandant en chef de toutes les puissances de l'air, n'est autre qu'une apparition se manifestant sous la forme d'un cavalier sans tête. Certains affirment qu'il est le fantôme d'un soldat de la cavalerie hessoise dont la tête fut emportée par un boulet de canon au cours de quelque obscure bataille de la Révolution ; de temps en temps, on l'aperçoit dans la campagne, parcourant la nuit obscure à vive allure, comme s'il chevauchait le vent. Il ne se contente pas de hanter la vallée elle-même, mais à l'occasion se hasarde sur les routes voisines, le plus souvent au voisinage d'une église des environs. En effet, certains historiens de la région des plus autorisés ont soigneusement réuni et confronté les rumeurs courant sur le spectre : ils assurent que le corps du cavalier fut enseveli dans le cimetière de l'église en question et que son fantôme galope la nuit jusqu'au champ de bataille à la recherche de sa tête. La vélocité dont il fait montre parfois lorsqu'il traverse le Val, tel ces bourrasques de minuit, serait due à la hâte qui le tenaille lorsqu'il est en retard pour regagner le cimetière avant le lever du jour »³.

Nous reconnaissons, dans ce descriptif de l'être surnaturel de la légende, ce portrait du cavalier sans tête, les traits constitutifs de la genèse fantomatique. Un défunt devient un spectre, une âme errante, en cas de mort violente ou de défaut de sépulture, nous le savons. Or, il est question ici d'un soldat qui fut décapité par un boulet de canon, lors d'une bataille de la guerre d'Indépendance. De fait, s'il a bien été enterré (« le corps du cavalier fut enseveli dans le cimetière de l'église »), l'absence de sa tête dans le tombeau s'est révélée une chose *insupportable* pour ce mort. La malédiction qui frappe ce cavalier décapité, cette quête sans fin de son crâne perdu, participe de la logique de l'âme en peine. Une chose a été retirée à un

¹ « Mais le miracle se produisit, qui me jeta à genoux dans un violent sanglot à Dieu. [...]. Ils repartaient ! Ils repartaient ! » (*Ibid.*)

² TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », Préface in *op. cit.*, p. 78

³ IRVING, Washington, « La légende du val dormant », in *Trois contes américains, op. cit.*, p. 176

défunt qui l'entraîne à ne pas connaître de repos dans la mort et à venir demander réparation aux vivants.

Le cheval de ce cavalier hessois, dans le présent extrait, n'apparaît guère mis en valeur par la description. Il n'en est question que pour des allusions métaphoriques faisant référence à la puissance du vent (« comme s'il chevauchait le vent »/« tel ces bourrasques de minuit »). Le destrier fantastique de Washington Irving semble, en cela, moins proche de la bête zoologique que de l'élément éolien ; le vent paraissant en mesure de confondre son pouvoir d'angoisse avec celui de la monture spectrale : « Et combien de fois fut-il [Ichabod Crane] gagné par un désarroi profond *lorsqu'une soudaine bourrasque hurlait dans les branches des arbres*, à la seule idée qu'il s'agissait du Cavalier Hessois dans une de ses battues nocturnes » (nous soulignons)¹. Ailleurs dans le texte, ce cheval fantastique se trouve essentiellement repéré par le fracas de ses sabots et par l'évocation d'un bruit de tonnerre ou d'un éclair de foudre au moment de ses disparitions :

« ...dans un grand coup de tonnerre »².

« ...au moment précis où ils atteignaient le pont de l'église, le Hessois prit la poudre d'escampette et s'évanouit dans un grand éclair de feu »³.

Que peuvent vouloir dire ces phénomènes relatifs à l'évanescence de la bête équine dans ce récit américain ? Pourquoi une telle entreprise de transformation métaphorique (tonnerre et vent) autour des épisodes de disparition du cavalier fantôme ? Tout porte à penser que l'irradiation impliquée par la source légendaire européenne, à savoir les traditions médiévales du Féroce Chasseur et du cauchemar, pourrait être mise en cause dans ce portrait du cheval fantastique de Washington Irving. Rappelons que ces épisodes surnaturels, où il est question de chevauchements équestres nocturnes, étaient censés procéder des nuits de tempête ou d'orage. Par glissement imaginaire, le destrier imaginé par l'auteur étasunien semblerait donc avoir hérité de ces motifs du folklore occidental répercutant métaphoriquement les phénomènes météorologiques négatifs mais fascinants que sont le tonnerre et la foudre :

« C'est sous l'aspect d'un cheval bruyant et ombrageux que le folklore, comme le mythe, imagine le tonnerre. C'est ce que signifie la croyance populaire prétendant, lorsqu'il tonne, que "Le Diable ferre son cheval" »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 187

² *Ibid.*, p. 214

³ *Ibid.*, p. 215

⁴ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 79 – cité in TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in op. cit., p. 109

À observer plus loin dans le temps, il serait possible de déceler, en filigrane de l'association métaphorique entre la tempête et l'équidé – *topos* que la poésie hugolienne, pour ne citer qu'elle, n'a pas manqué d'exploiter¹ –, quelque réminiscence mythologique du lien étroit qui, dans l'Antiquité, unissait le cheval au dieu Poséidon *Hippios* (comme à l'Athéna *Hippia*, d'ailleurs²) :

« Le cheval est l'une [des] figurations communes [de Poséidon] ; c'est sous la forme d'un étalon qu'il s'unit à Déméter, la Terre-mère ; laquelle donna ensuite naissance aux terribles Erinnyes ; avec Méduse, il engendra le cheval ailé Pégase. Il est lui-même parfois appelé *Hippios* »³.

Poséidon, ou Neptune chez les Romains, était connu pour sa capacité à commander aux flots et à déclencher, avec son trident, les tempêtes océaniques comme les séismes. On peut souligner, à ce propos, que l'auteur américain William Austin, dans sa nouvelle intitulée « Peter Rugg, le disparu », récit où il est question d'un cheval noir emportant des humains damnés au coeur des orages et des tempêtes, fait allusion au dieu Neptune en toute connaissance de cause :

« À l'est, vous êtes si près de l'Atlantique que Neptune, chargé des plus rares trésors de la terre entière, peut frapper à votre porte avec son trident »⁴.

Mais on pourrait trouver également, dans l'association du cheval et de la tempête, l'*image fossile* du lien filial légendaire existant entre certains chevaux fabuleux et le dieu-vent Zéphyr :

« On disait [...] que les Harpyes s'étaient unis au dieu-vent Zéphyr, avec lequel elles avaient engendré des chevaux : Xanthos et Balios, les deux chevaux divins d'Achille, aussi rapides que le vent : Phlogéos et Harpagos, les chevaux de Dioscures »⁵.

L'engeance des dieux antiques est peuplée de chevaux prodigieux, nous le voyons. Cependant, un seul d'entre eux pourrait être présenté comme le cheval mythique par excellence et rassembler un éventail complet des figurations imaginaires de l'équidé. Il s'agit de Pégase, le rejeton de Poséidon et de Méduse, qui devint la monture de Bellérophon. Il n'est

¹ « Nous régnons, nous mettons à la tempête un mors./Et nous sommes au fond de la pâleur des morts. » (HUGO, Victor, *Les temps paniques*, in *La légende des siècles*, op. cit., p. 52)

² « ...il y a dans le monde grec, une Athéna Hippia qui est étroitement associée à un Poséidon Hippios : tous deux ont en partage un même domaine, celui du cheval, qu'il soit attelé ou monté, qu'il s'agisse de la charrerie ou de l'équitation. » (VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la mètis des Grecs*, op. cit., p. 178)

³ UHL, Patrice, « De la "cauquemare" et du "luiton", le témoignage complémentaire des *Évangiles des Quenouilles* et de *Perceforest* », in op. cit., p. 98

⁴ AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *Trois contes américains*, op. cit., p. 289

⁵ GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, 1991, p. 175 – cité in *Ibid.*

guère surprenant, par conséquent, de remarquer que la puissance d'origine chtonienne, sinon infernale, du fabuleux cheval ailé ait pu se trouver illustrée à travers le tonnerre, la foudre, les vents, les nuées orageuses, la tempête. Des motifs météorologiques qui induisent, de fait, l'idée d'une filiation archétypale avec la bête équine fantastique de Washington Irving :

« Conformément à la tradition hésiodique, le cheval qui résiste à Bellérophon est un animal merveilleux : Pégase est fils de la Gorgone. Surgissant à la frontière de la nuit, du col décapité de Méduse, dans un paysage océanique où jaillissent les eaux chtoniennes, Pégase est une créature de Poséidon dont l'image mythique se situe dans un ensemble de représentations qui s'étend depuis Gorgô à la tête de cheval jusqu'à la Déméter *Erinús* de Thelpousa. Dans le bond qui le porte depuis les profondeurs chtoniennes jusqu'au monde ouranien où il pénètre en qualité de porte-foudre et de porte-tonnerre de Zeus, la monture de Bellérophon déploie le spectre complet des représentations du cheval [...] : le cheval comme puissance chtonienne, orientée vers le monde infernal, et les forces de fécondité que recèlent les eaux douces et les sources jaillissantes ; le cheval foudroyant associé aux vents, aux nuages, aux orages ; le cheval en tant qu'animal belliqueux, comme puissance de guerre »¹.

On voit sans peine ressurgir, de cette peinture du cheval Pégase, certains traits relatifs à la monture surnaturelle du cavalier sans tête présentée dans le récit américain. cheval foudroyant associé aux vents et à la tempête ; cheval bondissant des profondeurs de l'Enfer ; cheval *né* d'un monstre décapité (Méduse/Cavalier Hessois). Ce sont là autant d'éléments permettant de dire que la création d'Irving a su emprunter, consciemment ou non, quelques caractères fondamentaux à cet archétype des équidés fantastiques que constitue Pégase.

Ajoutons que le cheval du Féroce Chasseur imaginé par Washington Irving pourrait même rejoindre Pégase en tant que créature ailée, si l'on se base sur les évocations qui nous sont faites de ses cavalcades phénoménales :

« On raconte l'histoire du vieux Brouwer [...] qui rencontra un jour le cavalier qui s'en revenait de son incursion habituelle dans le Val Dormant : celui-ci l'obligea à monter en croupe, et, *en survolant buissons et fourrés, collines et marais*, ils galopèrent ainsi jusqu'au pont où le cavalier se changea brusquement en squelette, [...], et *prit son envol au-dessus* de la cime des arbres... » (nous soulignons)².

On peut donc considérer, au regard de ces allusions directes aux capacités de déplacements aériens (survol/envol) démontrées par le cheval du Cavalier Hessois, que la relation à Pégase est légitimement établie. Tout en gardant à l'esprit que les chevaux de la Furieuse Armée, du cauchemar, de la Chasse Sauvage ou de la Mesnie Hellequin, portent, en eux-mêmes, également l'empreinte irradiante de Pégase.

¹ VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la mêtis des Grecs*, op. cit., p. 181

² IRVING, Washington, « La légende du val dormant », in *Trois contes américains*, op. cit., p. 214

En littérature fantastique, les chevaux surnaturels montés, nous l'avons vu, tendent à prolonger, à travers leur être, la puissance maléfique et la nature monstrueuse de leur cavalier, dès lors du moins que ce dernier se trouve décrit comme ayant autorité sur eux.

Il en va tout autrement dans le cas des destriers fantastiques ne présentant aucun comportement de soumission domestique à l'égard de leur cavalier. Il s'agit, en pareilles circonstances, de chevaux surnaturels qui démontrent leur ascendant sur l'être humain les chevauchant. Ces bêtes équines fantastiques adopte une attitude dominatrice vis-à-vis de leur cavalier, qui se traduit dans le fait qu'elles soumettent celui-ci à des cavalcades effrénées, incontrôlables et donc carcérales.

B. Chevaux de cavaliers maudits

La violence et la puissance du cheval demeurent des facteurs d'angoisse pour tout homme qui, un jour, vient à chevaucher une bête équine. La peur de perdre soudain le contrôle, la maîtrise, de cette force animale supposée domestique tend invariablement à imprégner l'esprit des cavaliers. Le fait qu'un cheval ait été dompté, dressé, soumis, n'interdit nullement l'hypothèse d'un retour de celui-ci à la nature indomptable, à un état de souveraineté sauvage, ne serait-ce que pour l'espace de quelques instants. Un destrier, quel qu'il soit, peut perdre sa contenance domestique, sous l'impulsion de quelque émoi intérieur, et entraîner son maître bipède dans une *folle* chevauchée.

Nous allons procéder, ci-après, à l'observation de divers exemples démontrant cette propension à l'insoumission du cheval, en littérature fantastique. Tout en demeurant conscient que la dimension surnaturelle d'une bête équine est susceptible de résider dans son comportement autant que dans son apparence physique.

Il convient, d'ors et déjà, de signaler que la manifestation la plus absolue de la suprématie du cheval sur l'homme ne saurait se trouver ailleurs que dans l'idée d'une prédation. Si l'on fait de l'équidé un prédateur pour l'homme, c'est dire alors qu'il n'y a plus la moindre restriction à la domination de cette bête sur l'humain, sachant que le cheval ne peut se poser en prédateur de l'être humain qu'à la seule condition qu'on le décrive comme une bête carnivore et anthropophage. Les histoires mythiques ont su révéler, en cela, divers modèles du cheval omophage, en jouant sur le motif de la dentition ostentatoire et donc hostile que possède cet animal – dentition qui incitera Freud lui-même à interpréter le cheval

en tant qu'incarnation zoologique de l'angoisse de castration. Avec le cheval dévorant, se trouve atteint, sans nul doute, l'extrémité négative et maléfique de la représentation de l'équidé surnaturel :

« L'image du cheval dévorant et broyant sous ses dents les chairs de son maître définit la pointe extrême de la série des représentations qui révèlent l'aspect inquiétant du cheval et qui manifestent son appartenance au monde des puissances infernales »¹.

Comment un cavalier pourrait-il maintenir en situation de domesticité pareille bête ; un cheval mangeur de chair ? Lorsque surgit, chez un destrier, l'évidence d'un comportement alimentaire aussi aberrant, à savoir l'anthropophagie équine, nulle maîtrise domestique n'est plus envisageable. Il n'y a plus de place que pour l'effroi et le sentiment de trahison par rapport à une bête que l'on pensait conquise et fraternelle². Quel homme pourrait chevaucher une monture carnivore ? Il faut être davantage qu'un simple cavalier humain pour dominer de tels chevaux ; c'est une évidence. Aussi ce n'est pas un homme, mais un demi-dieu, Héraclès, qui parvint à soumettre au joug les terrifiants chevaux anthropophages de Diomède le Thrace, rejeton lui-même du Dieu de la guerre :

« Le [...] mythe raconte l'histoire des chevaux que possédait Diomède le Thrace, un fils d'Arès : nées sur les bords du Cossinès dont les eaux passent pour rendre les chevaux qui s'y abreuvent pleins de fureur sauvage, ces cavales friandes de viande humaine sont capturées par Héraclès dans ses Travaux, et soumises au joug pour être remises à Eurysthée, avant de s'échapper et de fuir dans la montagne voisine d'Olympos où elles sont mises en pièces par de vrais carnassiers »³.

Si la condition anthropophage des chevaux surnaturels reste un élément peu fréquent en littérature fantastique, on peut néanmoins croire que les élans de panique éprouvés par le cavalier sur le dos d'un équidé incontrôlable pourrait rejoindre symboliquement l'angoisse de la figure mythique du cheval dévorant. Le sentiment d'infériorité et de peur démontré par l'homme face au cheval insoumis et hostile contribue à faire rejaillir, implicitement, l'idée d'une créature menaçante, mortifère, prédatrice, autrement dit *dévorante*.

Le personnage du cavalier maudit suppose, en lui-même, cette perte de maîtrise sur l'animal domestique ainsi que la description d'un transport effréné, d'une cavalcade dirigée non plus par l'homme, mais par la bête elle-même. Dans les dernières pages de sa nouvelle

¹ VERNANT, Jean-Pierre et DETIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la mètis des Grecs*, op. cit., p. 184

² « ...ces différentes représentations mythiques [...] dénoncent en quelque sorte le caractère monstrueux d'un animal domestique pour lequel l'homme, dans toute son histoire, s'imagine éprouver presque spontanément des sentiments de confiance sinon d'amitié... » (*Ibid.*, p. 185)

³ *Ibid.*

« Metzengerstein », Edgar Allan Poe, s'emploie à mettre en scène le jeune baron Metzengerstein dans une situation de cavalier maudit. On nous fait entendre le chevauchement de ce dernier comme une damnation ; l'homme n'ayant plus pouvoir de quitter la selle de sa monture et n'étant plus réellement en mesure d'impulser une direction choisie à la course de son destrier infernal :

« Dans l'éblouissement du midi, aux heures profondes de la nuit, malade ou bien portant dans le calme ou dans la tempête, le jeune Metzengerstein semblait cloué à la selle du cheval colossal dont les intraitables audaces s'accordaient si bien avec son propre caractère »¹.

La cavalcade perpétuelle s'avère être le signe le plus manifeste de la malédiction d'un cavalier humain. Les marques temporelles, ici exprimées (« midi/heures profondes de la nuit »), mais aussi les autres circonstances relatives à la santé du corps (« malade/bien portant ») ou aux conditions météorologiques (« calme/tempête »), tendent à signifier l'image d'un chevauchement permanent et carcéral, au sens où celui-ci ne laisse pas le moindre repos au cavalier. La fixation de l'être humain à la selle (« le jeune Metzengerstein semblait cloué à la selle »), sur le dos d'un cheval lui-même survalorisé (« cheval colossal »), laisse entendre, sans détour, la domination et le pouvoir oppressif que possède cette bête équine fantastique sur la personne de son cavalier humain.

La malédiction du voyage perpétuel représente, par ailleurs, le thème central de « Peter Rugg, le disparu », où l'on décrit les pérégrinations éternelles d'un père et de sa petite fille à bord un cabriolet tiré par un formidable cheval noir aux sabots fendus, une bête réunissant donc divers traits diaboliques :

« Le cheval était lui aussi l'objet de la curiosité générale. Sa taille majestueuse, sa crinière et sa queue naturelles lui donnaient un air dominateur et ses naseaux largement ouverts trahissaient un souffle inépuisable. On voyait que les sabots de ses pattes de devant s'étaient fendus... »².

Certains, peu enclins à penser à la nature diabolique de cet être, se sont pris à imaginer, suite à l'indice de ces sabots fourchus, qu'il pouvait s'agir d'un grand boeuf noir : « ...il [John Spring] était convaincu que ce n'était pas un cheval, mais un grand boeuf noir »³. Cette hypothèse toutefois se trouve raillée dans le récit : « L'opinion de John Spring souleva l'hilarité générale, car nul ne doutait que ce fût un puissant cheval noir qui avait interrompu la course »⁴.

¹ POE, Edgar Allan, « Metzengerstein », in *op. cit.*, p. 80

² AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *op. cit.*, p. 277

³ *Ibid.*, p. 260

⁴ *Ibid.*, p. 261

Mais cette bête pourrait encore établir des références à l'archétype des chevaux surnaturels, Pégase, puisqu'on le dit capable de s'envoler, par enchantement, avec son attelage et ses passagers, au-dessus des obstacles :

« Le cheval, sans effort apparent, passa au-dessus de la barrière, emportant, comme s'ils volaient l'homme et la voiture derrière lui, sans même effleurer la traverse supérieure »¹.

La conséquence la plus cruciale provoquée par la présence de cet équidé fantastique, dans le récit, tient néanmoins dans la révélation de la malédiction qu'elle impose à deux êtres humains. Le cheval est présenté, il est vrai, comme un bourreau dominateur et impitoyable dont la charge est d'emporter à jamais le couple désespéré formé par Peter Rugg et sa fille Jenny, sans jamais leur laisser la chance de rentrer chez eux, dans leur maison de Boston. Ce désespoir, cette détresse du voyageur maudit qu'est Peter Rugg se lit d'ailleurs à même leur visage :

« ...un homme au visage triste, accompagné d'une petite fille, se trouvait dans la voiture. [...]. je fus convaincu qu'il s'agissait de Peter Rugg ».

De même, dans « Metzengerstein » de Poe, l'affliction de la damnation se retrouve dans la pâleur du visage du jeune baron :

« ...parfois le jeune Metzengerstein était devenu pâle et s'était dérobé devant l'expression [de son cheval] »².

Peter Rugg et Metzengerstein, l'un comme l'autre, se trouvent, en vérité, sous l'emprise diabolique d'un cheval noir devenu l'exécuteur de leur malédiction. La bête équine décrite par Poe, pour ce qui la concerne, porte dans son cuir animal la marque « W.V.B. », celle du défunt baron Wilhem Von Berlifitzing, l'ennemi des Metzengerstein. Aussi, en parlant au départ des croyances en la métempsycose, de la réincarnation animale, puis en conférant au cheval diabolique certaines caractéristiques humaines (on a parlé ainsi de « son oeil sérieux et quasi humain », souvenons-nous), l'intrigue s'efforce de développer le soupçon suivant : ce cheval fantastique pourrait être la réincarnation de l'ennemi héréditaire, Wilhem Von Berlifitzing, revenu de l'au-delà pour se venger du dernier des Metzengerstein. Et c'est ce qui finit par se produire, au terme du récit. Lors d'une nuit de tempête, le jeune baron, sous

¹ *Ibid.*, p. 273

² POE, Edgar Allan, « Metzengerstein », in *op. cit.*, p. 81

le joug de la domination mentale de son animal favori (comme un maniaque), se trouve entraîné dans une funeste cavalcade :

« Pendant une nuit de tempête, Metzengerstein, sortant d'un lourd sommeil, descendit comme un maniaque de sa chambre, et, montant à cheval en toute hâte, s'élança en bondissant à travers le labyrinthe de la forêt. [...], un coursier, portant un cavalier décoiffé et en désordre, se faisait voir bondissant avec une impétuosité qui défiait le Démon de la Tempête lui-même. Le cavalier n'était évidemment pas le maître de cette course effrénée. L'angoisse de sa physionomie, les efforts convulsifs de tout son être, rendaient témoignage d'une lutte surhumaine ; mais aucun son, excepté un cri unique, ne s'échappa de ses lèvres lacérées, qu'il mordait d'outré en outre dans l'intensité de sa peur. [...], franchissant d'un seul bond la grande porte et le fossé, le coursier s'élança sur les escaliers branlants du palais et disparut avec son cavalier dans le tourbillon de ce feu chaotique »¹.

Le cheval, dans tous ses états (animal/tempête), accomplit la malédiction du jeune mais déjà cruel baron Metzengerstein, en le précipitant dans les flammes de l'incendie ravageant son palais. L'anéantissement de la lignée des Metzengerstein se déroule ainsi sous le galop effréné d'un cheval d'Enfer ayant partie liée avec le clan ennemi des Berlifitzing. L'ancestrale bataille clanique, de la sorte, s'abrège de manière spectaculaire et surnaturelle sur le bûcher de ces nobles lignées adverses, toutes deux détruites par le feu infernal. Il est remarquable, en outre, d'assister ici encore à « la mise en scène narrative de la signification nominale de *nightmare* »², à travers cet épisode de l'enlèvement d'un être humain par un cheval diabolique durant une nuit de tempête et d'orage. Cet événement final résonne surtout comme la terrible réponse, le châtement infligé par Satan après la bravade antérieure du jeune baron, qui prétendait pouvoir dompter le diable incarné en ce cheval couleur de feu.

Il suffit, en vérité, de considérer un tant soit peu l'aspect et la contenance de Metzengerstein pour se rendre compte de sa dégradation, de sa chute. Il apparaît désormais dépourvu de toute superbe aristocratique (« cavalier décoiffé et en désordre »), semble empli de terreur et d'angoisse (« l'angoisse de sa physionomie ») et souligne, par ses « efforts convulsifs », son absence totale d'autorité et de maîtrise à l'endroit de sa monture. Le détail des lèvres mordues sous l'effet de la panique (« ses lèvres lacérées, qu'il mordait d'outré en outre ») ne fait que compléter, certes avec cruauté, le portrait de ce héros dépassé par la force surhumaine de son destrier et emporté inéluctablement vers la mort.

Une cavalcade mortelle est encore l'événement qui vient clore la nouvelle de David Herbert Lawrence, intitulée « Le cheval ensorcelé ». Ce récit nous conte l'histoire d'un jeune

¹ *Ibid.*, pp. 81-82

² TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in *op. cit.*, p. 113

garçon qui aime à se lancer, sur le dos de son cheval à bascule, dans de longues chevauchées imaginaires d'une ardeur insensée et quasi extatique :

« il [l'enfant] restait sur son grand cheval à bascule et se balançait comme un fou, avec une telle ardeur que les petites [soeurs] se demandaient ce qu'il avait. Le cheval basculait à bride abattue, les cheveux de l'enfant voltigeait follement autour de sa tête et ses yeux brillaient étrangement. [...]. Parvenu au terme de sa folle chevauchée, il descendait de sa monture, en faisant le tour et, devant l'animal à la bouche rouge légèrement béante, devant ses yeux larges et brillants, il se concentrait de toutes ses forces et intimait au cheval un ordre silencieux : "Et maintenant, conduis-moi au pays de la chance. Emmène-moi !" »¹.

Cette manie ludique ne serait pas si étrange, si elle ne provoquait pas, au final, chez l'enfant, de surprenantes divinations, des visions fulgurantes de l'avenir. Au bout de ses cavalcades effrénées sur la selle de son cheval de bois, le petit garçon parvient, en effet, à deviner le nom du prochain vainqueur de la course hippique. Grâce à ce don miraculeux, la famille de l'enfant commence à gagner de l'argent en misant, bien entendu, sur le cheval désigné par ce dernier. Néanmoins, cette histoire se termine mal, puisque, après une dernière chevauchée magique sur son cheval de bois, le petit garçon, poussé à la limite de ses résistances mentales, va être victime, sous les yeux de sa mère, d'une attaque cérébrale foudroyante et mourir, en donnant pour une dernière fois, le nom d'un cheval victorieux :

« Son fils, vêtu de son pyjama vert, était en train de chevaucher furieusement le cheval à bascule. [...] – C'est Malabar, hurle l'enfant à pleins poumons, c'est Malabar. Les yeux révulsés il regardait sa mère sans la voir. Cessant de pousser son cheval il s'écrouta sur le sol, évanoui. Dans un déferlement d'instinct maternel elle se jeta sur lui... Mais il était sans connaissance et resta dans cet état, en proie à une fièvre cérébrale »².

La dimension mortifère et surnaturelle qui vient entourer, au terme du récit, cette chevauchée d'un simple cheval à bascule s'apparente, dans le principe, au thème du cavalier maudit. La malédiction tenait, pour ce jeune garçon, dans l'avidité croissante générale qui le poussait à se lancer dans ses cavalcades divinatrices pour gagner toujours plus l'argent. Or, il y avait un seuil à ne pas franchir. Les chevauchées du cheval à bascules, comme celles du cheval couleur de feu de Metzengerstein, semblent détenir, en effet, le pouvoir d'épuiser les forces mentales de son cavalier, jusqu'à le conduire à la passivité mortelle – ici, signifiée par les « yeux révulsés » et l'évanouissement de l'enfant. Tout n'est encore question que de sortilège, de possession diabolique. L'âme d'un cavalier se trouve progressivement conquise

¹ LAWRENCE, David Herbert, « Le cheval ensorcelé », in DIGARD, Jean-Pierre et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *op. cit.*, pp. 831-832

² *Ibid.*, p. 841

par la puissance surnaturelle d'un cheval. Dès lors, la finalité de ce processus se révèle souvent être la mort du « maître » bipède.

Il est à noter que, dans « Peter Rugg, le disparu », les voyageurs maudits d'Austin tendent à faire leur apparition en période d'orage et d'averse, justifiant, en cela même, l'arrière-plan légendaire – déjà explicité – reliant symboliquement le cheval au tonnerre et à la tempête. Les nuées orageuses et la foudre accompagnent ainsi leur surgissement ponctuel dans la réalité :

« L'apparition de ce nuage suscita l'intérêt [...]. Bientôt, les enchaînements d'éclairs successifs lui donnèrent l'apparence d'une sorte de filet irrégulier où apparaissaient mille formes extravagantes. Le cocher attira mon attention sur une figure remarquable au coeur du nuage : il expliqua que pour lui, chaque éclair y révélait nettement la forme d'un homme assis dans un chariot découvert, tiré par un cheval noir ».

Cependant, si la connivence entre la tempête et la cavalcade maudite est avérée dans nos deux récits fantastiques, ce n'est pas l'image d'un transport mortifère (comme celui qui voit le cheval infernal précipiter finalement Metzengerstein dans les flammes), mais plutôt l'image d'un transport perpétuel qui ressort immédiatement du texte de William Austin. L'errance éternelle, non pas la mort, tel est le fléau de la damnation dont Peter Rugg est victime depuis plusieurs décennies. Ce voyage permanent en calèche, impulsé par la bête équine, se pose ainsi comme un épisode échappant à l'ordre logique du temps et aux contraintes les plus essentielles du corps :

« Il [Peter Rugg] a l'air d'un homme qui jamais ne mange, ni ne boit, ni ne dort : quant à son enfant, elle paraît encore plus vieille que lui. C'est comme s'il vivait en rupture avec l'Eternité... »¹

Cette absence de volonté à satisfaire les besoins vitaux communs aux êtres biologiques (manger, boire, dormir) équivaut d'emblée à l'inscription de l'image de la mort à travers le portrait de ces personnages. Ces voyageurs maudits, père et fille, sont emportés par le cheval, sans pouvoir justifier de leur réelle existence physique. Certes, nombreux sont les témoins à les croiser de temps à autre, à les voir « en chair et en os » et à discuter avec Peter Rugg au sujet de l'endroit où se trouve Boston. Mais ces voyageurs maudits ne prennent manifestement plus part à la condition humaine ; ils semblent participer plutôt de la condition

¹ AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *op. cit.*, p. 242

spectrale, qui présuppose l'absence de pulsions vitales. Ce sont des fantômes, des revenants, des âmes errantes. En d'autres termes, ils sont *déjà* morts.

La malédiction de Peter Rugg et de sa fille Jenny ne peut pas être conclue par la mort, puisqu'elle a anéanti d'emblée les limites de l'existence humaine. Cette malédiction se présente simplement comme une condamnation à l'errance éternelle, à l'image des damnations célèbres du Juif Errant ou du Hollandais Volant :

« La parenté de Rugg avec le Juif Errant et le Hollandais Volant a souvent été soulignée. Peter Rugg est maudit de Dieu ; toutefois l'errance allégorique, le didactisme théologique et moral, sont modifiés par leur nationalisation américaine. Comme le Juif Errant, Rugg est bien parti pour errer ainsi "jusqu'à la fin des temps", jusqu'à l'attente indéterminée du Jugement Dernier. [...]. Dans la plupart des récits qui réactualisent le mythe, le Juif Errant est un vieillard omniscient : chez Austin, le Juif-Hollandais-Américain-Errant est un éternel jeune homme de trente ans, triste (*in sorrow*), qui ne comprend rien à rien... »¹.

« En ce qui concerne la figure du Hollandais Volant, il est remarquable que son adaptation au sol américain par Austin, suggère que l'Amérique [...] est devenue un espace fluctuant et insondable : un lieu de perdition. Les allusions nautiques sont paradoxalement nombreuses dans ce récit d'errance terrestre : le cabriolet de Rugg, comparé à "une baleinière de Nantucket" qui vole au-dessus des barrières de péage, apparaît symboliquement comme un navire fantôme, et Boston tel un port inaccessible qui "dérive avec le vent, et s'amuse à faire le tour de la boussole". Rugg est "d'origine hollandaise", il est puni par le Ciel pour avoir blasphémé durant un orage, il est surnommé "le faiseur d'orage", il a "navigué en une nuit jusqu'à Amsterdam", et a été aperçu "jusqu'au Cap Horn" »².

Cette révélation, à travers le personnage de Peter Rugg, de l'évidente source d'inspiration légendaire que représentent conjointement le Juif Errant et le Hollandais Volant, permet de mieux entendre la dynamique de l'intrigue fantastique de William Austin. Comme il en va souvent dans pareils récits, tout part d'un acte ou d'une parole sacrilège, d'un jurement fatal, à l'adresse de Dieu ou du Diable ; outrage qui génère, comme conséquence inéluctable, la malédiction du fautif. Il s'agit là, bien évidemment, de ce qui est survenu dans le cas de Peter Rugg. Cet homme est donné comme un être estimable mais impulsif et prédisposé aux paroles colériques :

« C'était un homme qui jouissait d'une bonne situation, il avait une femme et une fille, et était estimé de tous pour la vie calme qu'il menait ainsi que pour ses bonnes manières. Mais malheureusement, il perdait parfois totalement le contrôle de lui-même, et devenait alors effroyablement grossier. Dans ces accès de colère, il n'hésitait pas à défoncer une porte à coups de pieds si elle lui barrait le chemin »³.

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in *op. cit.*, pp. 100-101

² *Ibid.*, p. 103

³ AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *op. cit.*, p. 251

Ce héros tragique s'est ainsi illustré, durant un soir d'orage, en bravant le Ciel de manière inconsidérée. Le récit de ce jour funeste où Peter Rugg causa sa malédiction, mais aussi celle de sa fille Jenny – sorte de Lénore à l'américaine¹ –, nous est présentée comme suit :

« C'est par un beau matin, à la fin de l'automne, que Rugg emmena sa fille à Concord dans sa voiture attelée à un puissant cheval bai. Sur le chemin du retour, il fut pris dans un violent orage. À la tombée de la nuit, il s'arrêta à Menotomy, West Cambridge aujourd'hui, à la porte d'un certain Monsieur Cutter qui était de ses amis. Ce dernier le pressa de rester chez lui pour la nuit. Comme Rugg déclinait sa proposition, monsieur Cutter insista vivement. – Voyons, Monsieur Rugg", dit-il, "l'orage va vous engloutir. La nuit est extrêmement sombre. Votre petite fille y perdra la vie. Votre voiture est découverte, et la tempête redouble". – Et bien, que l'orage redouble donc !" dit Rugg, et, jurant affreusement, il ajouta : "Je rentrerai cette nuit chez moi, en dépit de cette fichue tempête, ou alors, fasse le ciel que je ne revoie plus jamais mon foyer !" À ces mots, il donna du fouet à son cheval fougueux et disparut en un éclair. Mais Peter Rugg ne rentra pas chez lui cette nuit-là, ni la suivante »².

Le refus des bons conseils et de l'hospitalité de l'ami, Monsieur Cutter, mais surtout le défi outrageant lancé au Ciel auront déterminé le destin de Peter Rugg et sa condamnation à l'errance éternelle. Cette bravade du mortel qu'était Peter Rugg aura fait de celui-ci une figure immortelle de la puissance de Dieu, un damné, un voyageur éternel, contraint à ne jamais pouvoir rentrer chez lui, dans sa maison Boston, et à errer sur les chemins du pays toujours persécuté par la froide averse des orages³.

Et le cheval, dans toute cette histoire ? L'équidé « sombre et fougueux »⁴ qui tire le cabriolet de Peter Rugg est bien le cheval de ce dernier, nous précise le texte : « Rugg avait emmené son enfant avec lui dans sa propre voiture, tirée par son propre cheval »⁵. Mais il a été conduit à acquiescer, à l'évidence, le rôle de garant et d'exécuteur de la malédiction. L'animal est décrit, contrairement aux autres protagonistes de la damnation (Peter Rugg et Jenny), comme un être revigoré, ragaillard, par rapport à l'époque d'avant la malédiction. « Il a l'air

¹ « Jenny est condamnée à errer par la faute de son père : Austin réfère ainsi aux récits folkloriques de couples maudits, otages inaccessibles d'une monture infernale. On songe surtout à la célèbre ballade d'August Bürger, Lénore (1770) : Lénore ne voyant pas son fiancé Wilhem dans le défilé de soldats revenant de la guerre, maudit le Ciel ; à la nuit tombée, Wilhem arrive enfin, mais il ne peut descendre de son cheval noir et entrer dans le lit conjugal avant d'avoir parcouru une distance de "cent milles" avant la fin de la nuit... Lénore saute alors en croupe derrière son fiancé, pour se rendre compte, au bout d'une chevauchée fantastique, que le lit nuptial n'est que la tombe du chevalier [...]. Austin emprunte à Bürger l'imprécation, la femme fidèle jusqu'à la mort et la cavalcade furieuse ; mais il est remarquable que le blasphème soit chez l'Américain le fait de l'homme, et que la fiancée de la ballade soit devenue la fille silencieuse du maudit. » (TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in *op. cit.*, pp. 106-107)

² AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *op. cit.*, pp. 252-253

³ « Les nuages s'amoncellent au sud, il va pleuvoir cette nuit. Ah, funeste jurement ! » (*Ibid.*, p. 245)

⁴ *Ibid.*, p. 243

⁵ *Ibid.*, p. 249

plus gras et plus fringant qu'il y a vingt ans, plus vaillant et plus fougueux aussi »¹. Comme si la damnation de son maître humain l'avait gonflé de forces nouvelles. Le plus grave se situe néanmoins dans le fait que cette bête domestique ne fait plus montre, à l'égard de Rugg, de sa soumission passée. Elle a, de façon manifeste, pris l'ascendant sur son maître humain et semble décider, selon sa volonté propre, des trajets à parcourir. Ce n'est souvent qu'à grand peine que Peter Rugg parvient, de temps à autre, à freiner la course éperdue de son cheval pour pouvoir converser avec les vivants, comme en témoignent les extraits ci-dessous :

« ...l'homme [Peter Rugg] semblait tenir fermement les rênes de son cheval, comme s'il s'attendait à ce qu'il s'emballe d'un moment à l'autre »².

« Sur ce, il lâcha la bride à son cheval qu'il retenait avec difficulté, et disparut en un éclair »³.

Néanmoins, cette capacité de Peter Rugg à entraver de manière sporadique la cavalcade de son cheval, ne doit pas faire oublier la toute-puissance et l'autorité de cette bête équine sur son existence maudite. De l'avis général, c'est le cheval qui commande cet attelage maudit et maintient ses passagers, Peter Rugg et Jenny, à l'écart de Boston, leur port d'attache. On le comprend, d'emblée, lorsque, dans les premiers temps de la malédiction, Peter Rugg est décrit passant un soir, devant sa maison de Boston, sans pouvoir s'arrêter ;

« ...les voisins qui guettaient avec des lanternes virent Peter Rugg en chair et en os, l'enfant assise à son côté dans la voiture attelée, passer juste devant sa propre port, la tête tournée vers sa maison, impuissant à retenir son cheval malgré tous ses efforts »⁴.

Le fait est que l'homme démontre alors l'impuissance qui est la sienne face à son cheval. Il ne parvient pas à arrêter sa voiture, ni même à contrarier un tant soit peu le galop de son animal. Si le seul objectif de Peter Rugg est de revenir dans sa maison de Boston, force est d'admettre que telle n'est pas la volonté de sa bête équine. S'il ne rentre pas chez lui, c'est parce que son cheval refuse de s'arrêter à Boston. Cela ne pouvait conduire qu'à la conviction suivante, qu'exprime sans détour le narrateur du récit :

« Il me semble en fait que c'est le cheval de Rugg qui gouverne la voiture, et que Rugg lui-même se trouve, en quelque sorte, sous le gouvernement de son cheval »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 242

² *Ibid.*, pp. 236-237

³ *Ibid.*, p. 243

⁴ *Ibid.*, p. 253

⁵ *Ibid.*, p. 263

C'est là une manière étrange de parler de la mise à bas de l'autorité d'un cocher par son cheval : pourquoi Austin se plaît-il ainsi à évoquer ce renversement hiérarchique comme l'instauration d'un *gouvernement* de la bête domestique sur la voiture de son ancien maître humain ? De manière subliminale, ne nous parlerait-t-il pas d'un véritable basculement *révolutionnaire*, durant lequel le rôle de gouvernant dévolu au maître, au propriétaire (Peter Rugg) serait revenu à l'être domestique, à l'animal asservi, au cheval. Il faudrait, sans doute, considérer la période historique sur laquelle s'étend l'intrigue de « Peter Rugg, le disparu », pour être à même de comprendre toute la subtilité et l'ironie de ces quelques mots d'Austin. L'histoire de Rugg, en effet, se déroule de part et d'autre des années mythiques de l'Indépendance américaine. « Rugg disparaît dans son cabriolet en 1770, année du Massacre de Boston et du début de la révolte des colonies américaines contre l'autorité coloniale anglaise : il ne réintègrera la société des hommes qu'en 1827, une quarantaine d'années après la Révolution »¹. À partir de là, il n'est pas interdit de penser que cette inversion hiérarchique entre l'ancien maître et le cheval, relativement au *gouvernement* de la voiture, puisse engager de profondes symétries avec la dynamique révolutionnaire ayant vu, sur un plan historique, le basculement de l'autorité coloniale anglaise par le peuple américain.

La malédiction de Peter Rugg, quoi qu'il en soit, est le fait du Ciel² ; Ciel que cet homme a inconsidérément outragé par un jurement fatal. Aussi Dieu, par une nuit d'orage (la guerre ?), aura-t-il permis à la simple bête domestique et servile, à un cheval américain jusqu'alors soumis à l'autorité gouvernante du cocher, de se transformer ontologiquement en un individu *dominant* et de répondre à l'arrogance blasphématrice de cet ancien maître. Dieu aura donc permis à une bête d'attelage de conquérir, en puissance, en autorité et en grandeur, la stature d'un être extraordinaire, d'un équidé surnaturel, digne de comparaison avec le fabuleux Pégase :

« Son cheval impatient bondit en avant, l'arrière de ses flancs se soulevant comme des ailes. Il semblait dévorer tout ce qui se trouvait devant lui et faire fi de tout ce qu'il laissait derrière »³.

Ces images confondues du cheval volant (« comme des ailes ») et du cheval dévorant (« Il semblait dévorer tout... ») font de la bête équine de William Austin une apothéose chevaline. La puissance prédatrice qui se dégage de cette peinture aux traits mythologiques,

¹ TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in *op. cit.*, p. 96

² « Dans une période de tempête politique, de tournant historique pour les Etats-Unis (1770-1825), Peter Rugg apparaît comme une malédiction du Ciel. » (*Ibid.*, p. 109)

³ AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *op. cit.*, p. 245

contribue à faire de cette création équine une force d'anéantissement de l'ancien, du passé (« faire fi de tout ce qu'il y avait derrière »). Il ne fait aucun doute, en effet, à observer le traitement imaginaire s'attachant à la mise en écriture de cet équidé fantastique, à travers le récit, que l'écrivain américain s'en est servi comme d'une incarnation animale de la puissance chaotique (galop), mais impétueuse et impossible à freiner, des révolutions populaires. Sous cette perspective, ce cheval fantastique que dépeint William Austin pourrait-il, selon nous, prétendre à un autre nom : celui de *Révolution*.

Il est temps, à présent, d'évoquer ces anachronismes vivants incarnés, en littérature fantastique, par la figure de la bête préhistorique et celle du singe « humanisé » (autrement dit fantastique). Il s'agit de comprendre ces créations zoologiques dans l'impact angoissant et fascinant que contribue à produire leur rupture prodigieuse avec la souveraine linéarité du temps et les préceptes de l'évolution des espèces.

Cette investigation doit nous permettre de conclure cette vaste partie sur une étude de l'utilisation de la représentation simiesque, entre autres bêtes, comme instrument idéologique susceptible de témoigner des élans de racisme ou de xénophobie mal contrôlés de certains écrivains fantastiques. Ce sera le dernier volet de notre troisième partie : la bête idéologique.

CHAPITRE VII

La bête simiesque et la bête préhistorique

Ce volet de notre étude envisage d'interroger, à travers divers récits fantastiques, le mystère de ces anachronismes vivants que représentent le singe « humanisé » ainsi que le monstre préhistorique, animaux incongrus dans le panorama de la faune contemporaine et dont l'existence seule tendrait à contredire la linéarité de l'évolution des espèces zoologiques. Les créatures simiesques fantastiques s'avèrent, en effet, n'être simplement que des singes *dévoilant des parcelles d'humanité*. C'est là le principe essentiel, l'unique recette, par lequel l'écrivain fantastique parvient à transformer le singe de son récit en une créature surnaturelle. Cette anthropomorphisation primordiale et nécessaire de la bête simiesque constitue ainsi la source élémentaire de sa *fantasticité* et, par la même occasion, celle de son pouvoir d'angoisse. Or, le fait de rapprocher, sur un plan identitaire, le singe de l'être humain n'a, depuis Darwin, plus rien d'anecdotique, nous le savons. Cela suggère automatiquement l'idée du lien généalogique millénaire et de la nature zoologique commune, puisque, selon la théorie de l'évolution, l'Homme et le singe proviendraient de la même souche originelle.

Au regard de ces éléments, force est donc d'admettre que l'on puisse intégrer le singe fantastique au registre des bêtes préhistoriques, en se référant bien évidemment aux ancêtres de l'homme que furent, entre autres, l'australopithèque, l'*Homo habilis*, l'*Homo erectus*. Le singe fantastique et la bête venue de la préhistoire participent, selon nous, d'une même dimension littéraire, au titre de survivances zoologiques du Passé.

Cette nouvelle investigation doit nous confronter à des spécimens simiesques trop proches de l'humanité pour ne pas lui devenir aussitôt hostiles et inquiétants. Le singe humanisé, le singe fantastique, en lequel se discernerait donc quelque reflet de l'humanité préhistorique, ne peut laisser les personnages humains dans l'indifférence. Cette bête ébranle d'emblée les repères de la conscience civilisée et se pose inéluctablement, par sa seule épiphanie, sa seule présence, en force rivale, en puissance ennemie du genre humain. La répugnance esthétique et morale éprouvée face à la bête simiesque fantastique ; la peur viscérale face à l'agressivité non contrôlée dont cette dernière pourrait témoigner ; l'horreur au-devant de cette chose incarnant brutalement l'idée de notre origine animale refoulée ; l'angoisse de la promesse que celle-ci nous inspire quant à une possible dégénérescence de l'espèce humaine. Ce sont là autant de réactions sensibles pouvant être repérées dans les récits bientôt étudiés et qui démontreraient l'impact dérangeant autant qu'inquiétant que tend à détenir le singe fantastique.

Deux versions de la bête simiesque fantastique existent manifestement. D'une part, se trouve le « singe humain » ou l'« homme simiesque », reflétant explicitement ou implicitement l'idée de la survivance du Passé, l'image de l'homme préhistorique, de l'espèce vivante anachronique. Et, d'autre part, il y a le « singe évolué », qui peut se définir comme le résultat d'une dynamique de l'évolution zoologique ayant conduit cet animal, de manière plus ou moins évidente, jusqu'à la position intellectuelle et sociale de l'humanité.

La première version, celle du « singe humanisé » ou de l'« homme simiesque », est, de très loin, la plus populaire en littérature fantastique. Cela entend, par conséquent, qu'elle sera au centre de notre intérêt et que nous aurons à cœur de la découvrir en profondeur. La seconde version, celle du « singe évolué », trouve, quant à elle, son exploitation littéraire en science-fiction principalement :

« ...ces singes, mâles et femelles, gorilles et chimpanzés, n'étaient en aucune façon ridicule. J'ai déjà mentionné qu'ils ne m'étaient jamais apparus comme des animaux déguisés, comme les singes savants qu'on montre dans nos cirques. Sur Terre, un chapeau sur la tête d'une guenon est un spectacle hilarant pour certains, pour moi pénible. Rien de tel ici. Le chapeau et la tête étaient en harmonie et l n'y avait rien que de très naturel dans tous leurs gestes. La guenon qui buvait dans un verre avec une paille avait l'air d'une dame »¹.

Il suffit de lire cet extrait de *La planète des singes* de Pierre Boule, pour voir surgir le modèle le plus accompli du « singe évolué ». Ce roman, il est vrai, se révèle exemplaire dans la description d'une civilisation simiesque ayant conquis la suprématie sur une planète et ravalé l'homme au rang de simples animaux.

Concernant les bêtes préhistoriques, dont nous aurons à nous occuper également, il est important de souligner les lieux essentiels de leur survivance zoologique. L'enclave géographique (refuge insulaire, sylvestre, sous-marin ou souterrain) constitue, en règle générale, la condition primordiale pour que puisse se produire une pareille persistance de la vie préhistorique à travers les âges. L'île, la caverne, la mer ou la forêt forment, en effet, les décors privilégiés d'où peuvent émerger ces anachronismes vivants que représentent, pour nos yeux d'homme moderne, les dinosaures, « fossiles vivants » et autres monstres antédiluviens. Tout l'intérêt est de comprendre, dès lors, en quoi ces « poches spatiales » ont pu permettre de tels paradoxes de l'Histoire. En outre, il convient de s'interroger également sur les significations de l'épisode central de la confrontation entre l'homme et la bête de la

¹ BOULLE, Pierre, *La planète des singes*, Paris : Pocket, 1990, pp. 56-57)

préhistoire ; événement fantastique que l'on pourrait résumer comme ceci : un héros contemporain fait irruption dans une enclave géographique (un lieu où son absence précisément avait permis un miracle de la nature) et se trouve mis au-devant d'un spécimen animal qu'il croyait totalement disparu, un être acquérant aussitôt pour lui le rôle d'un « fantôme zoologique » (1).

Autre centre d'intérêt majeur qu'il conviendra d'explorer à travers notre étude : la peur du Temps qui s'incarne en ces bêtes fantastiques simiesques et préhistoriques. Il y a une horreur des origines, une angoisse du Passé qui se révèle, en littérature fantastique, à travers ce retour de l'être préhistorique, de la bête archaïque, de la créature zoologique que l'on pensait disparue, enterrée, oubliée, convenablement refoulée. Le trouble et l'angoisse éprouvés face ces êtres « hors-mémoire » s'inscrit dans le miroir de notre passé lointain, dans les racines mêmes de l'humanité, trou noir magnétique de nos origines (2).

Il ne faudra pas manquer d'évoquer, au terme de ce chapitre, l'usage raciste qui aura été fait de la figure du singe, en littérature fantastique. Sous la plume de certains écrivains occidentaux, en effet, il apparaît que le masque simiesque n'aura quelquefois servi qu'à un simple travestissement idéologique de leur aversion raciale vis-à-vis de l'étranger, de l'immigré, de l'indigène – et de l'homme noir en particulier. Les descriptions simiesques et monstrueuses des Africains, des Indiens ou encore des Asiatiques, dans les oeuvres de Lovecraft, Kipling et de quelques autres auteurs de renom, nous permettent de pouvoir consacrer légitimement et pertinemment une réflexion sur la bête fantastique dans sa portée et son utilisation idéologique (3).

1. Bêtes simiesques et bêtes préhistoriques : le retour oppressant des Ancêtres

Le héros que l'on confronte délibérément à un singe anthropoïde et manifestant des comportements humains divers (marche bipède, acuité intellectuelle, langage plus ou moins élaboré, etc.) se trouve aussitôt placé dans la position saugrenue et inconfortable d'observer un reflet dépravé ou distordu de lui-même. Ce personnage se met à voir dès lors, sous ses yeux, un être vivant qui lui révèle brutalement cette parenté darwinienne si difficile, finalement, à appréhender, du haut de ce piédestal où nous installe notre condition humaine. *Le singe est l'ancêtre de l'Homme* ; tous les textes fantastiques prenant pour créature surnaturelle la bête simiesque semblent logiquement traversés par la violence de cette théorie de l'évolution des espèces qui renversa, au XIX^e siècle, les dogmes bibliques de la divine création. Il convient, toutefois, de corriger l'erreur de cette formulation. L'homme ne descend pas du singe ; mais homme et singe descendent d'une même souche originelle. C'est cette vérité que précise l'écrivain Vercors [France – 1902-1991], dans son roman *Les animaux dénaturés* :

« À l'origine des hommes et des singes, on le sait désormais de façon à peu près sûre, il y a une souche unique. Celle-ci a "buissonné" (c'est l'expression technique), c'est-à-dire qu'elle a subi, selon les contraintes diverses des conditions environnantes, des formes variées d'évolution, qui ont donné naissance à des rameaux divergents. Au bout de ces rameaux se trouvent actuellement, d'une part toutes les familles de singes, d'autre part toutes les races des hommes. Ainsi l'homme ne descend du singe, mais le singe et l'homme descendent, chacun de son côté, de la même souche originelle »¹.

À travers quelques récits fantastiques sélectionnés par nos soins, il va nous être possible de faire le constat de cette mise en image, de cette figuration zoomorphique de l'origine commune du singe et de l'homme. Que surgisse simplement, dans un texte, un singe qu'on ne puisse plus décrire comme un spécimen ordinaire, un singe qui force plutôt l'écriture à peindre son portrait avec des touches et des parcelles d'humanité, alors nous voilà en présence d'un exemple de la bête simiesque fantastique. Le gigantisme – symbolique accroissement du singe à une stature supérieure –, l'acuité intellectuelle, l'allure bipède et anthropomorphe, l'indice de quelque forme témoignant d'une sentimentalité proprement humaine (jalousie, vengeance, etc.), tel est l'éventail des facteurs susceptibles de produire l'apparition du singe fantastique au sein d'un récit littéraire.

¹ VERCORS, *Les animaux dénaturés*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 2000, p. 45

De même, l'irruption d'une bête préhistorique dans la sphère du temps présent ou, inversement, l'irruption d'un héros contemporain au sein d'un monde participant du Passé et ayant préservé des spécimens vivants de la préhistoire, constituent des épisodes fantastiques par lesquels s'engage naturellement une réflexion sur la place réelle de l'homme dans le monde, au regard de la profondeur du temps et de la logique du vivant. Aussi le monstre préhistorique, comme le singe fantastique qui reflète l'humanité préhistorique, représente une force d'ébranlement, une secousse tellurique capable de faire chuter l'homme des piliers rassurants (car rationnels) de sa conception anthropocentriste du monde et de sa connaissance ontologique de la nature humaine.

Dans « La bête de la caverne », l'une des premières fictions écrites par l'écrivain étasunien Lovecraft, nous est offert le portrait d'un singe troglodyte particulièrement évocateur. Le héros de l'histoire, après s'être égaré dans les méandres dédaléens d'une caverne, se met à désespérer de trouver la sortie de ce monde souterrain :

« Je m'étais égaré. J'étais totalement, désespérément perdu dans le labyrinthe de la Caverne du Mammouth. Quelles que fussent les passes que j'empruntais, mes yeux n'arrivaient pas à saisir le moindre indice susceptible de me ramener sur la bonne voie »¹.

Cette perdition humaine, qui plus est dans une caverne dont le toponyme (« Caverne du Mammouth ») semble devoir faire allusion à l'ère préhistorique, se pose, pour le héros, comme un trajet vers l'être du Passé, l'être intérieur, l'être profond, l'être archaïque incarné par le « minotaure simiesque » qui hante ce labyrinthe. Mais cette bête simiesque dont on s'apprête à découvrir le faciès ne va toutefois pas générer de sentiment d'altérité pour le héros, mais plutôt l'impression d'une parenté inconcevable. Le narrateur va retrouver l'indice de son humanité à travers ce singe troglodyte, autrement dit *il va s'y retrouver lui-même*. Il s'agit donc, nous le comprenons, de la plongée symbolique d'un individu humain vers la vérité de son origine bestiale, vers l'incarnation de sa nature ancestrale, préhistorique. Ce voyage insensé dans le tréfonds d'un monde qui n'est plus balisé ou « balisable » par l'esprit civilisé, par les yeux modernes ; ce périple carcéral dans le creux d'un univers d'ombres situé loin sous l'écorce de la terre, s'apparente, de fait, à un voyage dans le temps et dans la mémoire de l'espèce humaine. C'est une *descente* au-delà des linéaments primordiaux et dans les ténèbres de notre Histoire. La perte des repères (« mes yeux n'arrivaient pas à saisir le moindre indice »), l'immersion dans l'invisible et dans l'incompréhensible, n'est pourtant

¹LOVECRAFT, Howard Phillips, « La Bête de la Caverne », in *Les mythes de Cthulhu, op. cit.*, p. 1014 (déjà cité)

qu'un prélude à la découverte visuelle d'un « presque semblable », d'un « quasi humain », d'une bête à la lisière de l'homme : le singe fantastique.

De pareilles retrouvailles entre l'être moderne « dénaturé » et l'être archaïque ne pouvaient néanmoins se produire sans heurts, ni combat. Le texte de Lovecraft se fait fort, d'ailleurs, d'exploiter la brutalité de ce contact, qui finit par résonner, sur un plan imaginaire, avec la violence et le fracas d'un retour du refoulé. Pour preuve, l'atmosphère cynégétique entourant l'épisode de la rencontre et l'aura prédatrice attribuée à la créature surnaturelle, à l'instant fatidique où se font entendre les premiers pas de la bête de la caverne :

« ...je m'apprêtais à renouveler mes appels pour hâter mon sauvetage, quand, en un instant, ma joie se transforma en terreur. Mon ouïe, déjà très fine, et rendue encore plus sensible encore par le silence absolu qui régnait dans cet antre, m'apprit à ma grande terreur que ces pas ne pouvaient pas être ceux d'un humain. En effet, dans le silence extra-terrestre de cette région souterraine, les pieds du guide auraient dû résonner avec un bruit sec. Or, les sons que je percevais étaient feutrés, semblables à ceux d'un félin en mouvement. D'ailleurs, en écoutant encore plus attentivement, il me sembla distinguer quatre légers chocs distincts, au lieu de deux. J'étais à présent persuadé que j'avais réveillé par mes cris une bête sauvage, peut-être un lion des montagnes qui s'était égaré, par hasard, dans cette grotte »¹.

De manière très claire, on observe un narrateur qui, après avoir cru entendre venir à lui son guide, se prend soudain à interpréter les pas étranges perçus dans la galerie de la caverne comme ceux d'un prédateur en approche (« félin en mouvement »), d'un fauve prêt à bondir (« lion des montagnes »). Cette interprétation est justifiée par l'écoute de « quatre légers chocs distincts » sur le sol ; ce qui laisse à penser que la créature en question se déplace à quatre pattes. Il s'agirait, par conséquent, d'une bête quadrupède et non d'un individu bipède (« ces pas ne pouvaient être ceux d'un humain »). L'imminence de ce péril carnassier inattendu, qui provoque l'intensification brutale de la peur du héros (« ma joie se transforma en terreur »), va dès lors faire croître l'attente de l'apparition fantastique. Et le surgissement de cette bête fantastique face au héros humain déclenche aussitôt un combat physique. Une lutte primitive s'engage, où l'on voit le narrateur se mettre à jeter des pierres sur son redoutable et bestial adversaire, dans une réactualisation littéraire du combat biblique de David contre Goliath. Cela débouche finalement sur la victoire du lanceur de pierres face au géant simiesque :

¹*Ibid.*, p. 1015

« Ayant rectifié mon tir, je lançai mon second projectile, avec beaucoup plus de bonheur cette fois, car la bête s'effondra sur le sol. [...] Je n'avais fait que blesser l'hôte de la caverne, car il continuait de respirer en exhalant un souffle lourd et saccadé. Maintenant je n'avais plus aucune envie de m'approcher de lui pour l'examiner. Quelque chose comme une superstition, et qui ressemblait à une peur irraisonnée, avait envahi mon cerveau. Je ne pouvais ni m'approcher du géant ni lui lancer d'autres pierres pour l'anéantir »¹.

L'enthousiasme de la victoire semble faire immédiatement place à une prodigieuse angoisse ; pour cause, la bête est encore vivante (« il continuait de respirer ») et, surtout, il y a quelque chose qui fait que sa seule vision parvient à méduser le héros, à le paralyser, l'empêchant de s'approcher et d'achever cette dernière (« je ne pouvais ni m'approcher du géant ni lui lancer d'autres pierres»). Cette immobilité impérieuse et cette peur souveraine, qui poussent le héros à conserver une distance, à demeurer suffisamment loin pour ne pas avoir à découvrir réellement la nature de l'être blessé par son jet de pierre, semblent procéder d'une véritable crainte surnaturelle (« Quelque chose comme une superstition », « une peur irraisonnée »). La description de la bête fantastique qui va suivre, dans le texte, conjugue alors, à ce début d'épouvante superstitieuse ressentie par le héros, le spectacle effroyable d'une créature échappant à la raison et à l'ordre de la nature :

« ...de tous les animaux que chacun de nous avait pu voir au cours de sa vie, celui-ci était le plus étrange. Il ressemblait à un singe anthropoïde de grandes dimensions. Peut-être s'était-il échappé d'une ménagerie ambulante ? Son pelage était blanc comme neige et étonnamment fin. Une grande partie de son corps était lisse, mais ses poils étaient si abondants sur la tête qu'ils tombaient en cascades sur ses épaules. Son visage était tourné contre le sol. L'inclinaison des membres était très bizarre. De longues griffes prolongeaient ses orteils et ses doigts, mais ses pattes n'étaient pas préhensiles, caractéristique que j'attribuai, comme sa blancheur irréaliste, à son séjour prolongé dans la caverne, et il ne semblait pas avoir de queue. [...]. Ils [les yeux de la bête] étaient noirs, d'un noir profond, contrastant curieusement avec la pâleur neigeuse de la chair et des poils. Comme ceux des autres habitués des cavernes, ces yeux étaient profondément enfoncés dans leurs orbites et complètement dépourvus d'iris. En l'examinant plus attentivement, je m'aperçus que le faciès était moins protubérant que celui du singe moyen, et beaucoup moins velu. Le nez était très marqué. [...] les lèvres épaisses s'ouvrirent encore pour laisser s'échapper quelques sons. Enfin la mort emporta cette créature. [...]. La terreur me quitta progressivement, [...], car les sons émis par la créature allongée sur le calcaire venaient de nous révéler une terrible vérité : ma victime, l'étrange habitant de l'ancre insondable, était, ou avait été un jour, un homme !!! »².

Les caractéristiques simiesques sont manifestes, dans ce portrait de la créature fantastique, mais le fait est qu'elles viennent s'affronter, comme dans une volonté de contradiction morphologique, aux traits humains que dévoile progressivement ce spécimen lovecraftien. La description devient ainsi paradoxale, mélangeant le visage de l'homme au faciès du singe. Ce processus descriptif, en vérité, ne semble avoir d'autre aboutissement que

¹*Ibid.*, p. 1016

²*Ibid.*, pp. 1017-1018

celui de créer une étrangeté zoologique (« celui-ci était le plus étrange ») ; il s'agit d'un singe fantastique.

La bête lovecraftienne participe de la nature simiesque, à n'en pas douter. Elle ressemble « à un singe anthropoïde de grandes dimensions », « de longues griffes prolong[ent] ses orteils et ses doigts » et elle a des yeux noirs « profondément enfoncés dans leurs orbites et complètement dépourvus d'iris ». Cependant, si elle paraît à ce point étrange, à ce point surnaturelle, c'est parce qu'elle présente, dans le même temps, des caractères plus ou moins clairement relatifs à l'espèce humaine. Il faut ainsi noter qu'une « grande partie de son corps [est] lisse » et que les poils qui lui recouvrent les épaules, en réalité, seraient plutôt à considérer comme les chutes d'une chevelure exceptionnelle (« ses poils étaient si abondants sur la tête qu'ils tombaient en cascades sur ses épaules »). Cette créature n'a pas d'appendice caudal (« il ne semblait pas avoir de queue »). Surtout, on nous dit que « son faciès [est] moins protubérant que celui d'un singe et moins velu » et qu'il a un nez humain (« le nez était très marqué »). Tout cela implique une mise à distance automatique de la nature animale : cette créature n'a pas un faciès, mais plutôt un *visage*. La déduction qui s'impose, dès lors, est qu'il s'agit d'une forme d'humanité dépravée par sa nature simiesque intrinsèque. Une réponse confortée par un événement imprévu, qui vient éclairer brusquement le mystère de cette créature fantastique ; on entend la bête parler, juste avant de mourir (« les lèvres épaisses s'ouvrirent encore pour laisser s'échapper quelques sons »). Or, ce sont ces quelques sons, devant certainement être des mots, qui provoquent l'éclair de lucidité définitif dans l'esprit du héros : cette bête de la caverne « était ou avait un jour été un homme ! ». Telle est la réponse finale apportée à l'énigme ontologique de cette créature fantastique. L'affirmation, toutefois, n'anéantit nullement l'image du singe jusqu'alors attachée au monstre lovecraftien. On saisit, en effet, que l'être qui s'était dressé face au narrateur n'était plus réellement un homme ; il s'agissait plutôt de l'incarnation d'un être humain revenu, par un phénomène de dégénérescence due à l'isolement troglodyte, à son ancestrale et viscérale nature simiesque. À mi-chemin entre l'homme et le singe, tel un spécimen de l'humanité préhistorique, Lovecraft s'est plu à dévoiler, aux yeux de ses lecteurs, une invention zoomorphique touchant à la bête simiesque fantastique.

Il convient, en outre, de noter que les détails du pelage blanc de la créature (« Son pelage était blanc comme neige et étonnamment fin »), sa dimension troglodyte, de même que l'idée de la dégénérescence humaine qu'elle véhicule pourraient constituer les indices d'une intertextualité manifeste. Il se pourrait que se révèle, à vrai dire, en filigrane de cette bête lovecraftienne, des traits susceptibles de rappeler la célèbre bête simiesque imaginée par

Herbert George Wells, à savoir le Morlock. Référons-nous à *La machine à explorer le temps* et aux descriptions de Wells, pour mieux saisir ces lignes de convergence que nous suspectons avec l'œuvre de Lovecraft :

« Je me retournais, la gorge sèche, et vis traverser en courant l'espace éclairé une petite forme bizarre, rappelant le singe, la tête renversée en arrière d'une façon assez drôle »¹.

« ...il [le Morlock] portait, tombant sur les épaules, une longue chevelure blonde »².

« Evidemment cette seconde espèce d'hommes était souterraine. Il y avait trois faits, particulièrement, qui me faisaient penser que ses rares apparitions au-dessus du sol étaient dues à sa longue habitude de vivre sous terre. Tout d'abord, il y avait l'aspect blême et étioilé commun à la plupart des animaux qui vivent dans les ténèbres, le poisson blanc des grottes de Kentucky, par exemple... »³.

Les Morlocks, nous le voyons, sont décrits comme des singes de forme bizarre, à la longue chevelure blonde chutant sur les épaules et habitant dans les grottes souterraines – ce qui leur a conféré un épiderme blanchâtre. De plus, il est finalement établi, dans le roman, que ces Morlocks sont les êtres humains des temps futurs ; ils incarnent la dépravation de l'humanité, devenue, au long des siècles, une espèce dégénérée revenue au voisinage de la condition simiesque. Face à tant de coïncidences descriptives, il y aurait fort à parier, selon nous, que les Morlocks, ces singes fantastiques de Herbert George Wells, prototypes de l'humanité dégénérée et souterraine, aient pu imprégner l'imagination de Lovecraft et influencer sa création personnelle.

Dans « Les Caynas » de César Vallejo [Pérou – 1892-1938], on est également proche de cette idée de la dégénérescence humaine par régression à la nature simiesque. Ce texte fantastique raconte l'histoire d'un personnage qui apprend, un jour, que les gens de son village natal sont devenus fous et se prennent pour des singes :

« J'appris un jour une chose terrible. Tous les parents d'Urquizo, qui vivaient avec lui, étaient également fous. Et plus encore, ils étaient tous victimes d'une obsession commune, d'une même idée fixe, zoologique, grotesque, pitoyable, d'un ridicule phénoménal : ils se prenaient pour des singes, et tels des singes ils vivaient »⁴.

L'origine de cette idée folle, qui aura progressivement contaminé le village de Cayna tout entier, semble être le fait d'un certain Luis Urquizo. Telle est bien la déduction que réalise le narrateur, après un retour précipité sur les terres de son enfance et la découverte

¹WELLS, Herbert Georges, « La machine à explorer le temps », in *op. cit.*, p. 64

²*Ibid.*, p. 65

³*Ibid.*, p. 66

⁴VALLEJO, César, « Les Caynas », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, *op. cit.*, p. 63

terrifiante de la généralisation des comportements simiesques à travers la population villageoise :

« De tout passant que je rencontrais émanait fatalement une simulation d'anthropoïde, un personnage singeur. L'obsession zoologique régressive dont le germe originel avait jailli tant d'années auparavant dans la tête funambule de Luis Urquizo s'était propagée à tous les habitants de Cayna, sans aucune variation de nature. Elle avait donné à tous ces malheureux la même idée. Tous avaient été mordus dans le même recoin du cerveau »¹.

Ainsi cette folie régressive, ancrée au départ dans l'esprit d'un seul individu, est-elle parvenue à contaminer la population entière d'un village, en quelques années. Tant et si bien que l'on ne peut dorénavant observer, dans les rues du hameau, que des « hommes-singes » : des êtres humains persuadés d'être des singes et agissant comme tels. Cette description de la dégénérescence humaine, impulsée par un unique responsable (Luiz Urquizo), le premier malade, donne évidemment un tournure particulière à l'intrigue fantastique. Nous entrons dans le registre du médical : un mal épidémique – obsession zoologique ou folie régressive, peu importe son nom – a frappé une communauté. Une « peste simiesque » s'est déclarée, qui aura fini par emporter l'humanité des gens du village ; un fléau ayant pour symptôme l'obsession d'être un singe et aboutissant, fatalement, à une véritable métamorphose psychique du sujet humain en bête simiesque.

Cayna est décrit comme un petit hameau d'agriculteurs perdu au milieu des cordillères du Pérou ; une « île » tenue éloigné des grands centres civilisés du pays :

« ...je retournai un soir à Cayna, village qui, par son côté solitaire et lointain, était comme une île au-delà des montagnes esseulées. Ce vieux village d'humbles agriculteurs, séparé des grands centres civilisés du pays par d'immenses et presque inaccessible cordillères, vivait de longues périodes d'oubli et d'isolement total »².

Cette précision géographique autant que la métaphore insulaire pourraient permettre de rapporter la folie des habitants de Cayna à un simple ensauvagement, stigmatisé par un retour à la nature simiesque archaïque. De là, il serait possible de produire un parallèle avec les « enfants sauvages », dont nous avons eu à parler précédemment, qui évoque toujours les conséquences que l'isolement extrême en forêt et la compagnie exclusive des bêtes peuvent avoir sur des êtres humains abandonnés, en les condamnant notamment à l'acquisition souvent définitive d'une structure psychique animale. Ce qui se passe à Cayna s'avère, toutefois, quelque peu différent en la matière. Il ne s'agit pas d'enfants abandonnés qui se

¹*Ibid.*, p. 68

²*Ibid.*, p. 64

mettent à se comporter en singes, mais d'adultes en mesure jusqu'alors de témoigner d'une humanité en tout point ordinaire. Certes la régression simiesque a été favorisée par l'isolement géographique, mais elle demeure la conséquence d'une symbolique infection : un membre de la communauté a commencé par se prendre pour un singe et son exemple a fait des émules, jusqu'à aboutir à la propagation de ce mal à l'ensemble de la communauté humaine. C'est la folie de l'homme, et non son ensauvagement, qui a déclenché la régression généralisée de la population villageoise à la nature simiesque ; un premier cas aura suffi à provoquer le réveil du *singe* qui sommeillait en chacun des habitants de Cayna. Or, ce thème de la folie qui finit par faire ressurgir la bête, le singe, des profondeurs de l'individu humain n'est pas nouveau, ni original. M. Hyde, par exemple, le double monstrueux et l'incarnation des puissances de l'inconscient du docteur Jekyll, sous certains aspects, pourrait se poser comme une figure du singe fantastique :

« Eh bien ! Quand cette créature masquée [M. Hyde] a jailli, *tel un singe*, d'entre les produits chimiques et a filé dans le cabinet, c'est comme de la glace qui m'est descendue le long de l'échine » (nous soulignons)¹.

Dans une même perspective, la nouvelle de Robert Bloch, intitulée « L'Expérience de James Allington », se plaît à nous décrire la tentative d'un savant qui ambitionne de produire, sur un plan physique, un dédoublement de la personnalité. Autrement dit, il entend de faire surgir physiquement le « moi inconscient » d'un individu humain. L'homme nous explique sa méthode :

« J'ai finalement acquis la conviction que le dédoublement de la personnalité peut être obtenu au moyen de l'hypnose thérapeutique, à la condition que l'attitude mentale indispensable pour une telle séparation soit produite »².

Grâce à cette « hypnose thérapeutique », le héros parvient à ses fins, faisant apparaître en chair et en os le « moi inconscient » de l'être humain – le sien, en l'occurrence –, lequel laisse aussitôt observer son indéniable allure simiesque :

« Surgissant de l'ombre d'un cauchemar apparut un cauchemar absolu et démentiel... énorme, grotesque, simien... une hideuse parodie de tous les attributs humains. C'était de la pure démence... une folie couverte de bave et railleuse, avec de petits yeux contenant un savoir très ancien et maléfique ; un groin menaçant et des crocs jaunâtres arborant une mort grimaçante. Cela ressemblait à un crâne en décomposition mais vivant, posé sur le corps d'un singe entièrement noir. C'était effroyable et pervers, primitif et doué d'intelligence »³.

¹ STEVENSON, Robert Louis, *Le cas étrange du Dr. Jekyll et de M. Hyde*, op. cit., p. 55

² BLOCH, Robert, *L'Expérience de James Allington*, in op. cit., p. 19

³ *Ibid.*, p. 23

Au regard de cette description, force est de reconnaître une personnification monstrueuse de l'inconscient, de la démence, de la folie propres à l'être humain (« C'était de la pure démence... une folie couverte de bave et railleuse »). La part sombre de l'homme, son être dément, son démon intérieur, a pris chair, pour donner l'image vivante d'une monstruosité de nature simiesque (« ...sur le corps d'un singe entièrement noir »). Cette implication du singe dans le portrait tératologique se double, dès lors, d'une évocation du monstre en tant que caricature humaine, parodie anthropomorphe (« une hideuse parodie de tous les attributs humains »). Précisant davantage encore l'idée de l'hybridité, on nous parle d'un être bestial (« groin menaçant et des crocs jaunâtres »), mais néanmoins « doué d'intelligence ». Tout cette entreprise de superposition entre natures humaine et simiesque contribue à produire une image caractéristique de la bête simiesque *humanisée*, autrement dit à créer un nouvel exemple littéraire du singe fantastique.

Ainsi nous voyons que la folie humaine, ce monstre de l'inconscient, a pu, à diverses occasions, en littérature fantastique, se trouver personnifiée sous la forme simiesque. Il faudrait, par conséquent, conclure à la chose suivante : la figure du singe pourrait être prédisposée à symboliser la chute de l'être humain, sur un plan spirituel et social. L'homme qui (re)devient un singe laisse entendre cette double défaillance : la perte de sa stature spirituelle d'être humain et la perte de sa condition d'être civilisé.

César Vallejo, dans sa nouvelle « Les Caynas », met en scène des villageois atteints de folie contagieuse ; une folie qui les bestialise, en les poussant à se prendre pour des singes. Cette concaténation de la fiction fantastique unifiant l'état de folie humaine à la régression simiesque traduit littéralement l'idée que nous venons d'avancer : l'homme fou *revient* au singe. Lorsque le héros retrouve son père à Cayna, il voit un dément et, en même temps, il voit un singe :

« Horriblement rageur, dénaturé comme par la mort, un visage émacié et sauvage surgit comme un éclair d'entre les ombres de cette grotte. Réunissant tout mon courage – car je devinais déjà tout, Dieu du ciel – je me retranchai dans l'encadrement de la porte et m'efforçai de reconnaître ce masque terrible. C'était le visage de mon père ! Un singe ! Oui »¹.

Les traces de la folie bestiale rejoignent, ici, les traits du faciès simiesque, si bien qu'il n'est plus permis de faire la moindre distinction entre ces deux pôles descriptifs relatifs au portrait du père. Fou et singe à la fois, voilà ce qu'il en est de ce personnage paternel ; visage (« visage émacié ») et masque (« ce masque terrible »), grotte (« les ombres de cette grotte ») et porte (« dans l'encadrement de la porte »), père et singe : l'ambivalence est absolue entre

¹ VALLEJO, César, « Les Caynas », in *op. cit.*, p. 66

l'être humain et l'être simiesque. Mais cette vision dédoublée, cette écriture fractale, ne trouble pourtant pas le regard. Pour preuve, on finit sur une affirmation lucide et définitive (« ... mon père ! Un singe ! Oui »).

La fin de la nouvelle de Vallejo expose la dernière supplique d'un fils à son père, une prière l'enjoignant à revenir à sa nature humaine. Mais celle-ci ne trouvera qu'une réponse aberrante :

« - Père ! Souviens-toi, je suis ton fils ! Tu n'es pas malade ! Tu ne peux pas être malade ! Renonce à ce grognement des forêts ! Tu n'es pas un singe ! Tu es un homme, ô père ! Nous sommes tous des hommes ! - Le pauvre ! Il se prend pour un homme, il est fou... »¹.

La réponse finale du père permet un retournement burlesque de la situation ; ce n'est plus le père qui serait fou de se prendre pour un singe, mais plutôt son fils, le narrateur, qui serait fou de se prendre pour un homme. Le plaidoyer pour un retour à l'humanité et l'abandon du « grognement des forêts », tel que le martèle l'enfant à son père, s'effondre aussitôt que ce dernier prononce cette phrase aberrante. La communication se termine sur ce *quiproquo*, cet *imbroglio* où se trouve relativisée la posture du fou dans l'histoire. Le père, au regard de son fils, est un fou qui se prend pour un singe ; le fils, au regard de son père, est un fou qui se prend pour un homme.

Le singe comme expression zoomorphe de l'homme en proie à la folie, voilà un poncif imaginaire qui ne manquerait pas d'occurrences, si l'on se donnait la peine d'un recensement minutieux en littérature. Mais si, dans « Les Caynas » de César Vallejo, on pouvait parler de « folie douce » quant aux manifestations de la démence des protagonistes. Il faut savoir qu'il n'en va pas toujours ainsi. Le primate, parangon de la nature instinctive, archaïque et sauvage de l'être humain, peut avoir à symboliser une folie plus sombre et plus effroyable ; cette folie qui se mue en violence bestiale, en férocité animale. Le singe, prédisposé sans doute en tant que figure bestiale, peut être amené à incarner la folie humaine dans ses pulsions les plus sauvages, les plus meurtrières. Aussi n'est-il pas rare de voir le primate prêter son image à la figuration de la folie criminelle, de la furie sanguinaire, ainsi que nous l'avons vu pour le monstrueux M. Hyde de Robert Louis Stevenson. La puissance physique et la brutalité impulsive reconnues aux *grands singes* que sont le gorille et l'orang-outan ont pu oeuvrer, d'ailleurs, à installer dans l'imaginaire ce spectre effrayant du meurtrier simiesque.

¹ *Ibid.*, p. 69

Edgar Allan Poe, dans « Double assassinat dans la rue Morgue », récit policier à l'atmosphère fantastique et mettant en scène l'infailible Auguste Dupin, raconte les chroniques d'un double meurtre terrifiant. Deux femmes, une vieille dame et sa fille, ont été sauvagement assassinées dans leur petit appartement de la rue Morgue, par un tueur des plus mystérieux. La description des cadavres laisse entendre le massacre perpétré par l'assassin inconnu :

« Le corps de Melle Esplanade était si solidement engagé dans la cheminée, qu'il a fallu, pour le retirer, que quatre ou cinq témoins réunissent leurs forces. [...]. Le corps de la jeune dame était fortement meurtri et excorié. Ces particularités s'expliquent suffisamment par le fait de son introduction dans la cheminée. La gorge était singulièrement écorchée. Il y avait, juste au-dessous du menton, plusieurs égratignures profondes, avec une rangée de taches livides, résultant évidemment de la pression des doigts. La face était affreusement décolorée, et les globes des yeux sortaient de la tête. La langue était coupée à moitié. Une large meurtrissure se manifestait au creux de l'estomac, produite, selon toute apparence, par la pression d'un genou. [...]. Le corps de la mère était horriblement mutilé. Tous les os de la jambe et du bras gauche plus ou moins fracassés ; le tibia gauche brisé en esquilles, ainsi que les côtes du même côté. Tout le corps affreusement meurtri et décoloré. Il était impossible de dire comment de pareils coups avaient été portés. [...]. La tête de la défunte, quand le témoin la vit, était entièrement séparée du tronc, et, comme le reste, singulièrement broyée. La gorge évidemment avait été tranchée avec un instrument très-affilé, très probablement un rasoir »¹.

Face à ce spectacle macabre évoquant le carnage sanguinaire et une férocité des plus inhumaines, « la police est absolument déroutée »². Les plaies béantes et les os fracassés, tels que décrits dans cet extrait, ne nous parlent que d'un acte se situant au-delà de la raison humaine et au-delà même des capacités physiques de l'homme. Tant et si bien que l'on finit par rejoindre une situation d'aporie intellectuelle, cette impasse de la compréhension propre au récit fantastique ; l'entendement est bloqué par le phénomène criminel. Des questions surgissent alors comme autant de murailles intellectuelles à l'élucidation de cette affaire, à la résolution de l'énigme : comment a-t-on pu faire pénétrer le corps d'une femme aussi loin dans un conduit de cheminée ? Comment des coups aussi violents, capables de pulvériser de la sorte les os des victimes, ont-ils pu être portés ?

L'assassin fantastique, toutefois, se trouve finalement découvert, au prix d'une série de prodigieuses déductions réalisées par l'enquêteur Dupin. On comprend, au final, que le meurtrier des deux femmes n'était pas un être humain ; il s'agissait en fait d'un orang-outan échappé d'un navire maltais, qui avait pu s'emparer du rasoir de son propriétaire, un marin français, et s'en aller jusqu'à l'appartement des malheureuses victimes. Là, pris d'une frénésie sanguinaire, il avait massacré ces dernières. La présentation du primate, donné comme étant

¹POE, Edgar Allan, « Double assassinat dans la rue Morgue », in *op. cit.*, pp. 23-24

²*Ibid.*, p. 24

le « grand orang-outan fauve des îles de l'Inde orientale »¹, laisse d'emblée percevoir sa force et sa férocité naturelles :

« Tout le monde connaît suffisamment la gigantesque stature, la force et l'agilité prodigieuse, la férocité sauvage et les facultés d'imitation de ce mammifère »².

Au-devant d'un suspect aux caractéristiques physiques aussi extraordinaires, alliant gigantisme, force surnaturelle, agilité extraordinaire et capacité d'imitation humaine, les faits criminels que l'on croyait insolubles deviennent subitement compréhensibles : « je compris d'un seul coup tout l'horrible du meurtre »³, nous affirme ainsi l'enquêteur Dupin. L'orang-outan, cette créature sauvage transportée des forêts de Bornéo jusqu'au sein de la cité occidentale, n'aura pas manqué de démontrer, en la circonstance, l'étendue de sa disparité, de son inadéquation avec le monde civilisé. Son double meurtre porte, en effet, le plus effroyable témoignage de cette haine réciproque opposant la bête à la civilisation :

« ...le terrible animal avait empoigné madame l'Espanaye par ses cheveux qui étaient épars et qu'elle peignait, et il agitait le rasoir autour de sa figure, en imitant les gestes d'un barbier. La fille était par terre, immobile ; elle s'était évanouie. Les cris et les efforts de la vieille dame, pendant lesquels les cheveux lui furent arrachés de la tête, eurent pour effet de changer en fureur les dispositions probablement pacifiques de l'orang-outan. D'un coup rapide de son bras musculeux, il sépara presque la tête du corps. La vue du sang transforma sa fureur en frénésie. Il grinçait des dents, il lançait du feu par les yeux. Il se jeta sur le corps de la jeune personne, il lui ensevelit ses griffes dans la gorge, et les y laissa jusqu'à ce qu'elle fût morte. [...]. la furie de la bête, qui sans aucun doute se souvenait du terrible fouet, se changea immédiatement en frayeur. Sachant bien qu'elle avait mérité un châtiment, elle semblait vouloir cacher les traces sanglantes de son action [...]. Finalement, elle s'empara du corps de la fille, et le poussa dans la cheminée, dans la posture où elle fut trouvée... »⁴.

Au regard de l'extrême violence animale dont il est fait état dans ce passage, il n'est pas possible d'occulter le contraste posé par la posture infantile que trahit la bête simiesque au terme de son carnage. Après avoir perpétré son massacre des deux femmes, l'orang-outan, la bête anthropoïde, se met à craindre la punition de son maître humain, le marin français, à l'image d'un enfant coupable. Le singe s'efforce alors de dissimuler les traces de son impardonnable forfait. De la sorte, il apparaît que cette créature fauve, ce démon simiesque, vacille entre la stature prédatrice, cette position du dominant naturel, et l'état de l'être infantilisé, de la créature servile, domestique. Or, la vision littéraire de cette fracture intime, de cette situation quasi schizophrénique, telle que dévoilée dans le cas de cette bête sauvage domptée par l'homme, tend à exprimer symboliquement l'état de l'être humain, lui-même,

¹ *Ibid.*, p. 37

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 44

dans la société. C'est le déchirement intérieur de l'être humain pris entre les pulsions sauvages de sa nature animale et l'impérieux devoir de soumission aux lois de la société qui, de notre opinion, se trouve traduit dans cette histoire poésque d'orang-outan meurtrier. Un singe simplement sauvage n'aurait jamais pu ressentir quelque sentiment de culpabilité que ce soit, comprenons-le bien. Il fallait impérativement mettre en scène un singe *humanisé*, autrement dit une bête simiesque fantastique, pour rendre, à travers ce dernier, l'image réellement souhaitée par l'écrivain Edgar Poe : celle de l'homme lui-même. Aussi cet orang-outan tueur de femmes nous paraît-il avoir plus de points communs avec un assassin humain tel que Jack l'Eventreur, incarnation du fou criminel et prototype de la bête humaine, qu'avec le spécimen zoologique des forêts indonésiennes.

Dans *Créature* de John Saul, la figure du singe fantastique est exploitée dans des dimensions tout aussi terrifiantes. Plusieurs monstres simiesques sanguinaires livrent le lecteur au spectacle de leurs pulsions de rage carnassière et au trouble angoissant de leur hybridité humaine. Il s'agit d'une histoire sur le thème de la manipulation génétique, pouvant d'ailleurs rappeler *L'île du docteur Moreau* de Stevenson, où l'on voit des êtres humains se transformer, après des expériences de laboratoire et la prise régulière d'étranges complexes vitaminiques, en d'horribles et incontrôlables créatures simiesques, des hybrides empreints de la sauvagerie et de la bestialité la plus extrême. La description que l'on nous dresse de ces bêtes fantastiques laisse clairement surgir, il est vrai, l'image de l'homme-singe :

« Jeff n'avait pratiquement plus rien d'humain. Seuls ses yeux bleus profondément enfoncés dans les orbites étaient encore reconnaissables. Son visage tout déformé n'était qu'une mâchoire. Les dents étaient si volumineuses qu'elles se chevauchaient et lui sortaient de la bouche, qu'il ne pouvait plus fermer. Ses épaules étaient démesurément larges. Au bout de ses bras, qui lui pendaient jusqu'au-dessous des genoux, ses mains évoquaient de gigantesques battoirs d'où jaillissaient les griffes acérées qui lui tenaient lieu de doigts. C'était de la gorge de Jeff que s'échappaient les abominables rugissements de fureur »¹.

« Et soudain Collins distingua nettement son visage. [...]. Le front était plus proéminent et les sourcils saillaient, lui donnant un air simiesque. Sa mâchoire s'était élargie, elle aussi. Quand ses lèvres se retroussèrent pour laisser échapper un grondement de rage, Collins aperçut ses dents. Elles semblaient trop importantes pour sa mâchoire. Deux de ses incisives se chevauchaient déjà, faute de place pour pousser. Quant aux canines, beaucoup plus longues que les autres dents, elles ressemblaient à des crocs »².

De façon ostensible, l'accent est mis, dans ces portraits, sur les traits simiesques ayant dépravé le visage humain et sur le caractère extraordinaire de la dentition ayant changé la bouche de ces hommes en terrifiante gueule carnassière. Il faut peu de choses finalement, à

¹SAUL, John, *Créature*, Paris : Pocket, « Terreur », 1993, p. 235

²*Ibid.*, p. 246

considérer les détails de ces descriptions littéraires, pour qu'un visage humain prenne l'aspect d'un faciès néandertalien, d'un masque simiesque. En observant les critères de la déformation faciale, tels qu'évoqués ci-dessus, on retrouve deux mouvements principaux dans cette dépravation imaginaire. D'une part, les yeux s'enfoncent dans les orbites tandis que le front et les sourcils, eux, deviennent proéminents (« yeux bleus profondément enfoncés dans les orbites » ; « Le front était plus proéminent et les sourcils saillaient »). Et, d'autre part, la mâchoire se trouve affligée de démesure (« Son visage tout déformé n'était qu'une mâchoire » ; « Sa mâchoire s'était élargie »). À cela, viennent s'ajouter un allongement des membres et un accroissement gigantesque du corps (« Ses épaules étaient démesurément larges » ; « ses bras [...] lui pendaient jusqu'au-dessous des genoux » ; « ses mains évoquaient de gigantesques battoirs »). Toute cette entreprise descriptive, bien entendu, n'a pour seul enjeu que de faire rejaillir, dans la complexion humaine, l'image du singe (« lui donnant un air simiesque ») et démontre ainsi, en quelques traits, les points de détails morphologiques sur lesquels l'écriture se doit toujours de travailler afin de rendre d'un aspect simiesque le corps de l'homme.

Comme souvent également la perte du langage humain, manifestant une condamnation du sujet au hurlement ou au grognement, vaut pour la marque de l'animalisation définitive. Les créatures décrites, à l'évidence, ne savent plus faire autrement que gronder ou rugir (« c'était de la gorge de Jeff que s'échappaient les abominables rugissements de fureur » ; « ses lèvres se retroussèrent pour laisser échapper un grondement de rage ») : l'humanité se trouve inéluctablement dissoute lors de la perte de la parole, laissant à la nature simiesque le champ libre pour une conquête ontologique radicale. Toutefois, l'empreinte la plus ardente de la bestialité, chez ces primates fantastiques, se dévoile dans les inscriptions morphologiques de leur puissance carnassière. On évoque ainsi, laissant aussitôt rejaillir sur leur personne le spectre du redoutable prédateur, des « griffes acérées » et des crocs prodigieux. La chose se produit même, concernant ce dernier attribut, dans un déluge de qualificatifs laissant entendre autant de fascination que de répulsion. L'examen de leur phénoménale dentition est ainsi marquée par l'idée de la profusion aberrante de dents – que l'on décrit comme se chevauchant jusqu'à déborder de la mâchoire des créatures – et le détail vampirique, du moins bestial, de la longueur excessive des canines (« ...canines, beaucoup plus longues que les autres dents »).

L'écrivain John Saul rajoute, à la description physique animalisante de ses créatures simiesques, une dégradation morale qui finit par les conduire à la bestialité la plus abjecte. Ses singes fantastiques, en effet, sont amenés, dans l'intrigue, à commettre des crimes particulièrement abominables, lesquels font rejaillir d'emblée les profondeurs intimes de leur monstruosité. L'un des meurtres les plus marquants se trouve être celui infligé à sa propre

mère par l'un des hommes-singes. On voit ainsi un fils bestial, dénommé Jeff Laconner, briser, sans la moindre once de réflexion, la nuque de sa génitrice, Charlotte, à travers les barreaux de sa cage¹. Remarquons, en cela, que la bête simiesque fantastique contribue à justifier, par son aspect physique, l'immoralité de ses actes sauvages et inhumains. Or, telle est précisément la différence avec le tueur humain, avec le criminel sadique, qui n'a nul besoin, quant à lui, d'être physiquement monstrueux ou bestial pour s'avérer inhumain, maléfique ou immoral. Le singe fantastique répondrait donc, dans ce genre de récits fantastiques le posant en tueur d'hommes, à une appréhension fantasmatique du criminel, une vision littéraire de l'assassin à travers laquelle l'image externe monstrueuse de l'individu aurait pour fonction de figurer la laideur de son *dedans* et, vice versa, la monstruosité intérieure aurait une incidence consubstantielle sur l'apparence bestiale extérieure. Le singe fantastique que l'on voit assassiner un être humain porte, de notre opinion, les indices de cette confusion négative et horrible du *dehors* avec le *dedans*, du monstre physique avec la personnalité monstrueuse. Il devient, de la sorte, une *caricature* du meurtrier humain, c'est-à-dire un portrait exagérant les traits jusqu'à la monstruosité pour mieux révéler la personnalité réelle, l'être abominable de celui-ci.

L'homme-singe ou le singe humanisé, autrement dit la bête simiesque fantastique, nous l'avons dit, se présente comme une réminiscence zoomorphique des hommes préhistoriques, les ancêtres de l'humanité. Dans une même dynamique imaginaire que cette incarnation littéraire de l'origine simiesque des hommes, les textes fantastiques proposent quelquefois une épiphanie de la bête préhistorique. On nous dévoile alors, dans le registre convenu de la confrontation avec un héros moderne, le surgissement inconcevable de spécimens animaux relevant de catégories zoologiques données pourtant comme ayant disparu depuis des millions d'années. Les dinosaures, ces « lézards géants » de la préhistoire, viennent ainsi à retrouver le devant de la scène et produisent, par leur simple apparition, l'ébranlement généralisé de la linéarité de l'évolution et des repères chronologiques de notre monde. Cette « revenance » physique des Ancêtres disparus, qu'ils soient humains ou animaux, engage inéluctablement un retour au chaos et à la peur du temps des origines. L'homme moderne que l'on confronte à la bête préhistorique, se retrouve aussitôt plongé dans cette lutte primitive permanente qui dirigeait l'existence des êtres vivants, aux premiers âges du monde, à savoir la lutte pour la survie.

¹*Ibid.*, p. 235

L'écrivain belge Jean Ray, dans sa nouvelle « L'histoire du Wûlkh », développe une fiction fantastique autour du thème de la survivance d'une créature préhistorique relativement connue : le ptérodactyle. Le Wûlkh, toutefois, est d'abord cité comme étant un oiseau fabuleux vivant dans certains marécages et auquel on attribue un caractère funeste :

« Voilà deux fois au cours de mon existence que j'entends parler de cet oiseau fabuleux que vous appelez le Wûlkh, avoua-t-il, et chaque fois dans des circonstances tragiques »¹.

Comme s'il lui fallait répondre, dans un premier temps, à l'imaginaire de l'oiseau de malheur surnaturel propre aux traditions légendaires, le Wûlkh semble devoir associer d'emblée la dimension fabuleuse de la créature ailée à une potentialité de mort (« chaque fois dans des circonstances tragiques »). Mais ce témoignage inquiétant n'empêche nullement la naissance d'un élan de convoitise chez le héros de l'intrigue, chasseur passionné de son état. Le Wûlkh, en dépit de sa dangerosité, se présente bientôt, pour celui, comme un trophée de chasse des plus extraordinaires. Au cours de sa quête, une rencontre avec un taxidermiste fort bien renseigné lui permet de mieux préciser la nature de son gibier et de découvrir notamment l'identité zoologique de ce Wûlkh, sa parenté directe avec un animal de la préhistoire, en l'occurrence le ptérodactyle. Voici les termes de ce témoignage décisif :

« Aux premiers âges, [...], la terre, les eaux et le ciel ont été hantés par des créatures que nous jugeons être monstrueuses, bien qu'en fait ce fussent des merveilles de force et de puissance. Je vous épargnerai leurs noms barbares de brontosaures, de plésiosaures et autres. Sur les eaux des immenses marécages d'alors évoluait une créature formidable : le ptérodactyle. Un cauchemar vivant : des ailes membraneuses de chiroptère, des griffes d'aigle, un crâne de saurien aux dents redoutables. Quand les dinosauriens eurent disparu de la surface sublunaire, il persistait encore à régner dans son ciel mais il se transformait : il devenait plus petit, tout en restant monstrueux. Il quitta les régions chaudes, remonta vers le nord, s'adapta à un climat plus tempéré tout en n'osant affronter les froids du Septentrion. [...]. Ici, en cette région favorisée par les eaux chaudes du Gulf-stream, il se trouvait avoir atteint la lisière des terres habitables pour lui. Il y est revenu... il y est resté ! Le sot nom de Wûlkh lui est venu du cri qu'il pousse en louvoyant à travers les rudes souffles de l'Atlantique »².

Au-delà de cette évocation lyrique du règne et de la disparition des dinosaures, la vérité primordiale que délivre le taxidermiste demeure celle de la survivance extraordinaire d'un descendant du ptérodactyle de la préhistoire jusqu'à nos jours. En donnant, sur un ton savant, quelques précisions scientifiques relativement au climat et aux capacités d'adaptation dudit spécimen (« en cette région favorisée par les eaux chaudes du Gulf-stream »), l'homme nous fait entendre la proche présence de la bête fantastique : l'oiseau préhistorique aurait, non

¹ RAY, Jean, « L'histoire du Wûlkh », in *op. cit.*, p. 98

² *Ibid.*, p. 100

seulement traversé le temps, mais il semble aussi avoir traversé l'espace géographique (« il quitta les régions chaudes ») pour venir à proximité des protagonistes européens (« [il] remonta vers le nord »). Le Wûlkh, dont le nom correspondrait simplement au cri de la bête – à l'instar du *Bébèt Toute* réunionnais –, se présente ainsi comme la survivance d'une créature ailée ayant bel et bien existé, en dépit de son aspect composite, de son air monstrueux (« des ailes membraneuses de chiroptère, des griffes d'aigles, un crâne de sauriens »). Le Wûlkh, en cela, ne participe pas de la dimension chimérique propre aux bêtes des mythes et légendes ; il n'est pas une simple construction de l'imagination humaine. Le Wûlkh incarne plutôt la logique du « fossile vivant » ; il s'agit d'une bête fantastique dont la réalité se trouve renforcée par l'indice de sa généalogie préhistorique. Pour la raison même qu'il a existé jadis, ce monstre ailé pourrait encore exister aujourd'hui.

La rencontre entre le chasseur et la bête fantastique succède à l'habituel basculement cynégétique faisant s'intervertir les rôles du gibier et du chasseur ; le héros humain, qui s'était mis à pourchasser le Wûlkh sur ses terres marécageuses, se trouve, en effet, brutalement envahi, peu avant la confrontation fatidique, par la peur de la proie :

« Très vaguement, le chasseur se sentait frère dans la peur de tous ces êtres qui reçoivent la mort de la main de l'homme ; dans peu d'heures, il serait lui-même une proie, perdue sur la piste chaude et poursuivie par une forme funèbre entre toutes... »¹.

Ce sentiment de la fraternité soudaine du chasseur humain avec ses proies (« ces êtres qui reçoivent la mort de la main de l'homme) sonne comme le point de bascule par lequel s'inversent les rôles établis jusqu'à présent. Ce face-à-face avec la bête préhistorique fait revenir l'archaïque système cynégétique du prédateur animal et de la proie humaine : l'homme, devant pareil monstre carnassier, devient incapable de tenir son rang de chasseur. Le sentiment qu'éprouve le héros, à l'approche de la confrontation, ne laisse guère planer d'ambiguïté ; cet homme se sent devenir la proie du Wûlkh (« dans peu d'heures, il serait lui-même une proie ») et n'est plus dans la poursuite ou dans la chasse de cette créature. C'est la situation inverse qui s'impose, en vérité ; c'est l'homme qui se trouve poursuivi par la bête fantastique (« et poursuivie par une forme funèbre entre toutes »).

En examinant la première description visuelle de cette bête de la préhistoire nommée Wûlkh, force est de constater l'étrange impression de vide narratif que semble provoquer cette apparition de la créature ailée dans le texte. Le Wûlkh surgit, sous les yeux du personnage

¹*Ibid.*, p. 105

principal, mais ne permet pas une véritable mise en mots de sa complexion physique. La difficulté à retrouver le portrait mentionné au départ, celui du ptérodactyle, est d'autant plus grande que l'on voit cette bête fantastique faire l'objet d'une simple description sonore, puis d'une anthropomorphisation pour le moins inattendue :

« Alors, du fond de la plaine liquide, il entendit le bruit. C'était une rumeur double et singulière : le cri aigre du papier qui se déchire allié au crissement aigu d'une lime mordant le fer. Le chasseur ne put la situer dans sa mémoire, mais il l'apparenta à la crécelle lointaine de certains gros rapaces, comme les grampians, prenant leur quart d'affût. [...]. Quelque chose palpita entre l'eau et le ciel se projetant en ombre sur la butte. Le chasseur vit le double couperet d'une puissante envergure d'ailes, une sorte de main mutilée griffant l'air, et un grand cri de gonds rouillés se vrilla dans son oreille. Le Wûlkh »¹.

D'une présence sonore indiscutable au vu de la multiplication des détails liés au bruit de la bête ailée (« rumeur double et singulière » ; « cri aigre » ; « crissement aigu » ; « cri de gonds rouillés »), le Wûlkh demeure pourtant, sur un plan physique, évoqué dans une grande imprécision. L'écriture devient largement allusive (« quelque chose palpita ») pour décrire une créature qui, indirectement, avait pourtant déjà été dépeinte – rappelons-nous du portrait du ptérodactyle réalisé par le taxidermiste. Mieux encore, alors qu'il n'y a que l'indice des ailes géantes pour justifier l'appartenance à l'espèce préhistorique (« d'une puissante envergure d'ailes »), voilà que l'écrivain procède à une anthropomorphisation de la bête, en l'assimilant à « une sorte de main mutilée ». Que vient donc faire pareille métaphore humaine dans ce portrait de bête préhistorique ? C'est un fait surprenant que de voir à l'œuvre cette inscription anthropomorphique dans un portrait qui aurait dû tendre plutôt vers celui du ptérodactyle, de l'oiseau-lézard préhistorique. Rappelons néanmoins que cette tendance à placer des caractères humains dans une description de bête surnaturelle est tout à fait récurrente en fantastique. Il s'agit même d'une tendance primordiale, dont nous aurons bientôt l'occasion d'approfondir la réflexion.

Dans une même logique, August Derleth [États-Unis – 1909-1971], avec sa nouvelle « Au-delà du seuil », nous parle du Wendigo, cette créature des légendes indiennes d'Amérique du Nord connue pour ressembler à « un être monstrueux, surnaturel, horrible à voir, [...] habitué des silences de la grande forêt »². Et son imagination d'écrivain le porte à décrire ce Wendigo, à la fois, comme une bête de la préhistoire – capable de laisser des empreintes gigantesques dans le sol – et comme une simple parodie humaine. Ainsi la collision se

¹*Ibid.*, pp. 105-106

²DERLETH, August, « Au-delà du seuil », in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les mythes de CTHULHU*, op. cit., p. 764

produit-elle, une fois encore, entre l'animal des premiers âges, à savoir le dinosaure, et l'espèce humaine, dans le cycle de la création d'une bête préhistorique fantastique :

« J'ouvris la fenêtre et me penchai afin d'essayer de suivre la sombre silhouette qui se découpait sur le fond étoilé. C'était la silhouette de quelque grande bête, une *horrible caricature humaine*, qui se dressait jusqu'à un semblant de tête, très haut dans les cieux, et là où auraient dû se trouver des yeux, on ne voyait que deux étoiles qui brillaient d'un intense feu carmin ! » (nous soulignons)¹.

« ...il y eut la série d'empreintes gigantesques inscrites dans la terre à l'endroit où, lors de cette nuit fatale, l'ombre s'était dressée [...]— des dépressions d'une largeur et d'une profondeur incroyables, *comme si un monstre préhistorique* était passé par là des enjambées de près d'un mile, des pas qui s'en allaient plus loin que la maison et qui disparaissaient devant une fissure s'ouvrant sur la caverne secrète... » (nous soulignons)².

La désignation de cette « grande bête » comme « une horrible caricature humaine » s'inscrit donc dans le portrait du Wendigo de Derleth, en préambule de l'assimilation de ce dernier à un « monstre préhistorique ». Signalons d'ailleurs qu'Algernon Blackwood, dans une nouvelle basée sur ce même thème légendaire et intitulée « Le Wendigo », place, lui aussi, sa créature monstrueuse comme une survivance de la préhistoire, puisqu'il lui attribue pour territoire une forêt vierge *préhistorique* ; « entendre parler de forêts préhistoriques est une chose, en voir est tout différent »³, nous explique d'ailleurs le narrateur. Tout se dispose de sorte à donner une double généalogie à cette bête fantastique : le Wendigo, sur un plan imaginaire, en vient à prendre part, non seulement à la zoologie préhistorique, mais aussi à l'espèce humaine. Et cette double nature contribue dès lors à densifier, en retour, sa dimension surnaturelle. Cette hybridité, quand bien même serait-elle purement symbolique, fantasmatique ou métaphorique, instaure un mystère ontologique et décuple l'impact angoissant du Wendigo. Il y a de la bête préhistorique en celui-ci, mais il y a aussi de l'humain ; cette vérité inconcevable induit la dimension aporétique, le caractère indicible de son existence. Comment le Wendigo pourrait-il convenir à cette double appartenance ? On en viendrait à se demander, au regard également du cas du Wûlkh de Jean Ray décrit comme une main mutilée, si la condition pour qu'une bête préhistorique devienne réellement fantastique, ne serait pas celle-ci : faire que des parcelles d'humanité se distinguent en elle. Il faudrait donc avoir un peu plus qu'une simple bête préhistorique pour aboutir à un animal fantastique ; il faudrait avoir une bête préhistorique ayant le mérite de dévoiler également, de manière plus ou moins concrète, un rapport à l'humanité.

¹ *Ibid.*, p. 778

² *Ibid.*, p. 780

³ BLACKWOOD, Algernon, « Le Wendigo », in *Le Wendigo*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1972, p. 20

Notons que ce qui se trouve exposé ci-dessus, dans le cas de la bête préhistorique, pourrait, à vrai dire, être décliné pour toute la zoologie fantastique. Ainsi que nous l'avons évoqué antérieurement, pour qu'une bête devienne réellement fantastique, il faut que l'écriture, entre autres choses, tende à lui attribuer, sur un plan physique et/ou mental, des caractéristiques humaines. Nous aurons à revenir plus amplement sur cette constante des oeuvres fantastiques, dans quelques pages.

Steve Allen, dans son roman *La terreur des Abysses*, fait ressurgir, quant à lui, du fond des âges et des profondeurs des océans, la figure épouvantable du Megalodon, ce gigantesque requin de la préhistoire. Là encore, la bête préhistorique devient véritablement fantastique grâce à l'artifice d'une humanité symbolique ; ce requin démontre une acuité intellectuelle quasi anthropomorphique, laquelle lui permet longtemps de déjouer les pièges tendus par les hommes et de se conduire, à leur encontre, en prédateur suprême. L'image du monstre carnassier, dans toute sa macabre splendeur, se trouve ainsi célébrée au cours d'une scène effrayante où l'on voit ledit Megalodon attaquer une baleine :

« Le Megalodon se rapprocha une fois de plus du banc en fuite, cette fois par en-dessous. Le prédateur visa un des petits et accéléra, fonçant dans une mer d'écume et de queues battantes. Incapable d'atteindre le baleineau, le prédateur, de frustration, planta sa mâchoire dans l'énorme queue d'une baleine de trente tonnes. [...]. Le Megalodon secoua la tête comme un chien enragé, engagé dans une lutte à mort. En un éclair, il broya la queue musclée de la baleine entre ses dents acérées. Du sang jaillit de l'appendice mutilé. La baleine en détresse poussa des gémissements de douleur »¹.

Ce combat fabuleux entre deux géants des mers est le prétexte à une morsure extraordinaire : le requin colossal, de sa gueule prodigieuse, parvient à mordre et à broyer le corps d'une proie considérée d'ordinaire comme trop volumineuse pour pouvoir être attaquée par un prédateur carnassier. Cette morsure se pose alors comme le signe même de la révélation du préhistorique ; pareil épisode cynégétique, pareil choc de titans, ne pouvant, en effet, se rattacher qu'à la période des dinosaures. De fait, le sentiment du fantastique tend à résider justement dans le caractère profondément anachronique d'un tel combat ; jamais yeux humains n'auraient dû être en mesure de voir l'affrontement de deux créatures aussi puissantes et imposantes. Il s'agit là d'une scène « archéologique », revenue des profondeurs du temps ; la réactualisation « spectrale » et impossible d'un combat de dinosaures.

¹ ALLEN, Steve, *La terreur des abysses*, op. cit., p. 108

Le repaire du Ver blanc de Bram Stoker fait également la part belle au gigantisme animal des premiers âges¹. On nous y dévoile, en effet, « un grand ver préhistorique qui a survécu dans une région isolée d'Angleterre, [comme la] véritable résurgence du Mal ancien qui ne disparaît jamais totalement »². Ce thème de la survivance vermiforme gigantesque ayant été largement étudié dans une partie précédente, notamment avec la nouvelle « Celui qui garde le ver » de Stephen King, très proche sur le plan de l'intrigue, nous nous contenterons, ici, que d'une simple mention de cette œuvre de Bram Stoker en tant que récit exemplaire du thème de la bête préhistorique en littérature fantastique.

La bête et l'homme préhistoriques, incarnés sous la figure de dinosaures et de créatures simiesques fantastiques, semblent devoir réverbérer une angoisse suprême de l'humanité. Vestiges vivants du monde de nos ancêtres zoologiques, spectre de nos origines animales refoulées, ces animaux fantastiques installent, de façon récurrente, une méditation quelquefois oppressante de la profondeur et de la malignité du temps. Ils contribuent, par leur seule présence, à faire entendre la versatilité de notre conception de l'Histoire, en brisant sa linéarité et l'idée de son irréversibilité. Ils instaurent l'idée du chaos et du hasard dans la pensée sacrée de notre genèse humaine et le cours prodigieux de l'évolution zoologique. Ils représentent ainsi les fantômes de ce que nous sommes, des spectres *familiaux* en lesquels se reflète la plus grande défaillance de notre humanité, à savoir notre origine bestiale.

¹ cf. STOKER, Bram, « Le repaire du Ver blanc » in *Le joyau des sept étoiles*, Fleuve Noir, Bibliothèque du fantastique, 1998

² RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 90

2. Le bal des « fossiles vivants » : spectres de la préhistoire et peur du Temps

Il faut croire que le retour, dans le temps présent, d'animaux de la préhistoire possède, intrinsèquement, les dimensions et l'impact d'une « revenance » fantastique. Cette irruption imprévisible dans l'univers contemporain d'un spécimen de la faune des premiers âges, que l'on pensait disparue, voilà qui pourrait rejoindre sans mal le registre de la manifestation spectrale, de l'apparition fantomatique. Cette expression de « fossile vivant », que nous employons régulièrement depuis quelques pages, aura d'ailleurs pris tout son sens, le 22 décembre 1938, lors d'une certaine pêche miraculeuse réalisée dans l'océan Indien :

« [Des] découvertes océanographiques ont révélé [...] des espèces survivantes d'un très lointain passé, qui n'ont pas évolué depuis des dizaines de millions d'années. On les appelle "reliques" ou fossiles vivants. Le 22 décembre 1938, le chalutier *La Nérine* croise au large de l'Afrique du Sud. Quand le patron du bateau, le capitaine Gossen, examine les poissons pris ce jour-là dans ses filets, il est intrigué par un curieux spécimen. C'est un gros poisson, long d'un mètre et demi, dont les nageoires ressemblent à des pattes. [...]. C'est un coelacanthe, pratiquement identique aux "poissons à pattes" qui vécurent aux ères primaire et secondaire, et que l'on croyait disparus depuis 70 millions d'années ! »¹.

La découverte d'un tel animal – le coelacanthe – provoque d'emblée des turbulences et des bouleversements dans notre cartographie de la vie zoologique et dans notre perception linéaire de l'évolution des espèces. Cette irruption du spécimen préhistorique engendre nécessairement une révolution, au sens où il renverse les strates chronologiques et les dogmes savants, et préfigure un trouble des repères aussi bien historiques que scientifiques. Pareille au poulpe surgissant fugitivement sous les yeux du pêcheur humain pour disparaître aussitôt dans un nuage d'encre, la bête préhistorique fait son retour, dans le temps présent, pour disparaître ensuite derrière l'aporie intellectuelle, le chaos des connaissances, la noirceur de l'énigme biologique suscitées par sa seule apparition. Source de dérèglements instantanés pour la pensée moderne, le « fossile vivant » se pose ainsi en vecteur privilégié du sentiment du fantastique. Aussi des découvertes telles que celle du coelacanthe, qui trouveraient résonance à travers maintes oeuvres de la littérature fantastiques parlant de créatures primitives ou préhistoriques, semblent correspondre au type même du phénomène surnaturel :

¹ BARLOY, Jean-Jacques, *Serpent de mer et monstres aquatiques*, op. cit., p. 22

« Le phénomène est d'autant plus anxiogène qu'il contredit notre représentation linéaire du temps, fondée sur l'irréversibilité. Un phénomène naturel ou humain peut se reproduire par intervalles, dans des conditions prévisibles ou données ; il n'en va pas de même du phénomène fantastique, véritable résurgence, à la fois imprévisible et momentanée, du passé dans le présent »¹.

L'épiphanie du « fossile vivant » brise inéluctablement la « flèche » du temps, notre conception sagittale et linéaire de l'Histoire, en donnant à voir, suivant le principe du revenant surnaturel, le retour d'un individu censé être mort et disparu, dans le présent et auprès des vivants. La résurgence dans le temps présent de la bête préhistorique ou du singe humanisé, cette bête simiesque fantastique reflétant l'humanité des premiers âges, s'installe nécessairement comme le signe d'une aberration historique. Elle se dévoile, par conséquent, comme une source d'angoisse et d'aporie intellectuelle, ce qui la rend propice à intégrer la création fantastique.

Le XIX^e siècle, celui qui aura vu la littérature fantastique prendre son essor, a été un siècle largement imprégné par la peur du temps. L'angoisse face à Chronos, face au *monstre-temps*, a ainsi eu tendance à s'accroître, en cette ère de modernité où paradoxalement tant d'entreprises scientifiques d'obédience positiviste auront oeuvré à la domestiquer par l'artifice d'une mesure et d'un calcul toujours plus précis :

« Dès l'aube de l'humanité cet écoulement irréversible [du Temps] induit une angoisse qui va persister même lorsque l'élaboration postérieure que nous pourrions appeler positive ou scientifique va s'efforcer par la mesure, la mise en cage et en horloge de mettre en cage, de domestiquer le monstre-Temps. L'homme ne se protège guère de la morsure quotidienne des heures mais il construit un système [...] dans lequel il se posera peu à peu comme artisan de son histoire, s'inscrivant dans un ordre que la Science – fondée sur les techniques et la mesures – s'emploiera bientôt à dominer ».

Ce système de défense de l'homme face au temps, basé sur les techniques réconfortantes de la mesure chronologique et sur la mise en horloge (en cage) de la durée, ne pouvait qu'être bouleversé par la prise de conscience de la profondeur réelle du passé. Ces millions d'années que dévoila soudain le temps profond, aux esprits savants du siècle de la Modernité, firent définitivement défaillir l'illusoire sentiment de maîtrise humaine sur le temps. Aucune horloge, il est vrai, ne saurait mesurer les millions d'années :

« Il aura fallu aux scientifiques plus d'un siècle et demi – du milieu du XVII^e siècle au début du XIX^e – pour se faire à l'idée de la profondeur du temps. Comme l'écrivait Rossi [...] : "Les contemporains de Hooke avaient un passé de six mille ans. Ceux de Kant avaient conscience d'un passé de millions d'années" »².

¹ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, op. cit., p. 122

² GOULD, Stephen Jay, *Aux racines du Temps*, op. cit., pp. 16-17

Ainsi, la découverte de la profondeur de l'Histoire, cette prise de conscience que l'on ne devait plus estimer le passé en milliers mais en millions d'années, de même que l'ébranlement philosophique et scientifique causé par les théories darwiniennes de l'Évolution, ont contribué à radicaliser l'impact inquiétant du temps et à en faire un concept plus que jamais vertigineux et angoissant¹. Aussi les oeuvres fantastiques n'ont guère hésité à exploiter, dans un élan autant ludique qu'artistique, cette puissance anxiogène propre au temps. Instituant, pour cela, une dynamique de reflux du passé ou de retour obsessionnel vers l'origine², elles ont fait appel à divers avatars surnaturels pouvant se manifester comme un spectre des origines, l'incarnation terrifiante et funeste de l'ancien, de l'archaïque, de la préhistoire. « Dans la pensée du XIX^e siècle, c'est le temps qui renferme l'inconnu et qui, du même coup, rend l'espace inquiétant »³. De cette part d'inconnu procédant du temps, le fantastique aura fait largement usage pour développer ses visions et ses créations littéraires. En ce sens, l'irruption dans le présent de la bête préhistorique ou du singe fantastique, ces témoins du temps des origines, tend-t-elle à déployer l'éventail angoissant d'un retour du revenant ou du refoulé. Ces bêtes fantastiques se dressent en figures effrayantes du passé, par l'entremise desquelles parvient à se démontrer la réalité d'une survivance impossible ; la résurgence, dans le monde moderne et à l'ère contemporaine, d'êtres zoologiques appartenant aux temps primitifs.

Dans maints récits, toutefois, la faune préhistorique est présentée comme devant sa survie et sa pérennité à une enclave géographique l'ayant maintenue, par l'existence autarcique, à l'abri de la destruction et du changement. Des oeuvres célèbres, telles que *Le monde perdu* d'Arthur Conan Doyle ou le film *King Kong*, ont dévoilé les grands principes de ce thème du refuge insulaire : des voyageurs occidentaux découvrent une île inconnue des cartographes, sur laquelle a survécu des spécimens zoologiques des temps préhistoriques, parmi lesquels on compte inévitablement de redoutables dinosaures ou d'autres animaux géants.

¹« Il y a tant de façons de jouer avec le temps, et parfois si sérieusement que le jeu rejoint la philosophie. De toute manière, toucher au temps, c'est se colleter avec l'un des concepts les plus importants et les plus angoissants dont ait jamais disposé l'homme. » (VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie et de la Science-fiction*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1972, p. 869)

²« Tout le siècle se caractérise par cette recherche éperdue du retour à l'origine [...]. C'est dans une telle vision que s'inscrit la littérature fantastique. » (MALRIEU, Joël, *op. cit.*, p. 123)

³*Ibid.*, p. 122

Nous avons pu l'observer encore avec « Le Wendigo » d'Algernon Blackwood, où la créature monstrueuse éponyme se trouve installée, sur un plan géographique, dans une forêt vierge préhistorique. L'isolement extrême dans l'enclave spatio-temporelle constituée par cette forêt aura favorisé la survivance du Wendigo ; de ce « quelque chose [...] qui était resté en marge de l'évolution humaine, une forme de vie vierge et monstrueuse »¹. De même en est-il, mais de façon moins démonstrative, dans la nouvelle d'Horacio Quiroga intitulée « El Salvaje ». On y suit les pas d'un héros projetant de s'aventurer dans une forêt amazonienne tout à fait sauvage et dévoilant une luxuriance fantastique :

« La región, aunque lúgubre por el dominio absoluto del negro del bosque y del basalto, puede hacer las delicias de un botánico [*La région, bien que rendue lugubre par le règne absolu des ténèbres de la forêt et du basalte, aurait pu faire la joie d'un botaniste*], en razón de la humedad ambiente reforzada por lluvias copiosísimas, que excitan en la flora guayreña una lujuria fantástica »².

Or, le fait est que, en dialoguant avec son guide, le narrateur reçoit un témoignage édifiant. Il apprend que ce dernier y a déjà aperçu des dinosaures, un *nothosaure* carnivore notamment:

« – ¿ Usted ha visto un dinosaurio ? [...] – ¿ Qué ? dije por fin. – Un dinosaurio... un nothosaurio carnívoro. – Jamás. ¿ Usted lo ha visto ? – Sí »³.

Cette affirmation du guide n'aura toutefois pas l'occasion, au cours du récit, d'être étayée par une preuve visuelle, celle qu'aurait pu constituer l'apparition en chair et en os d'un dinosaure. Cependant, quoi qu'il en soit, le constat s'avère une nouvelle fois le suivant : l'enclave géographique et sauvage, ici une région mystérieuse de la forêt amazonienne, se pose, de par son isolement autarcique, comme un espace propice aux survivances préhistoriques et, dit autrement, comme un *territoire fantastique*.

Dans une même perspective, le roman de Vercors, *Les animaux dénaturés*, prend pour cadre principal une île isolée de Nouvelle-Guinée et pour personnages centraux une équipe de savants anglais, à laquelle se joint un journaliste du nom de Douglas Templemore. Ces derniers ont quitté Londres pour s'en aller à la recherche du fameux « chaînon manquant », autrement dit l'espèce simiesque correspondant au dernier segment de l'évolution allant du singe à l'homme. Le fait est cependant que, au lieu de découvrir des fossiles d'animaux morts

¹BLACKWOOD, Algernon, « Le Wendigo », in *op. cit.*, p. 66

²QUIROGA, Horacio, « El Salvaje », in *Todos los cuentos, op. cit.*, p. 181

³*Ibid.*, p. 183

depuis des millénaires, ces savants vont tomber sur une colonie de quadrumanes parfaitement vivants : les tropis. L'île, enclave et refuge, sert ainsi, une fois encore, de topographie idéale pour la survivance préhistorique. Les créatures simiesques, dont il est question, apparaissent d'emblée comme des êtres surgis de la préhistoire ; ce sont « des singes troglodytes [vivant] dans les trous de rochers »¹, capables de tailler les pierres et soucieux d'enterrer leurs morts :

« J'ai compris tout de suite pourquoi Pop cherchait ces cailloux. Que c'était pour voir s'ils étaient taillés. Vous savez, comme ces pointes de flèches, ou ces haches de silex, qu'on trouve dans les terrains préhistoriques de l'âge de pierre. Et il m'apparut d'évidence [...] que si les singes qui les avaient lancés savaient tailler la pierre, alors ce n'étaient pas des singes, mais des hommes. Les pierres étaient taillées [...]. Elles étaient même taillées avec un soin et un art singuliers »².

« ...il apparaît bien que ces singes étranges enterrent leurs morts. Nous avons découvert une vraie nécropole, grossière et primitive certes, mais dont le caractère funéraire est certains. Pourtant ce sont des singes »³.

Cette série de caractéristiques sociales et comportementales marquées d'anthropomorphisme, œuvre inévitablement à créer le trouble entre natures humaine et animale. Si l'on doit croire que seul l'homme est à même de se fabriquer des outils, des armes, que « seul l'homme connaît la mort »⁴ et s'efforce de la ritualiser sous forme de pratiques funéraires et religieuses, alors que penser face à de pareilles bêtes ? La question de la nature ontologique de ces dernières vient inévitablement s'inscrire dans l'intrigue de Vercors, jusqu'à devenir même la seule véritable problématique du récit. Ces tropis, au regard de leur stupéfiant mode de vie, doivent-ils être considérés comme des animaux ou des êtres humains ?

Force, en tout cas, est de reconnaître en eux l'image du singe préhistorique, l'archétype de la bête simiesque humanisée. Si on les affuble du titre de *missing link* (« chaînon manquant ») ou du nom scientifique d'*antropopithèque*⁵, appellations quelque peu sibyllines, leur description physique, quant à elle, donne à voir clairement la réalité de cette position médiane, trouble et vacillante que les tropis occupent entre bestialité et humanité :

« Ils ont des bras démesurés, et bien qu'ils se tiennent généralement droits, il leur arrive, au plus fort d'une course, de s'appuyer encore sur le dos des doigts, à la façon des chimpanzés. Leur corps est couvert de poils, mais je dois dire que l'aspect en est troublant, surtout celui des femelles. Elles sont plus fines que les mâles, ont les bras moins longs, de vraies hanches et une poitrine très féminine. Le poil est court et velouté,

¹VERCORS, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 43

²*Ibid.*, pp. 48-49

³*Ibid.*, p. 49

⁴LE BRAS-CHOPARD, Armelle, op. cit., p. 56

⁵VERCORS, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 49

un peu comme celui des taupes. Tout cela leur confère une apparence gracieuse et délicate – attendrissante, presque sensuelle ; mais le visage est terrible. Car il est nu, comme celui des humains. Mais presque aussi écrasé que celui des singes. Le front est bas et fuyant, l'arcade sourcilière énorme, le nez quasi absent, la bouche prognathe comme celle des nègres, mais sans lèvres comme celle des gorilles, avec des dents puissantes, et des canines comme des crocs. Les mâles portent une sorte de barbe en collier qui les fait ressembler aux vieux matelots d'antan. Les femelles, une crinière soyeuse qui leur retombe sur les yeux. [...]. Vous voyez que je parle de singes mâles et femelles. Pourtant, la tentation est grande de parler d'eux en êtres humains – puisqu'ils taillent la pierre, font du feu, enterrent leurs morts, et même communiquent entre eux par une espèce de langage (un petit nombre de cris articulés, [évalués] à une centaine) »¹.

La proximité de l'humain est permanente dans ce portrait des tropis, mais n'exclut pas pour autant la constance de leur image bestiale. À recenser les multiples points de convergence et de divergences avec l'homme, on verrait ce singe fantastique ne s'apparenter que de manière alternative et ambivalente au genre humain. Le tropis tient de l'homme, en effet, de par sa locomotion bipède, qui le célèbre ainsi comme héritier de l'adaptation anatomique la plus déterminante de l'évolution humaine² (« ils se tiennent généralement droits ») ; mais il renoue avec la figure animale lorsqu'on le voit redevenir quadrupède, durant une course rapide, et s'appuyer « sur le dos des doigts, à la façon des chimpanzés ». Le corps poilu et le « visage terrible » des femelles tropis, qui rappelle leur bestialité simiesque, s'opposent à l'érotisation anthropomorphique de leurs formes féminines (« Elles [...] ont de vraies hanches et une poitrine très féminine » ; « une apparence gracieuse et délicate – attendrissante, presque sensuelle »). Le visage des tropis est nu « comme celui des humains », évoque la « bouche prognathe [...] des nègres », arbore, pour les mâles, une barbe en collier (« qui les fait ressembler aux vieux matelots d'antan ») et, pour les femelles, une chevelure soyeuse (« crinière soyeuse qui leur retombe sur les yeux »). Mais ce visage humanisé ne parvient pas à édulcorer le masque du singe qui s'en dégage indiscutablement, au travers de quelques traits simiesques que nous connaissons bien désormais : front bas et fuyant, nez quasi absent, arcade sourcilière énorme, lèvres absentes, dents puissantes, canines semblables à des crocs.

Cette entreprise de description fractale, alternant face humaine et faciès animal, s'avère être de mise tout au long de l'extrait textuel cité. Elle nous fait comprendre, de la sorte, l'étendue de la zone de confusion et d'indécision dans lequel se trouve plongé l'observateur humain, et l'auteur lui-même, au-devant d'une créature à mi-chemin de ces versants ontologiques que sont l'animalité et l'humanité. La complexion charnelle du tropis,

¹*Ibid.*, p. 50

²« On ne peut éviter de conclure que la locomotion bipède n'est pas qu'une adaptation anatomique humaine parmi d'autres, mais que c'est la plus importante. » (WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in *op. cit.*, p. 16)

ce singe humanisé, rend témoignage, par sa description, du vacillement d'une écriture qui s'est chargée de cette mission essentielle : décider « si ce sont des singes ou des hommes »¹.

Il serait intéressant, ici, par souci de contraste, d'observer à quoi pourrait ressembler une tentative de portrait robot du « chaînon manquant » qui serait de type scientifique (et non plus littéraire). À la lecture de l'esquisse rédigée par André Laganey, par exemple, on saisit la différence qu'il peut y avoir entre une écriture chargée d'inscrire l'humain dans la bête simiesque, comme c'est le cas pour Vercors, et une écriture universitaire se dépouillant autant que possible de toute velléité d'anthropomorphisme. Cette démarche a pour mérite de nous faire comprendre que les tropis pouvaient, d'emblée, être décrits comme de véritables animaux et échapper à cette dimension fantastique induite, en la circonstance, par l'humanisation littéraire :

« ...on pourrait, bien au-delà des Australopithèques de l'Afar, faire un portrait robot d'un chaînon manquant totalement hypothétique entre les Hominidés et certains prosimiens : locomotion mixte grimpeur-bipède, omnivore, face courte, crâne rond posé en équilibre sur la colonne vertébrale, taille inférieure à un mètre, l'oeil vif, le geste rapide et peut-être déjà une libido intense, une curiosité extrême, un penchant pour une utilisation intensive des contacts sociaux et de certains éléments de son milieu »².

Pareille description, à l'évidence, n'a pas pour projet de conduire vers la problématique que dévoile *Les animaux dénaturés*. Il n'y a aucune sorte de comparaisons ou d'assimilations métaphoriques avec l'espèce humaine, tout à l'inverse de ce qui se produit dans le texte de Vercors. L'hypothèse de Laganey, ce portrait robot scientifique du chaînon manquant, en cela, n'a pas l'ampleur littéraire et philosophique de la description des tropis réalisée par notre romancier. Il s'agit, dans l'oeuvre de Vercors, d'interroger la versatilité du concept de la nature humaine, en présentant un spectre angoissant, fascinant et fantastique ; celui d'un singe prodigieux. Un être qui ressemble à l'homme, qui taille les pierres et se fabrique des armes ou des outils, qui enterre ses défunts et, mieux encore, qui parle un langage articulé primitif (« un petit nombre de cris articulés, [évalués] à une centaine »). Autant de critères qui contribueraient à une appréhension imaginaire du tropis en tant qu'individu humain et qui favoriseraient largement la mise à distance de la bête, dès lors que l'on comprend l'importance essentielle de ces étapes (marche bipède, fabrication d'outils et langage) dans l'évolution de l'Homme :

¹VERCORS, *Les animaux dénaturés*, op. cit., p. 51

²LANGANEY, André, « Préface », in *Les origines de l'Homme*, op. cit., p. 7

« le langage, ce mélange de la parole et de la capacité à s'instruire, semblerait avoir été le détonateur biologique critique qui aurait déclenché l'accélération de l'histoire. Tout comme la marche érigée et la fabrication d'outils furent les seules adaptations qui apparurent durant les premières phases de l'histoire humaine, la capacité physiologiques de parler fut la base biologique des stades ultérieurs »¹.

Les tropis sont des singes qui *parlent* ; voilà un détail qui n'en est pas un. Le langage, instrument de la communication et vecteur de la connaissance, est ce qui définit l'homme en tant que tel. Tant et si bien que le fait de voir certains singes accéder à cette étape fondamentale ne saurait qu'impulser une redéfinition de ces derniers susceptible de les rapprocher ontologiquement de l'être humain. Par cet usage de la parole, la bête s'élève vers la stature homme et sème le chaos dans l'arbitraire hiérarchie des espèces. Cela fait qu'on ne sait plus très bien « où finit le singe, où commence l'homme »². La parole offerte aux singes constitue souvent, par la même occasion, un don d'humanité ; le reflet de l'homme rejaillit dans la bête qui parle. Mais avouons-nous que ce n'est pas toujours le cas. Dans le roman de Robert Merle [France 1908-2004], *Le propre de l'Homme*³, par exemple, il est question de l'accession d'une espèce animale à un langage humain, mais pas à la parole... Le texte dévoile, en fait, le cas d'un chimpanzé à qui l'on parvient à apprendre le langage des signes. Cette langue silencieuse devient alors « l'outil de travail essentiel entre [la bête] et son environnement humain »⁴ et fait se dénouer naturellement les blocages ayant paralysé, de tout temps, leur mutuelle communication. En la circonstance, on ne note pas une entreprise de confusion ontologique véritable visant à rapporter le singe à la nature humaine, comme en témoigne le roman de Vercors. « L'idée fondatrice du roman de Robert Merle consiste à explorer le problème de communication. Communication entre êtres humains bien sûr, mais également entre espèces »⁵. Seuls demeurent, face à l'homme, la réalité de cet interlocuteur animal et le miracle de leur communication effective ; l'échange, le dialogue entre les espèces, par-delà leurs différences, prévaut ainsi sur la pulsion d'assimilation, de confusion, de ces mêmes espèces.

Les animaux dénaturés s'avère plutôt être un roman de la confrontation avec soi-même, répondant au *gnôthi seauton* socratique. C'est une histoire par laquelle l'homme moderne vient à se retrouver au-devant d'un singe fantastique, qui lui offre naturellement une réverbération de lui-même. Par la découverte de ce dernier et la compréhension de son

¹ WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in *op. cit.*, p. 22

² VERCORS, *Les animaux dénaturés*, *op. cit.*, p. 78

³ MERLE, Robert, *Le propre de l'homme*, Paris : Editions de Fallois, « Le livre de poche », 1989

⁴ DESBLACHE, Lucile, *op. cit.*, p. 136

⁵ *Ibid.*, p. 137

identité véritable, l'écriture ne fait que transfigurer et exorciser cette quête angoissante et fondamentale des origines de l'homme. Le singe fantastique, le tropis de Vercors notamment, image de l'humanité primordiale, incarne, en ce sens, cette chape de la peur « darwinienne » que l'homme se doit d'apprivoiser pour espérer conquérir l'ultime connaissance de soi. La bête simiesque fantastique tend à rappeler, par sa seule présence, que l'existence humaine n'obéit nullement à une logique divine, ni même à un quelconque progrès du vivant. Le singe fantastique suggère, à l'instar des leçons de Darwin, que l'Histoire humaine pourrait n'être finalement que le simple fruit du hasard :

« Darwin démontre qu'il n'existe pas de progrès dans l'évolution des êtres : l'homme cesse de s'inscrire dans une logique, il cesse d'être un maillon nécessaire de la chaîne. L'Histoire présentée par Darwin repose sur le hasard »¹.

L'homme, face au singe fantastique, comme sous l'effet d'une révélation intime, prend soudain conscience de s'être posé en surhomme et en étranger au sein de la nature. Telle est la grande vérité que finit d'ailleurs par nous dévoiler le roman de Vercors :

« L'animal fait *un* avec la nature. L'homme fait *deux*. Pour passer de l'inconscience passive [face à la nature] à la conscience interrogative, il a fallu ce schisme, ce divorce, il a fallu cet arrachement. N'est-ce point la frontière justement ? Animal avant l'arrachement, homme après lui ? Des animaux dénaturés, voilà ce que nous sommes »².

Aussi une figure fantastique telle que le singe humanisé, voire la bête préhistorique, nous renvoie-t-elle, du fait de ce retour qu'elle célèbre du passé dans le temps présent, à l'image de l'ancienne harmonie, de l'ancienne unité de l'homme et de la nature. Elle stigmatise, du même coup, le reniement, le schisme, l'arrachement que l'humanité a vécu par rapport à cette dernière, dans l'abjection de ses origines animales. L'angoisse réside ainsi, précisément, dans cette prise de conscience que les milliers d'années de l'Histoire humaine, ces siècles de la *dénaturation* de l'homme, ne forment finalement qu'une frontière bien poreuse et fragile pour barrer le retour de ces spectres fantastiques de notre identité et de notre origine réelles.

Nous allons voir cependant que le singe, entre autres catégories zoologiques, a pu quelquefois servir, dans les textes de certains auteurs fantastiques, à des missions plus basses et plus dégradantes pour la nature humaine. Il est temps, à présent, d'observer combien le personnage simiesque a su favoriser, en maintes occasions, les métaphores idéologiques les plus abjectes et être employé notamment à incarner la pensée raciste de son créateur littéraire.

¹ MALRIEU, Joël, *op. cit.*, p. 123

²VERCORS, *Les animaux dénaturés, op. cit.*, pp. 195-196

3. La bête idéologique

Si la figure du singe a connu une exploitation particulièrement importante en tant que métaphore dégradante de l'homme noir, notamment pour les romanciers coloniaux dont le leitmotiv était qu'« il y a du singe dans l'homme noir de peau »¹. Nous allons comprendre que cette entreprise de la bestialisation de l'étranger, de l'indigène, de l'homme aux origines différentes, a été menée sciemment ou inconsciemment par un certain nombre d'écrivains fantastiques occidentaux, jusqu'à se développer de manière aussi variée qu'affligeante sur un plan zoomorphique. Aussi il ne semble pas avoir existé de limites à l'imagination de l'auteur raciste, dès lors qu'il s'agissait, pour lui, de confondre avec la bête l'être humain auquel il refusait la dignité d'homme. Tout animal, tout hybride, tout monstre pouvait être en mesure de servir l'idéologie malsaine d'une hiérarchie des races et d'une abomination du métissage. Racisme, xénophobie, angoisse coloniale, horreur de l'indigène ; voilà des pulsions idéologiques qui traversent, de façon plus ou moins marquée, les textes que nous allons maintenant aborder.

Il conviendrait, en préambule de ce chapitre, de rappeler, avec Claude Lecouteux, la réalité étymologique, quelque peu dérangement, du mot « monstre » dans certaines langues européennes :

« Trop calquées sur le latin, les langues romanes sont peu révélatrices car y prédomine la notion de "montrer" : le monstre est celui que l'on désigne du doigt. Les langues germaniques et slaves permettent une autre approche. En ancien haut-allemand, on utilise l'adjectif *ungahiuero*, aujourd'hui *engeheuer*, qui possède une double acception. Il y a, d'une part, *gahiuero/geheuer*, "aimable, bienveillant" qui est nié par le préfixe privatif *un-* : le monstre est donc une créature mal-intentionnée, soit dangereuse et effrayante, sens qui survit encore de nos jours dans l'expression *nicht ganz geheuer* désignant tout ce qui met mal à l'aise. D'autre part, nous avons *gahiuero/geheuer* qui se rattache à la racine indo-européenne *kei-* (grec *keima*), "foyer", c'est-à-dire "centre de l'habitation", et qui prend le sens de "qui appartient à la même communauté, à la même tribu". "Monstre" (*Ungeheuer*) signifie donc finalement "étranger, étrange". Réunissons les différentes acceptions : le monstre est un étranger donc a priori dangereux, ce qui ouvre d'intéressantes perspectives sur l'arrière-plan psychologique du racisme et de la xénophobie. Dans les langues slaves, le phénomène est le même. En russe, le monstre se dit *urod/urodina*. *Rodina*, "la patrie" [...] est pourvu du préfixe *u-* signifiant "qui s'écarte de" [...] : le monstre est, donc, là encore, l'étranger »².

¹ MANGEON, Anthony, « Des hommes et des bêtes sauvages : humanité/animalité chez les écrivains coloniaux », in *Notre Librairie – Indispensables animaux*, Paris : Notre Librairie, n° 163, 2006, p. 53

² LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, op. cit., p. 11

Le terme de « monstre » serait à appréhender, au vu de son étymologie, comme la désignation négative de l'être venu du *dehors*, l'expression du *danger* constitué par l'individu étranger. Cela contribuerait, en ce sens, à offrir un argument décisif quant à l'hypothèse de l'existence d'un racisme ou d'une xénophobie, dans certains textes fantastiques, en filigrane des représentations monstrueuses ou bestiales. La considération médiévale du Maure, Sarrazin ou Musulman, pourrait témoigner exemplairement de cette assimilation de l'individu étranger à un monstre :

« ...les musulmans, dans la littérature chrétienne médiévale étaient souvent considérés comme des êtres pas tout à fait humains, et étaient fréquemment placés au niveau des animaux. [...]. Une autre caractéristique attribuée à certains musulmans, qui bien que n'étant pas nécessairement propre à l'animalité était dans tous les cas significative d'une humanité déviante (hors-norme), est le gigantisme »¹.

Ce qui vaut ici pour les Maures, vaut aussi pour l'étranger d'Afrique, d'Asie ou des îles lointaines. Mais, si nous évoquons, à la suite de Lecouteux, les langues germaniques et slaves en tant qu'exemples de cette association entre le monstre et l'étranger, ce n'est nullement pour infliger à l'Occident la seule paternité de cette tendance. Force est d'admettre, à vrai dire, qu'il s'agit là d'une constante repérable dans la plupart des cultures et imaginaires du globe. La créature hybride ou le monstre se trouvent souvent destinés, non seulement à incarner l'étranger, l'être venu d'ailleurs, mais encore le fruit de l'union interraciale prohibée. « Il ne faut consentir à l'œuvre d'amour qu'avec ceux de sa race, telle est la leçon qui se dégage de bien des imaginaires : africain, arabe, asiatique. [...]. C'est de ces peurs-là que naissent – et point seulement d'une mémoire immémoriale – les loups-garous »².

Il convient, toutefois, d'inscrire à la charge de l'Occident les œuvres fantastiques présentées ci-après. Nous voulons parler de récits signés de la main de Rudyard Kipling, Howard Phillips Lovecraft, Algernon Blackwood et Robert Bloch, entre autres. Autant d'écrivains célèbres chez lesquels ont pu se dévoiler, malgré eux sans doute, des bêtes fantastiques et des monstres révélant les signes d'un racisme et d'une xénophobie mal contrôlés. Des pulsions idéologiques qui, au sein de leur création littéraire, ne pouvaient trouver meilleur masque, meilleur voile, meilleure transfiguration imaginaire que la mise en scène d'altérités zoologiques ou d'hybrides. Le texte et la bête fantastiques offrent, en effet, un espace de création où « les désirs sont métaphorisés, déployés avec un minimum de censure »³,

¹ BARROS DIAS (de), Isabel, « Exilés au Royaume de Nabia », in *op. cit.*, pp. 2-3

² STETIE, Salah, « Zoologie du ciel et de l'enfer », in *op. cit.*, p. 16

³ SCHNABEL, William, *Masque dans le miroir – Le Double lovecraftien*, *op. cit.*, p. 134

si bien que « l'écrivain peut exprimer des idées qu'il n'oserait jamais énoncer dans la réalité où nos propos et nos actes sont continuellement limités et conditionnés par tout un ensemble de facteurs comme l'entourage, la famille, les moeurs, la morale, la société, la race, etc. »¹.

Si la chose peut s'avérer discrète, voire subliminale, chez certains auteurs, le racisme de Lovecraft, lui, imprègne de manière ostensible et éprouvante l'ensemble de son œuvre littéraire. Il suffirait, pour s'en convaincre, d'observer les relations imaginaires qui se tissent, dans ses textes lovecraftiens, entre le singe et les représentations de l'homme noir. Il s'agit, disons-le, d'une des plus grandes traditions occidentales du racisme par assimilation zoomorphique. Ramener l'Africain ou l'Indien au rang de simple primate a fort longtemps constitué une métaphore quasi automatique pour les idéologues et écrivains soucieux d'exprimer la hiérarchie des races humaines. Vercors le signale, dans son roman *Les animaux dénaturés*, sur le ton de l'anecdote historique :

« Quand on a découvert l'Amérique, la question s'est posée pour les Indiens : qu'étaient donc ces bipèdes, qui ne pouvaient, de l'autre côté de l'Océan, prétendre être les fils d'Adam et Ève ? On les appela "chimpanzés sans queue", et l'on en fit grand commerce »².

Les récits de voyages, également, ne furent jamais avares de ce genre d'animalisations humaines. Les chroniqueurs hispano-américains du XVI^e siècle, à l'image de Pedro Cieza de León par exemple, n'hésitèrent point à émettre l'hypothèse d'un possible métissage entre les Indiens et la race des singes :

« Pedro Cieza de León dans *Primera Parte de la Crónica del Perú* (1553) fait allusion à l'accouplement dans les Andes entre des hommes et de gigantesque guenons, d'où naissent des monstres avec une tête et des parties sexuelles semblables à celles des hommes, mais avec des pieds et des mains de singes »³.

La propension à confondre les Noirs et les singes peut indiquer, dans le meilleur des cas, dans un texte littéraire, le racisme de l'un des personnages du récit. Il en va de la sorte dans « Le singe » de Stephen King lorsque l'on dévoile, concernant un singe en peluche, la remarque suivante d'un certain oncle Will : « ce singe a un vrai sourire de nègre »⁴. Dans le pire des cas, il signale le racisme de l'écrivain lui-même. Ainsi comment ne pas admettre que Lovecraft se soit installé dans cette tradition zoomorphique de l'Africain simiesque, après

¹ *Ibid.*, p. 135

² VERCORS, *Les animaux dénaturés*, *op. cit.*, p. 81

³ TARDIEU, Jean-Pierre, *op. cit.*, pp. 79-80

⁴ KING, Stephen, « Le singe », in *op. cit.*, p. 13

avoir lu sa nouvelle « Herbert West, réanimateur » ? Il y est question notamment de la description post-mortem d'un boxeur noir :

« Le Noir avait été mis K.O., et un rapide examen nous permit de conclure qu'il demeurerait ainsi pour l'éternité. Il était laid et ressemblait à un gorille, avec des bras anormalement longs (que je ne pus m'empêcher d'appeler des pattes de devant), un visage qui fait penser aux secrets innommables du Congo et aux battements du tam-tam sous une lune mystérieuse. Il devait avoir l'air encore pire de son vivant, mais le monde contient tant de laideur ! »¹.

La relation, sur un plan physique, entre le Noir et le gorille s'avère particulièrement explicite dans ce passage (« [le Noir] ressemblait à un gorille »). La laideur (« Il était laid ») comme la longueur anormale des bras – qui sert de justification au fait que le narrateur les appelle « pattes » – contribuent à densifier ce processus de bestialisation de l'Africain. Lovecraft, pour le moins que l'on puisse dire, ne fait pas dans la demi-mesure. Son racisme suinte de l'écriture, en rassemblant les poncifs traditionnels de la dégradation raciale de l'homme noir. Il fait ainsi allusion aux « secrets innommables du Congo » et « aux battements du tam-tam sous une lune mystérieuse », pour établir, au bout de son animalisation du Noir, le lien implicite de ce dernier avec la sorcellerie et le diable. Le spectacle de la cérémonie vaudou, du *sabbat* des sorciers noirs, ponctué de sacrifices d'enfants et autres abominations, correspond à l'une scène récurrente de l'horreur lovecraftienne. Pour preuve, ce passage de « L'appel de Cthulhu » :

« Il s'agissait sans doute de vaudou, mais d'un vaudou d'un genre plus terrible que tout ce qu'ils avaient connu. Quelques-uns des leurs, femmes ou enfants, avaient disparu depuis qu'un tam-tam malveillant avait entamé une mélodie incessante, au loin, dans les bois hantés par les Noirs, là où aucun de ces hommes ne s'aventurait. On entendait des hurlements fous, des cris déchirants, des mélodies à vous glacer l'âme et on voyait danser les flammes du diable »².

Il convient de préciser que la scène dont il est question ici n'est nullement censée se dérouler en Haïti ou en Afrique, mais au sud de la Nouvelle-Orléans. Lovecraft, en situant délibérément ces réminiscences du vaudou au sein même de la nation américaine, pointe un doigt accusateur sur une communauté de citoyens de son propre pays. Il se fait le dénonciateur des Noirs d'Amérique, ces descendants d'esclaves coupables selon lui de perpétuer les actes de sorcellerie et de magie noire venues de la terre de leurs ancêtres. Les processus de bestialisation et de diabolisation s'accordent ainsi pour célébrer, dans l'imaginaire lovecraftien, le portrait de l'homme aux origines africaines. Rien de bien nouveau, à vrai dire, tant ce rapprochement entre monstruosité et caractère démoniaque a

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Herbert West, réanimateur », in *op. cit.*, p. 22

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'appel de Cthulhu », in *op. cit.*, p. 70

marqué, dans la conscience occidentale des siècles passés, l'image du continent noir et de ses enfants. La considération communément admise chez les premiers chroniqueurs médiévaux n'était-elle pas qu'une « partie de l'Afrique [était] le domaine du démon, d'où la monstruosité de certaines espèces »¹ ?

« Les Noirs furent l'une des premières phobies de Lovecraft »², nous affirme William Schnabel. L'abomination, l'exécration, la bestialisation et la diabolisation de la race noire forment, de la sorte, l'une des pulsions majeures de son œuvre fantastique. Dans sa nouvelle « Le cauchemar d'Innsmouth », le reclus de Providence fait allusion, par la bouche du vieux Zadok Allen, à des sacrifices humains jadis perpétrés par les Canaques : « A c' qui paraît, ces Canaques sacrifiaient des tas d'leur gars et d'leurs filles à des espèces de dieux qu'habitaient sous la mer »³. De même, dans « L'image dans la maison déserte », il se complaît dans une description d'anthropophages africains qui devient finalement un véritable plaidoyer contre le métissage entre Blancs et Noirs⁴. Et pourtant Lovecraft aura commis de pires œuvres à l'endroit des Noirs. Il leur aura notamment consacré un poème intitulé *De la création des Nègres*, dont voici la teneur :

« Quand il y a bien longtemps, les dieux créèrent la Terre,/ À la belle image divine l'Homme fut modelé à sa naissance./ Les bêtes furent ensuite créées à l'autre bout de l'échelle ;/ Mais elles étaient trop éloignées de l'humanité./ Pour combler l'intervalle et relier le reste à l'Homme/ Les hôtes de l'Olympe conçurent alors un plan habile./ Ils façonnèrent une bête, d'une apparence semi-humaine,/ La remplirent de tous les vices et nommèrent la chose un NÈGRE »⁵.

Pareille « ode » ne fait que divulguer, si besoin en était encore, la profondeur du racisme de cet écrivain étasunien. Lovecraft confesse clairement, dans ce poème raciste, sa conception du Nègre en tant que réceptacle de tous les vices de la nature et en tant que bête anthropoïde. La malignité et la malfaisance diaboliques, établies comme facettes morales du Noir, s'ajoutent ainsi, dans son imaginaire, à l'avilissement physique de cet être ravalé à la nature animale. De la sorte parvient-on à la création d'une bête simiesque fantastique tout à fait caractéristique de son idéologie raciste. Car le singe fantastique lovecraftien, comprenons-le clairement, c'est l'homme noir.

¹ TARDIEU, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 82

² SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste, op. cit.*, p. 64

³ LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le cauchemar d'Innsmouth », in *op. cit.*, p. 36

⁴ « ...la description des cannibales africains est également un commentaire sur l'hybridisme et le mélange des races – les Noirs et les Blancs – dont le résultat inéluctable est un mutant, une forme inférieur du genre humain, sorte de nègre-albinos ou nègre-pie que l'on exhibait autrefois dans les foires à côté des hommes-poissons et des hommes-crocodiles. » (SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste, op. cit.*, p. 65)

⁵ LOVECRAFT, Howard Phillips, *De la création des Nègres*, cité in *ibid.*, p. 30

De même, le créateur de l'*Heroïc Fantasy* guerrière, l'auteur américain Robert Ervin Howard, s'illustre, dans sa nouvelle « Le chien de la mort », par la description simiesque particulièrement aboutie d'un Noir nommé Tope Braxton :

« Son corps brillait d'un ébène luisant ou d'un bronze terne comme la lumière tremblotait. On aurait dit une forme venue des abysses d'où l'humanité était sortie en rampant, voilà des éons. Sa férocité primitive s'exprimait dans les noeuds protubérants des muscles qui saillaient sur ses bras longs et massifs, simiesques, et sur ses épaules énormes et tombantes ; et surtout il y avait la tête ronde, posée sur un cou aussi épais qu'une colonne, penchée en avant. Le nez épaté, les yeux fuligineux, les lèvres charnues qui se retroussaient sur des dents semblables à des crocs... tout proclamait la parenté de cet homme avec les temps primitifs »¹.

Dans une démarche descriptive orientée par le souverain désir de proclamer la nature bestiale et primitive de la race noire, Howard dresse un portrait conjuguant les traits du singe à l'idée d'un être biologique d'origine abjecte et anté-humaine (« une forme venue des abysses d'où l'humanité était sortie en rampant »). La présentation de l'aspect physique de Tope Braxton, comme pour le boxeur noir de Lovecraft, entraîne celui-ci vers la nature du gorille : muscles saillants, bras longs et ballants (« simiesques », précise même le texte), épaules tombantes et tête ronde penchée en avant (ce qui suggère une courbure bestiale du dos, digne du néandertalien). Suivent enfin les traits du faciès reconnu au gorille, à savoir le nez épaté, les yeux fuligineux et les crocs, que viennent simplement corriger le détail anthropomorphe des « lèvres charnues ». Force est de constater combien la proximité, dans ce portrait raciste du Noir, se révèle grande entre ces deux écrivains fantastiques. L'homme-singe africain est une bête fantastique qui, de toute évidence, leur paraît bien connue. Dans la suite de son texte, Howard fait se battre son narrateur blanc contre cette bête noire au « rictus de singe »² appelée Tope Braxton. Le lecteur ressent d'emblée l'importance symbolique d'un tel combat, dans l'intrigue, en découvrant l'enthousiasme – et non la peur – qui anime le narrateur à l'heure de se confronter à son adversaire :

« Je m'étais toujours demandé quelle serait l'issue d'un combat entre moi et Tope Braxton. Les Noirs sont en général des adversaires redoutables. Mais à présent je sentais monter en moi une joie féroce, et une satisfaction sinistre m'envahit : la question de savoir qui était le plus fort allait être réglée une bonne fois pour toutes, avec la vie pour le vainqueur et la mort pour le perdant »³.

Il est aisé de saisir combien l'issue de cette « bataille des races » détient de l'importance dans ce texte fantastique de Robert Howard. Voilà l'homme blanc, impavide guerrier, qui se dresse, avec superbe, face au terrifiant gorille africain, l'homme noir. Il

¹HOWARD, Robert Ervin, « Le chien de la mort », in *op. cit.*, p. 50

²*Ibid.*, p. 50

³*Ibid.*, p. 52

s'apprête à l'affronter afin de « purger » définitivement le lieu de sa présence hostile et répugnante (« réglée une bonne fois pour toutes, avec la vie pour le vainqueur et la mort pour le perdant »). Comment imaginer, un seul instant, la défaite de ce héros personnifiant l'Amérique anglo-saxonne, face à Tope Braxton, progéniture bestiale d'esclaves africains ? C'était là une impossibilité du texte, car allant à l'encontre de l'idéologie de la supériorité raciale imprégnant l'écrivain. La victoire était, par conséquent, promise au héros blanc. Mieux encore, pour célébrer l'humiliation pleine et entière de l'homme noir, Howard fait en sorte que son narrateur triomphe de son adversaire par la seule force physique, et non par l'intelligence – bien que l'être humain triomphe généralement de la bête sauvage par la grâce de sa supériorité intellectuelle :

« Si j'étais en train d'écrire une histoire romanesque et raffinée, je raconterais certainement comment je l'emportai sur Tope Braxton en alliant une plus grande intelligence à l'art de la boxe et à une meilleure technique, face à la force bestiale. Mais je dois m'en tenir aux faits de cette chronique. L'intelligence tint un rôle mineur dans cette bataille. Elle ne m'aida guère plus qu'elle n'aurait aidé un homme aux prises avec un gorille. [...]. C'était comme si je me battais avec un fauve, et je l'affrontais sur son propre terrain. Je me battais avec Tope Braxton comme se battent les hommes du fleuve, comme se battent des sauvages, comme se battent des gorilles. [...]. Dans une brume rouge j'apercevais les dents blanches de Braxton, luisant dans un rictus d'effort douloureux ; ses yeux roulaient follement au centre d'un masque ensanglanté. J'avais martelé son visage au point de lui ôter toute ressemblance humaine ; des yeux jusqu'à la taille, sa peau noire était sillonnée d'écarlate. [...]. Je bandai tous les muscles de mon corps et frappai... mon poing s'écrasa tel un maillet contre sa mâchoire. Il y eut un craquement d'os, un gémissement involontaire ; du sang gicla et la mâchoire brisée s'affaissa. Une écume sanglante recouvrit les lèvres pendantes. Alors, pour la première fois, ces doigts qui me déchiraient faiblirent. Je sentis le grand corps qui se tendait contre le mien céder et s'effondrer »¹.

Tel est sans doute l'épisode le plus fantastique de tout le récit : que le narrateur parvienne à surpasser physiquement et à tuer, à la seule force de ses poings, cette véritable montagne de muscles, cette bête humaine, que l'on nous avait décrite peu auparavant. Pareille chose aurait dû pourtant relever de l'impossible ; et pourtant le héros blanc – qui confirme affronter un gorille (« un homme aux prises avec un gorille) – finit par remporter ce corps-à-corps mortel. La chose, nous l'avons dit, n'a rien d'anecdotique. C'est la victoire de la race blanche sur l'engeance africaine qui s'y trouve célébrée ; une victoire d'autant plus éclatante qu'elle s'est déroulée sur le terrain de prédilection des Noirs (« je l'affrontais sur son propre terrain »), celui de la *force* physique, et non sur celui des Blancs, l'*intelligence*. L'écrivain Howard partage, de toute évidence, cette conviction en la simplicité intellectuelle de l'Africain, tellement stigmatisée et répétée qu'elle a pu apparaître, pour beaucoup, comme un

¹*Ibid.*, pp. 52-53

trait majeur de la définition du Noir. L'article « Nègre » du *Grand Larousse* de 1880 ne manque pas de citer cette supposée caractéristique raciale :

« C'est en vain que les philanthropes ont tenté de prouver que l'espèce nègre est aussi intelligente que l'espèce blanche. Quelques rares exemples ne suffisent point pour prouver l'existence chez eux de grandes facultés intellectuelles. Un fait incontestable est qu'ils ont le cerveau rétréci, plus léger et moins volumineux que celui de l'espèce blanche. Et ce fait suffit à prouver la supériorité de l'espèce blanche sur l'espèce noire »¹.

De cette supériorité intellectuelle innée de l'homme blanc, le narrateur d'Howard ne fera donc pas usage, se contentant simplement de démontrer, aux détriments du Noir, une plus surprenante supériorité physique. Que peut-il rester, dès lors, à cet Africain simiesque ? On saisit à quel point l'entreprise de destruction ontologique, enclenchée par cette « bataille des races », se charge d'affect chez l'écrivain américain et s'oriente vers une issue inéluctable : l'anéantissement du Noir. Tope Braxton finit même par ne plus avoir de visage. Il nous est fait comprendre, en effet, que, dans une volonté d'effacer les dernières marques de l'apparence humaine de son adversaire noir, le narrateur s'est acharné à le défigurer (« J'avais martelé son visage au point de lui ôter toute ressemblance humaine) et à noyer sous le sang cette couleur de peau tellement stigmatisée et détestée (« sa peau noire était sillonnée d'écarlate »).

Il n'est pas besoin de s'étendre plus longtemps sur cette nouvelle fantastique de Robert Howard, prototype de la transfiguration littéraire d'une exécution de l'homme noir et du métissage. Rappelons, sur ce dernier point, qu'il est question, dans le récit, d'un personnage blanc, dénommé Adam Grimm, devenu un *métis* monstrueux, mi-homme mi-chien. Un hybride dont la portée idéologique semble, au vu du contexte que nous venons d'évoquer, devoir déborder du simple cadre de la créature surnaturelle. Cette tendance à révéler l'horreur du métissage à travers une bête hybride fantastique n'est pas chose rare, à vrai dire. Algernon Blackwood, dans « Le camp du chien », associe clairement la cynanthropie de Sangree au fait qu'il soit un sang-mêlé, un métis de Blanc et d'Indien. John Silence, le héros de Blackwood, en apprenant que « dans les veines de Sangree coule le sang d'une race sauvage [et qu']il a des ancêtres Peaux-Rouges »², estime cette ascendance non seulement comme « une terrible infirmité physique et psychique »³, mais déduit immédiatement la propension de ce dernier à devenir un monstre bestial, un homme-animal, suivant certaines circonstances – notamment lorsqu'il se

¹ Art. « NÈGRE », in *Grand Larousse* : Paris, 1880

² BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du chien », in *op. cit.*, p. 104

³ *Ibid.*, pp. 104-105

met à ressentir des *pulsions amoureuses et sexuelles* envers Joan Maloney, autrement dit une femme blanche.

La similitude avec Lovecraft, à ce sujet, ne saurait que se manifester, tant l'horreur du métissage aura guidé la création tératologique de celui que l'on surnommait le reclus de Providence. Dans beaucoup de ses récits, il est vrai, « Lovecraft s'en prend aux métis qui représentent l'image du *melting-pot* »¹. Dans sa nouvelle intitulée « L'affaire Charles Dexter Ward », tels sont les termes qu'il emploie pour décrire un couple d'autochtones :

« On ne voyait là en fait de domestiques, fermiers et gardiens qu'un couple renfrogné de vieux Indiens Narragansett ; le mari muet et marqué de curieuses cicatrices, et la femme à la mine particulièrement repoussante, du fait probablement d'un mélange de sang noir » (nous soulignons)².

Le « sang noir » devient, nous le constatons, dans sa logique raciste, la cause de la laideur physique d'une femme métisse. Imaginé comme l'inoculation d'une maladie, ce mélange avec le « sang noir » s'avère l'objet d'une paranoïa extraordinaire se traduisant de diverses manières dans son œuvre fantastique. Dans l'un de ses textes les plus célèbres, « Le cauchemar d'Innsmouth », cette aversion de l'union interraciale et cette obsession de la souillure génétique causant la décadence se trouvent particulièrement mise en lumière. Œuvre la plus ostentatoire du racisme et de la xénophobie lovecraftiennes, « Le cauchemar d'Innsmouth » dévoile une ville portuaire américaine dont la population, par la faute de contacts excessifs avec des entités étrangères, commencent à se transformer physiquement, à devenir d'un aspect de plus en plus monstrueux, d'une apparence bestiale. Ainsi parle-t-on du *masque d'Innsmouth*, nom donné à ce mal étrange touchant les habitants de la petite ville. Il semble s'agir d'une tare physique affligeant le corps et le visage ; une maladie vécue comme la marque flagrante d'une progressive et incurable dégénérescence :

« On pouvait se demander ce que devenait la masse des vieilles gens, et si le "masque d'Innsmouth" n'était pas une étrange et insidieuse maladie qui aggravait son emprise à mesure que les années passaient »³.

Ce masque d'Innsmouth est repérable dès le plus jeune âge, puisque le narrateur remarque, dans les rues de la cité, « des groupes d'enfants sales au visage simiesques »⁴. Surtout, le fait est que la cause de cette contagion conduisant vers la monstruosité corporelle, et vers

¹SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste*, op. cit., p. 70

²LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'affaire Charles Dexter Ward », in op. cit., p. 132

³LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le cauchemar d'Innsmouth », in op. cit., pp. 25-26

⁴*Ibid.*, p. 21

l'allure simiesque quelquefois¹, se trouve directement rapportée à une histoire de « sang étranger ». La question est clairement posée, à un moment du récit :

« De quel sang étranger étaient-ils – si c'était du sang ? Impossible de le savoir »².

Tant d'indices ne sauraient qu'entraîner une seule et même conclusion ; Lovecraft, dans « Le cauchemar d'Innsmouth » s'est exercé à mettre en scène sa conception monstrueuse de l'immigration et du *melting-pot* américain. Le *nativisme* passionné dont témoignait cet auteur, perclus dans la constante célébration de la supériorité de ses origines anglo-saxonnes sur toutes les autres identités culturelles du peuple américain, ne pouvait décemment s'accorder avec la simple idée d'une immigration étrangère :

« Pour ce qui concerne l'immigration, il est certain que le sujet enflammait ses passions nativistes. C'est la raison pour laquelle il prévoyait la fin de la civilisation anglo-saxonne aux Etats-Unis. [...] l'immigration est toujours la bête noire de ceux qui la considèrent comme une souillure biologique et culturelle... »³.

Les *monstres* lovecraftiens, en ce sens, tendent à exprimer cette réalité étymologique que nous avons révélée au départ de ce chapitre. Ils incarnent l'étranger, l'immigré, l'être du *dehors* venu se mêler au peuple américain, le souiller avec son « sang étranger » et en détruire la pureté anglo-saxonne. Dans « L'abomination de Dunwich », le croisement de l'entité extraterrestre monstrueuse Yog-Sothoth – qui, dans l'imaginaire lovecraftien, « personnifie l'étranger, l'immigré »⁴ – avec une paysanne américaine dégénérée, Lavina, aboutit, rappelons-le, à la naissance d'un enfant métis encore plus répugnant : Wilbur Wathley. Aussi, doit-on croire que, dans la droite ligne de ces conceptions racistes et xénophobes, la cité d'Innsmouth constitue l'emblème littéraire de ce sentiment d'exécration et de fatalisme qui animait Lovecraft, comme beaucoup de ses compatriotes de l'époque d'ailleurs⁵, à l'égard de l'immigration étrangère et du métissage :

« Innsmouth est le cœur de l'Amérique anglo-saxonne, l'orifice par où seront introduits le mal et le *monstrum* ; en un mot l'étranger. Or si le cœur de l'Amérique est atteint, tout le corps est touché. Tel est le message apocalyptique de l'auteur »⁶.

¹ « Un homme marchait absolument comme un singe, ses longs bras touchant fréquemment le sol... » (*Ibid.*, p. 64)

² *Ibid.*, p. 26

³ SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste*, *op. cit.*, p. 31

⁴ *Ibid.*, p. 76

⁵ « Sans doute, dans les années vingt, la xénophobie était-elle à son point culminant aux Etats-Unis. Les Juifs, comme les catholiques, les Noirs, les Japonais, les Européens du Sud et de l'Est de l'Europe et les Russes, constituaient les groupes ciblés par les nativistes. » (*Ibid.*, p. 21)

⁶ *Ibid.*, p. 82

Comme souvent, dans l'oeuvre de Lovecraft, le monstrueux et la bête fantastique proviennent du *dehors*, mais ne s'introduisent qu'à seules fins de conquérir, de contaminer et de pervertir le *dedans*, la maison, le pays. Dans une pareille structure littéraire, les agents du mal, les entités extrinsèques, peuvent prendre plusieurs formes. Dans « La couleur tombée du ciel », par exemple, cette attribution revient même à une météorite, corps céleste exogène, matière de l'espace externe, qui vient s'écraser dans une région des États-Unis et y provoquer d'emblée une mystérieuse et répugnante contagion à l'intérieur des hommes, des bêtes et des végétaux :

« La météorite n'appartenait pas à cette terre ; c'était un fragment de l'univers du dehors, qui, en tant que tel, obéissait à des lois indéchiffrables »¹

« Dans l'exquise saveur des pommes et des poires s'était insinuée une répugnante amertume, si bien que la moindre bouchée engendrait le dégoût. Il en allait de même des melons et des tomates [...]. Etablissant immédiatement un lien de cause à effet, il déclara que la météorite avait empoisonné le sol. [...]. Néanmoins, tous les habitants de la ferme avouèrent à plusieurs reprises qu'ils ne sentaient pas en très bonne santé et éprouvaient un malaise indéfinissable »².

Là encore la source du mal est un *corps étranger* (météorite) et l'incidence de son intrusion dans le pays est de nature mortifère (maladie contagieuse). La xénophobie lovecraftienne, quoi que l'on en dise, se trouve directement à l'origine de son panthéon monstrueux qui s'avère peuplé de créations tératologiques exprimant une haine raciale et une horreur de l'étranger peu communes. Les monstres lovecraftiens ne démontrent nullement cette parenté avec les démons de la religion judéo-chrétienne que certains spécialistes ont pu leur prêter³ – sauf sur le plan de la diabolisation de l'homme noir. Ces figures monstrueuses émergent des limbes tourmentés d'un esprit créateur guidé par la paranoïa permanente d'une menace venant du *dehors* – ce qui donne une explication logique quant à sa tendance à la vie recluse. Cette création hétéroclite de monstres et de créatures fantastiques pourrait également procéder de la hantise de sa propre laideur physique ; ce manque esthétique que lui reprochait sans cesse sa mère névrosée⁴. Pourrait, sans doute, encore entrer en jeu, dans cette activité créatrice, la conscience ponctuelle de sa propre monstruosité morale. Michel Houellebecq,

¹ LOVECRAFT, Howard Phillips, « La couleur tombée du ciel », in *op. cit.*, p. 18

² *Ibid.*, p. 20

³ « Les créatures monstrueuses qui remontent des abysses ou tombent du ciel, ou les Anciens qui attendent le moment de reprendre possession de la terre s'apparentent aux démons de la religion judéo-chrétienne avec leurs cultes secrets et leurs effrayantes apparitions. » (RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *op. cit.*, p. 96)

⁴ « ...[la] mère [de Lovecraft] lui répétait d'ailleurs sans cesse qu'il était laid et qu'elle ne voulait le montrer à personne. » (TRUCHAUD, François, « Présentation », in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Epouvante et Surnaturel en littérature*, *op. cit.*, p. 12)

immense admirateur de Lovecraft, son disciple également à certains égards, parle simplement d'une formidable haine de la vie :

« Une haine absolue du monde en général, aggravée par un dégoût particulier pour le monde moderne. Voilà qui résume bien l'attitude de Lovecraft. Nombre d'écrivains ont consacré leur oeuvre à préciser les motifs de ce légitime dégoût. Pas Lovecraft. Chez lui, la haine de la vie préexiste à toute littérature. Il n'y reviendra pas »¹.

Pour en finir avec Lovecraft, il faudrait rajouter, à son portrait déjà chargé, une réelle misogynie, particulièrement ostensible lorsqu'il évoque une héroïne jalouxant les pouvoirs du cerveau masculin dans « Le monstre sur le seuil » :

« Elle [Asenath Waite] enrageait pourtant de n'être pas un homme car elle croyait qu'un cerveau mâle possédait certains pouvoirs cosmiques, rares et très étendus. Avec un cerveau d'homme, disait-elle, il lui serait possible non seulement d'égaliser mais de surpasser son père dans la maîtrise de forces inconnues »².

Il manifestait, en outre, son adhésion totale à l'eugénisme et à sa politique de stérilisation³. Idéologie qui se dévoile clairement dans ses récits, au travers de ses stigmatisations répétées de la consanguinité paysanne :

« ...les indigènes sont maintenant d'une débilité répugnante, ayant poussé très loin la régression si commune à bien des coins perdus de Nouvelle-Angleterre. Ils sont arrivés à former une race à part, portant les stigmates physiques et mentaux caractérisés de la dégénérescence et des unions entre consanguins. Le niveau moyen de leur intelligence est lamentablement bas, tandis que leur chronique em peste de malignité ouverte, de meurtres, d'incestes semi-clandestins, et d'actions d'une violence et d'une perversité presque inqualifiables »⁴.

Cette répulsion qui caractérisait Lovecraft à l'égard des populations rurales, de ces « indigènes » paysans qu'il jugeait aussi arriérés que dégénérés, ne saurait être que la conséquence de cette foi inébranlable en la supériorité et la pureté de sa propre ascendance anglo-saxonne, qui était la sienne. Que l'auteur de « L'Abomination de Dunwich » ait inscrit ses convictions eugénistes au coeur même de ses récits, voilà qui ne fait aucun doute, à constater la façon dont il dénonce la reproduction « consanguine » et les tares physiques comme mentaux du peuple rural américain. Pour Lovecraft, qui, « jeune homme, [...]

¹ HOULLEBECQ, Michel, *op. cit.*, p. 46

² LOVECRAFT, Howard Phillips, « Le monstre sur le seuil », in *op. cit.*, p. 165

³ « La première association pour l'eugénisme fut créée en 1906, dans le but d'informer les Américains contre les dangers imminents de sang inférieur. [...] En 1928, l'année où Lovecraft rédigeait "La Malédiction de Yig" et "L'Abomination de Dunwich", plus de 75% des universités américaines enseignaient l'eugénisme. C'est dans le cadre de cette même idéologie que la stérilisation fut promulguée dans plusieurs états... » (SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste*, *op. cit.*, p. 76)

⁴ LOVECRAFT, Howard Phillips, « L'Abomination de Dunwich », in *op. cit.*, p. 229

s'enorgueillissait d'être un Teuton ou un Viking »¹, il n'y avait, à l'évidence, qu'une seule *bonne race* d'Américains, établie de fait comme la seule légitime à se reproduire : la race anglo-saxonne.

L'illustre écrivain britannique Rudyard Kipling a laissé, à l'instar de Lovecraft, une oeuvre dense et fascinante. Cependant, tout comme pour le Reclus de Providence, nous oserons y déceler, au gré de quelques exemples précis, la création de bêtes fantastiques de portée idéologique, véhiculant plus exactement les relents d'un racisme colonial et d'une peur occidentale des indigènes. Deux oeuvres stimuleront principalement notre réflexion ; à savoir les nouvelles intitulées « Bimi » et « L'étrange chevauchée de Morrowbie Jukes ». Elles nous content, respectivement, l'histoire de la dramatique adoption d'un orang-outan par l'homme blanc et celle d'un Anglais qui, après une chute de cheval, se retrouve au fond d'une fosse peuplée d'indigènes indiens faméliques dont il se met à craindre la propension naturelle au cannibalisme.

L'auteur du célèbre *Livre de la jungle*, paru en deux volumes (1894-1895), est connu pour être l'écrivain de l'Inde et le chantre de ses mystères exotiques. L'émulation déclenchée par ses oeuvres fut pour le moins considérable dans le monde littéraire du début du XX^e siècle². Pourtant, l'amour même de Kipling pour l'Inde pourrait, à vrai dire, être remis en question :

« Kipling est heureux de décrire le décor, géographique et humain, de l'Inde. On s'est souvent demandé s'il avait vraiment aimé l'Inde et voulu la faire aimer de ses lecteurs. La réponse n'a rien d'évident. À l'époque où il publie ses premières oeuvres, il n'a qu'une hâte, c'est de rentrer en Angleterre ; la littérature va lui permettre cette évasion ; une fois qu'il l'aura réalisée, il ne reviendra plus jamais en Inde. En même temps, l'Inde restera présente dans ses récits jusqu'à la fin de sa carrière »³.

Souligner, comme l'ont fait certains, que Kipling, élevé par une bonne d'enfant hindoue, a su grandir au contact des indigènes et apprendre les rudiments de la langue locale, l'*hindoustani*⁴, n'exclut nullement le fait qu'il se soit toujours trouvé dans le camp des

¹ SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste*, *op. cit.*, p. 9

² « Rudyard Kipling (1865-1936) est l'inventeur d'un double modèle qui fera fortune : c'est autant l'écrivain colonial [...] que l'écrivain exotique, qui transmet son savoir en instituant un nouveau genre littéraire où aventures humaines et animalières se conjuguent désormais en terres étrangères. Les deux volumes du Livre de la jungle [...] susciteront, de fait, de nombreux émules. » (MANGEON, Anthony, *op. cit.*, p. 53)

³ MONOD, Sylvère, « Préface », in KIPLING, Rudyard, *Wee Willie Winkie, Wee Willie Winkie*, Paris : Gallimard, « Folio Bilingue », 1992, pp. 16-17

⁴ « Le jeune Kipling fut naturellement élevé au contact des indigènes. Il avait une bonne d'enfant hindoue – une *ayah* – et apprit à balbutier l'hindoustani en même temps que l'anglais. De cette propension à mêler les deux langues il reste des traces tangibles dans les premiers recueils de nouvelles, et c'est là une difficulté pour tout

colonisateurs britanniques et, de fait, qu'il ait été largement imprégné par le sentiment de supériorité et cette mentalité de l'occupant dont les siens témoignaient outrageusement en terres indiennes. Notre objet n'est toutefois pas de débattre des sentiments que pouvait ressentir cet écrivain envers l'Inde, mais plutôt d'observer, à travers son oeuvre, quelques traces ostensibles de ce racisme colonial presque inhérent à la condition, qui était la sienne, de citoyen britannique en terre d'occupation.

Dans sa nouvelle « La rentrée en scène d'Imray », se dévoile la disparition fantastique d'un employé indien, Imray Sahib, qui oeuvrait à un modeste échelon dans l'administration de L'Empire des Indes. Au-delà de cette histoire de disparition énigmatique, ce sont les formules dont use l'un des serviteurs, à l'égard de son maître anglais Strickland, qui dénotent cet écart hiérarchique institué entre l'homme blanc et l'indigène. Le domestique, un certain Bahadour Khan, qui se révélera d'ailleurs être l'assassin du porté disparu Imray, appelle l'Occidental « Fils du Ciel »¹ et s'exprime avec une humilité toute orientale, en avouant n'être qu'« une pincée de poussière entre les mains du Blanc »².

Dans « La Marque de la bête », texte auquel nous avons déjà accordé une certaine attention, la figure tératologique du lépreux indien donne libre court à une entreprise d'animalisation humaine de la part de l'écrivain. On aboutit ainsi à la construction d'une véritable bête humaine. Mais il est encore plus surprenant toutefois de voir le narrateur exprimer le sentiment d'un déshonneur *en tant qu'Anglais*, suite à sa confrontation avec ce lépreux indien :

« Le lépreux s'arrêta quelques instants sous le porche d'entrée et nous lui sautâmes dessus. Il était d'une force étonnante [...]. Strickland le déséquilibra d'un croc-en-jambe et je lui mis le pied sur le cou. Il miaula affreusement, et même à travers mes bottes de cheval je sentais que sa chair n'était pas celle d'un homme sain. [...]. Nous détachâmes le lépreux et lui dûmes de chasser l'esprit malfaisant. Il rampa vers la bête et lui mit la main sur le sein gauche. Ce fut tout. [...]. Nous observâmes le visage de la bête et nous vîmes l'âme de Fleete réapparaître dans ses yeux »³.

« Il me vint alors à l'esprit que nous nous étions disputé l'âme de Fleete avec le lépreux dans cette même pièce, et que *nous nous étions déshonoré à jamais en tant qu'Anglais...* » (nous soulignons)⁴.

L'épisode rassemble plusieurs dimensions de cette sentimentalité négative éprouvée, de façon consciente ou non, par le colonisateur envers l'indigène, à l'époque de Kipling. Bien

lecteur ignorant de la civilisation indienne. » (COUSTILLAS, Pierre, « Introduction », in KIPLING, Rudyard, *Oeuvres, op. cit.*, p. XVII)

¹ KIPLING, Rudyard, « La rentrée en scène d'Imray », in *op. cit.*, p. 72

² *Ibid.*, p. 74

³ KIPLING, Rudyard, « La Marque de la bête », in *op. cit.*, pp. 1237-1238

⁴ *Ibid.*, p. 1240

entendu, il convient de prendre en compte l'exacerbation induite en la circonstance par la condition de malade affreux et contagieux propre au personnage de l'Indien lépreux. Néanmoins, cette aversion du contact charnel avec l'autochtone – l'Anglais foule, de ses « bottes de cheval », le cou de l'autochtone et se trouve répugné par le contact de sa chair inhumaine (« je sentais que sa chair n'était pas celle d'un homme sain »). Cette animalisation de l'indigène que l'on décrit comme une bête miaulant de peur. Cette honte d'avoir eu à négocier le salut de l'âme d'un citoyen britannique avec un vulgaire lépreux indien. Ce sont là les indices flagrants du racisme colonial sous-jacent que nous suspectons en oeuvre dans ce texte de Kipling. Ce sentiment de supériorité et de dédain manifestes de l'homme blanc vis-à-vis de la bête humaine indienne doit cependant se conjuguer, ici, avec une peur réelle. « La Marque de la bête », en effet, est un récit traduisant la peur occidentale des maléfices et de la sorcellerie orientales. Il se pose comme une leçon faite à ceux qui considèreraient avec irrévérence et mépris les croyances et superstitions de l'Inde, voire qui défieraient la puissance des divinités de son panthéon. Cette importance que le narrateur de l'intrigue avoue accorder au dieu Hanouman, dès le début du récit, a pour seule visée d'éviter de se mettre en porte-à-faux avec les pratiques religieuses de l'Inde et d'échapper ainsi aux malédictions :

« Personnellement, j'attache beaucoup d'importance à Hanouman, et je suis bon envers son peuple – les grands singes gris de la montagne. On peut toujours avoir besoin d'un ami. »¹

La peur des sortilèges de l'indigène, comme la crainte de ses divinités, se révèlent être, il est vrai, des traits constants de la mentalité coloniale :

« Les Blancs [...] avaient une peur bleue des Indiens. Ceux-ci les impressionnaient par leur pouvoir de prédiction et de guérison. [...]. Il avait peur de subir les foudres de [leurs] Dieux »².

Mais la peur coloniale de l'indigène n'avait pas pour seul cadre le domaine du religieux et du surnaturel. En vérité, cette peur était surtout muée par une éventualité autrement plus concrète et inquiétante : celle de la révolte. Aussi forte et intimidante qu'elle ait pu être la domination du colonisateur, cette réalité demeurait invariable : les autochtones avaient toujours l'avantage du nombre, en cas de sédition. Il en allait de même, d'ailleurs, dans le système esclavagiste, où la population des esclaves dépassait souvent de loin le nombre des maîtres. La peur de l'*autre* forgeait alors les âmes :

« Dans le système esclavagiste, l'homme est un loup pour l'homme. Chacun vit dans la crainte de l'Autre, mais cache cette crainte. L'Autre est vécu comme un ennemi potentiel. Le maître

¹ *Ibid.*, p. 1228

² ÈVE, Prosper, *Île à peur*, Saint-André [La Réunion] : Océan Editions, 1992, pp. 47-48

fait peur à l'esclave, car il a peur du complot noir. Il épie tous ses gestes. Tant que l'esclave accepte la loi de l'habitation, le maître maîtrise plus ou moins la situation. Il a même un sérieux avantage sur son adversaire en maniant le chabouc [fouet], en envoyant au bloc. Il peut faire peur à volonté. [...]. C'est lorsque l'esclave décide de donner sa réponse à cette situation angoissante, en rompant le ban, en devenant un marginal, qu'il devient un individu hautement dangereux et que la peur du maître s'extériorise »¹.

Aussi la solitude comme l'angoisse de l'homme blanc n'étaient-elles jamais si grandes qu'au constat de la fureur révolutionnaire de la multitude indigène. Certaines oeuvres de Kipling, inévitablement, laissent transparaître cette angoisse viscérale, inhérente à toute occupation coloniale. La peur du complot populaire, de la révolte des indigènes, de la défiance brutale de l'autorité britannique, vient ainsi s'agréger ponctuellement aux ingrédients conventionnels de sa création fantastique.

Il se dégage, par exemple, de sa nouvelle intitulée « L'étrange chevauchée de Morrowbie Jukes », une véritable mise en scène angoissante du renversement hiérarchique. Ce texte laisse sourdre, à plus d'un titre, une peur viscérale de la révolte indigène et de la fin tragique de l'autorité coloniale. L'histoire est celle d'un ingénieur anglais, Morrowbie Jukes, qui, lors d'une nuit agitée par la fièvre et troublée par les aboiements des chiens du voisinage, décide de quitter sa tente et de se mettre en chasse de l'un des canidés les plus irritants de la horde. Monté sur son cheval, l'homme se met à donc à poursuivre un gros chien noir et blanc, pour le pourfendre d'un coup d'épieu. Cependant la malchance l'entraîne bientôt à chuter dans une fosse ; un cratère de sable en lequel il prend aussitôt conscience d'être devenu prisonnier. Son angoisse toutefois devient extrême, dès lors qu'il se rend compte que cet endroit carcéral est peuplé d'autres captifs ; de nombreux indigènes faméliques surgissent, en effet, des terriers de la fosse et se mettent à l'entourer. Il comprend, après explications, qu'il s'agit de malades qui ont été jetés dans ce cratère lors des épidémies de choléra et qui y survivent depuis, en formant une communauté villageoise totalement autarcique. Il fait notamment la connaissance d'un Indien dénommé Gunga Dass qui, vacillant entre attitude bienveillante et comportement menaçant, lui fait comprendre qu'il est impossible de s'évader de cette fosse. Une lutte psychologique s'engage alors, entre cet indigène dévoilé comme un fourbe et ce narrateur anglais tellement isolé. Ce dernier doit ainsi user de tous les ressorts possibles pour maintenir son autorité « naturelle » d'homme blanc sur l'autochtone. Le texte se pose, en cela, comme la mise à l'épreuve d'un colon britannique face à l'adversité et l'insoumission indigènes. Aussi n'est-il pas étonnant de voir une fin heureuse conclure cette histoire : le récit de Rudyard Kipling permet finalement de voir le héros anglais, Morrowbie

¹ *Ibid.*, p. 70

Jukes, se sortir du piège où il était tombé et conserver, malgré certains ébranlements, sa stature de dominant hiérarchique.

Dès l'instant où s'est produit la chute du cavalier dans la fosse, cette idée de la mise en péril du héros aura trouvé une confirmation à travers l'image du traquenard, du piège carnassier :

« ...j'étais tombé dans un piège exactement du même modèle que celui que le fourmilion tend à sa proie [*a trap exactly on the same model as that which the ant-lion sets for its prey*]. À chaque pas, le sable meuble se déversait d'en haut par tonnes »¹.

L'allusion au prédateur animal (fourmilion) n'est qu'une préfiguration imaginaire de l'entreprise de bestialisation radicale à laquelle Kipling va procéder lors de sa description des Indiens de la fosse. Ce peuple d'indigènes maléfiques et faméliques, qui se met à encercler le héros, est d'emblée associée à une cohorte de bêtes sauvages :

« On ne proteste pas contre les agissements d'un repaire de bêtes sauvages ; or, mes compagnons étaient inférieurs à n'importe quelles bêtes [*my companions were lower than any beasts*] »².

Nous laissons le soin au lecteur de soupeser, lui-même, la pesanteur négative de cette affirmation du récit, en l'occurrence l'infériorité de ces indigènes par rapport à *n'importe quelle bête*. L'avalissement et la rétrogradation radicale que subissent d'emblée les personnages indiens de la fosse conduisent inévitablement l'écriture vers des idées extrêmes. « L'état de nature n'est jamais très loin [...] dès lors que l'homme blanc est absent »³, pourrait-on dire. C'est là le constat que semble vouloir faire l'écrivain en décrivant des Indiens ayant vécu trop longtemps éloignés de l'autorité occidentale. Kipling ne tarde pas, il est vrai, à laisser planer le soupçon de la révolte indigène, mais aussi l'hypothèse, bien plus dégradante, d'un cannibalisme des Indiens, en évoquant un histoire authentique d'anthropophagie :

« ...je ne devais compter que sur ma force et ma vigilance. Seuls les membres de l'équipage de l'infortunée *Mignonette* seraient en mesure de me comprendre »⁴.

Il s'agit ici d'une allusion aux naufragés de la *Mignonette* qui, en 1884, durent se résoudre à manger l'un des leurs afin de survivre, avant d'être par la suite condamnés pour cannibalisme. Kipling évoque ainsi, subtilement, l'éventualité d'un cannibalisme des Indiens de la fosse, dont pourrait être victime son héros. Il place, de la sorte, son héros blanc,

¹ KIPLING, Rudyard, « L'étrange chevauchée de Morrowbie Jukes », in *Wee Willie Winkie*, *op. cit.*, p. 107

² *Ibid.*, p. 127

³ MANGEON, Anthony, *op. cit.*, p. 58

⁴ *Ibid.*, p. 143

Morrowbie Jukes, à la convergence de ces deux éventualités terribles, autrement dit en situation de péril extrême :

« Il y avait là un sahib [Morrowbie Jukes], un représentant de la race dominatrice, impuissant comme un enfant et entièrement à la merci de ses voisins indigènes [*at the mercy of his native neighbours*] »¹.

Il faudrait forcément discerner, dans le cas de Morrowbie Jukes, la concrétisation de cette peur coloniale que nous évoquions. Le Britannique se retrouve en position d'infantilisation (« comme un enfant »), en situation d'impuissance et d'infériorité face à des êtres qu'il dominait et gouvernait sans grand mal jusqu'alors. Nous sommes au-devant même de ce spectre du renversement hiérarchique ayant toujours fondé l'angoisse des colonisateurs. L'Européen prend soudain conscience d'être seul, en terre étrangère, face à une multitude d'individus. Il comprend, par là-même, la difficulté croissante qui est la sienne de conserver sa position dominante et son autorité, ainsi que le danger mortel que tout cela lui augure pour sa personne. Cette peur de la rébellion indigène n'a sans doute rien d'anecdotique dans la création de Kipling. Elle pourrait constituer une déflagration littéraire d'un événement historique s'étant produit quelques décennies plus tôt ; une sédition indigène qui s'étendit à toute la vallée du Gange et devint célèbre sous le nom de « Révolte des cipayes » (1857-1858). Cet épisode, impulsé par le refus du racisme colonial et de l'impérialisme anglo-saxon, demeura gravé dans la mémoire des occupants britanniques et exacerba, de façon considérable, leur crainte et leur méfiance à l'endroit des Indiens :

« Le sentiment de supériorité si répandu parmi les colons s'accompagnait d'une crainte des indigènes que la Révolte des cipayes [...] avait naturellement avivée. Société de privilégiés au coeur d'un monde aux moeurs et idéaux si différents des leurs, les Britanniques en poste dans ce pays au climat si éprouvant avaient, dans le pire cas, la mentalité de l'occupant, la fierté du vainqueur et l'esprit du philistin [...]. Les attitudes antidémocratiques et racistes y étaient la règle »².

Rudyard Kipling s'efforce, dans « La chevauchée de Morrowbie Jukes », de montrer la réaction d'un Anglais en situation de révolte indigène. Mais le texte exprime, avant toute chose, un rejet profond, une exécration de ce que à quoi pourrait conduire un renversement de la hiérarchie coloniale, à savoir la République indienne. L'écrivain ramène ainsi, de manière implicite, ce mirage de l'Inde indépendante, déployé à travers son récit, à l'image péjorative d'une « République de bêtes sauvages » :

¹ *Ibid.*, p. 131

² COUSTILLAS, Pierre, *op. cit.*, p. XXVI

« Oui, nous étions une République en vérité ! Une République de bêtes sauvages [*A Republic of wild beasts*] enfermées au fond d'une fosse, pour y manger, nous battre et dormir jusqu'à notre mort »¹.

Ce spectacle de l'anarchie, de la bestialité, de la tourmente fratricide frappant la communauté de la fosse, ce peuple d'indigènes qui, bien que libéré de la tutelle britannique, se trouve pourtant toujours prisonnier d'un tombeau de sable ; voilà qui doit révéler ici une signification subtile. Tout nous laisse à penser que Kipling nous offre, avec cette nouvelle, la fable d'une République indienne délivrée de l'autorité coloniale et livrée à elle-même. Aussi doit-on admettre que son jugement s'avère sans concession ; pareil événement ne pourrait qu'aboutir au spectre d'une « République de bêtes sauvages ». La volonté de défendre l'impérialisme anglo-saxon semble guider, de toute évidence, l'auteur britannique vers une caricature de l'Inde indépendante. Le personnage de Gunga Dass, le seul des indiens de la fosse avec qui le narrateur communique dans le récit, permet d'assister à la réponse de Kipling quant aux vellétés révolutionnaires de l'indigène. Dès le départ, Gunga Dass est perçu sous un jour négatif, comme être fourbe et profiteur. En effet, bien qu'il soit présenté comme une vieille connaissance du narrateur², il fait du chantage à cet Anglais, en lui demandant son argent sous peine de mort :

« - Donnez-moi cet argent, dit-il, donnez-moi tout ce que vous avez, sinon je vais chercher du renfort, et nous vous tuons ! »³.

Le narrateur fait alors preuve de soumission ; il s'exécute et remet ce qu'il possède à son interlocuteur indigène, lequel affecte dès lors des « airs de supériorité » et un flegme digne d'un britannique⁴. L'écriture symbolise en cela la réalisation du renversement hiérarchique. Cependant, Kipling, dans la suite du récit, permet à son héros anglais de reprendre les brides avec fermeté et lui donne l'occasion de remettre Gunga Dass à sa place. On voit ainsi Morrowbie Jukes, non seulement châtier physiquement l'indigène présomptueux, mais clairement le menacer de mort au cas où il viendrait encore à déroger à sa condition servile :

« [Je] fis comprendre à Gunga Dass que j'entendais être son maître et que la moindre vellété d'insubordination de sa part lui vaudrait le seul châtiment qu'il était en mon pouvoir d'infliger : la mort immédiate et violente »⁵.

¹ KIPLING, Rudyard, « L'étrange chevauchée de Morrowbie Jukes », in *op. cit.*, p. 151

² « J'avais connu Gunga Dass [...] quatre ans auparavant pour un brahmine du Deccan [...]. On lui avait confié là un bureau de télégraphe annexe... » (*Ibid.*, p. 110)

³ *Ibid.*, 117

⁴ « Je fus littéralement syncopé de voir les airs de supériorité qu'il prenait avec tant de flegme vis-à-vis de moi. » (*Ibid.*, p. 124)

⁵ *Ibid.*, p. 128

L'écrivain a le mérite d'être clair ; la réponse à apporter en cas d'insoumission de l'indigène doit prendre la forme de coups de poings. Aussi le héros, Morrowbie Jukes, frappe-t-il à plusieurs reprises l'Indien qui avait osé le braver, jusqu'à l'entraîner à reprendre sa posture d'avilissement antérieur. Gunga Dass, à maintes occasions, va aller jusqu'à s'agenouiller et baiser les pieds de l'homme blanc, en signe de soumission et pour implorer son pardon miséricordieux. L'usage de la violence par le Britannique, à l'encontre de l'autochtone rebelle, acquiert, de la sorte, sous la plume de Kipling, une légitimité indéniable et se révèle même comme une démarche impérieuse en cas d'insoumission indigène. Le texte nous fait comprendre, sans détour, que c'est par le fouet, et par le fouet seulement, que l'on dompte la bête sauvage.

Dans le même ordre de pensée, « Bimi » un autre récit de Kipling pourrait se révéler intéressant en tant que manifestation de ses principes impérialistes et de son racisme colonial. Cette nouvelle fantastique nous offre même la possibilité de renouer avec la figure du singe, puisqu'il y est question d'orang-outan. C'est l'histoire d'un chasseur allemand qui, après avoir capturé un tel singe, entreprend de le ramener en cage par bateau. Au cours d'une rencontre avec le narrateur du récit, rendu curieux par la capture du primate, cet allemand va se mettre à raconter une terrifiante anecdote concernant ces spécimens zoologiques. Il raconte l'aventure dramatique d'un certain Bertrand, qui fit le choix, un jour, d'appivoiser un orang-outan et de l'appeler Bimi. Cet homme décida d'élever sa bête comme s'il s'agissait d'un être humain, d'un égal, d'un frère. Tout se passait pour le mieux avec ce singe affectueux, jusqu'au jour où le malheureux Bertrand se maria avec une jolie jeune femme. Le singe, habitué à être au centre des attentions de son maître, se mit à éprouver dès lors une vive jalousie à l'égard de la ravissante épouse. Tant et si bien que le pire arriva : cette pulsion entraîna, un soir, le singe à massacrer la femme de son maître de manière sauvage, en morcelant son corps avec une rage abominable. Par la suite, l'orang-outan devait prendre la fuite et se cacher dans les bois. Il allait finalement être retrouvé par Bertrand, que le meurtre de son épouse avait porté au comble du désespoir. Le maître et son singe se seraient alors entretués dans un fantastique combat à mains nues.

L'intrigue de cette nouvelle repose sur l'idée du désastre engendré par l'excès « philanthropique » d'un personnage qui décide d'élever au rang d'être humain un vulgaire singe. Ainsi Kipling, tout en dissimulant sa leçon idéologique derrière l'avatar littéraire d'une figure simiesque, semble vouloir signaler ouvertement le danger qu'il y a à toucher à la hiérarchie naturelle des espèces (ou des races). Le début du récit dévoile toutefois le spectacle

réconfortant de la supériorité d'un chasseur blanc sur la bête sauvage. Dans le bateau, il est question d'un singe maintenu en cage et incapable, en cela, de faire du mal à son maître européen :

« Le bras de l'orang-outan glissa négligemment entre les barreaux. Nul n'aurait pu supposer que, se détendant brusquement comme le corps d'un reptile, il allait s'abattre contre la poitrine de l'Allemand. La soie mince du vêtement de nuit se déchira ; mais Hans se contenta de reculer d'un pas d'indifférence... »¹.

L'animal en cage, bien que présenté comme un être nostalgique de sa liberté perdue, « troublé [...] par quelques réminiscences de sa libre existence dans les forêts »², n'attire pourtant aucune compassion de la part des protagonistes, du fait même de cette propension à la violence qui le caractérise. Sa captivité et sa soumission hiérarchique apparaissent comme un mal nécessaire à la bonne marche des choses. Il ne viendrait à l'idée de personne de le laisser vaquer à sa guise en l'endroit. C'est ainsi que Kipling installe la vision d'une « situation normale », d'un « ordre des choses » ; le singe se doit d'être maintenu en cage pour préserver l'intégrité de l'homme blanc. C'est ce que confirme le chasseur allemand :

« Si jamais il pouvait prendre la poudre d'escampette, nous passerions tous un vilain quart-d'heure... »³.

Dès lors, que penser d'un individu qui aurait l'inconscience de faire vivre, dans son cercle domestique, une pareille bête sauvage ? Quel fou pourrait faire vivre un tel singe, non seulement en état de liberté, mais aussi comme un égal de l'être humain ? Kipling, dans « Bimi », ne fait que dénoncer cet excès, cette lubie du naturaliste français Bertrand, « naturaliste jusqu'à la moelle des os »⁴. Cet homme est coupable d'avoir troublé la hiérarchie naturelle des espèces, en faisant en sorte qu'un singe exotique finisse par se croire devenu l'égal d'un Européen. Ce Français, raillé par le chasseur allemand comme la réincarnation de Saint-François d'Assise, aura contribué à créer une confusion ontologique fatale :

« ...un orang-outan qui se croyait un homme. Il l'avait trouvé quand il était tout petit, cet orang-outan, et cet orang-outan était devenu pour Bertrand à la fois son enfant, son frère et son opéra-comique. Il avait une chambre dans sa maison, une vraie chambre, pas une cage, avec un lit et des draps, et il couchait dans son lit et, le matin, il se levait et fumait un cigare et déjeunait avec Bertrand et se promenait bras dessus bras dessous avec lui, ce qui était horrible. [...]. Un animal ? Non, ce n'était pas un animal, c'était un homme, et il parlait à Bertrand, et il parlait à Bertrand, et Bertrand comprenait tout ce qu'il lui disait : je les ai vu faire devant moi. Et il était toujours poli avec moi, excepté quand je parlais trop longtemps avec Bertrand sans

¹ KIPLING, Rudyard, « Bimi », in *Contes mystérieux de l'Inde*, op. cit., p. 80

² *Ibid.*, p. 81

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 83

m'occuper de lui. Alors il me repoussait, ce grand diable noir, il me repoussait avec ses énormes pattes, comme si j'avais été un enfant »¹.

L'humanisation de Bimi, l'orang-outan, contribue à en faire un singe fantastique. Il dort dans un lit, fume le cigare, se promène « bras dessus bras dessous » avec Bertrand et peut converser dans une sorte d'idiome commun avec celui-ci. La confusion ontologique, organisé par ce naturaliste, a abouti à la création d'un singe qui ne peut être considéré comme un animal, mais semble témoigner d'une nouvelle forme d'humanité (« Non, ce n'était pas un animal, c'était un homme »). Néanmoins, un certain malaise s'installe à la lecture de ce passage, qui nous inclinerait à appréhender sous une autre dimension ce personnage simiesque de l'intrigue. Au courant du contexte idéologique dans lequel baigne l'écrivain Kipling, qui le pose en laudateur de l'impérialisme anglo-saxon, il nous est impossible de ne pas ressentir un trouble lors de l'assimilation métaphorique de ce singe humanisé à un « grand diable noir ». Il y a, ici, quelque chose d'étrange qui se révèle brutalement l'écriture ; une altérité dans la fiction, une fissure dans le texte, d'où se met à sourdre la réalité idéologique de cet orang-outan fantastique. Pourquoi Kipling désigne-t-il ce singe connu pour avoir un pelage roux, l'orang-outan Bimi en l'occurrence, comme un « diable noir » ? Notre opinion sur cette pulsion de l'écriture se veut lucide : Kipling écrit cela, parce que, à cet instant précis de sa création, il n'a plus en tête l'image du singe, mais l'image de l'homme noir. Bimi, ce singe humanisé, qui se comporte comme un Occidental, parle sa langue, fume le cigare, n'est plus, à ce moment de l'écriture, imaginé comme le primate des forêts indonésiennes. Il est devenu une bête idéologique : la transfiguration littéraire de l'Indien ou de l'Africain que les philanthropes (français, par exemple) se sont ingéniés à considérer, à apprécier et à rétablir dans la hiérarchie naturelle en tant qu'hommes et égaux des Blancs.

Aussi comprenons-nous mieux pourquoi Kipling appose un châtement terrible à cette entreprise du philanthrope (ou du naturaliste) occidental. Bertrand est puni d'avoir élevé le « grand diable noir » au rang d'homme, car ce dernier va lui prendre sa femme. Bimi, en massacrant l'épouse du Français, donne entièrement raison à ceux qui voyaient une offense, un danger et une horreur dans cette humanisation de la bête simiesque. Il donne raison à Kipling, en démontrant que les « diables noirs » ne sauraient justifier bien longtemps la nature humaine qui, au bout d'une dérive philanthropique, aurait fini par leur être attribuée. *Une bête reste une bête* ; voilà ce que semble vouloir asséner comme morale idéologique ce texte anglais. Le morcellement du corps féminin, auquel s'est livré Bimi, de par sa sauvagerie inhumaine et réifiante, s'en trouve être la preuve absolue. Ce meurtre bestial signale le

¹ *Ibid.*, pp. 83-84

caractère irréductible de la nature animale des « diables noirs » et permet de leur refuser légitimement, par les faits mêmes, de manière empirique, tout lien avec l'humanité :

« Vous avez vu des boulettes de papier dans une corbeille à papiers, ou bien des cartes éparpillées sur une table de whist ? Eh bien : de femme on n'en voyait pas trace. : il n'y avait rien de rien dans cette chambre qui ressemblait à une femme : il y avait seulement des choses qui traînaient dans tous les coins. Je regardai ces choses de plus près, et ça me donna la nausée »¹.

La dispersion de ce corps féminin, cette fragmentation charnelle, cette réification macabre, vaut pour l'anéantissement même de l'humanité de Bimi, l'orang-outan et « diable noir » du récit. Ainsi la leçon idéologique est aussi cinglante qu'indéniable ; il faut se méfier des « singes domestiqués », de ces « diables noirs » familiers, qui se croient devenus des hommes (blancs) à force de vivre à leur imitation, à force de les *singer*. Faire accéder ces « bêtes humanisées » au rang d'homme, par philanthropie ou angélisme chrétien (Saint-François d'Assise), ne saurait être porteur que de conséquences désastreuses et funestes. L'Occident s'exposerait dès lors à un retour de bâton particulièrement douloureux, voire même destructeur. Il faut se refuser à intégrer les hommes-singes tropicaux, les « diables noirs », dans le cercle de l'humanité. Voilà le message subliminal qui nous semble adresse par cette œuvre de Rudyard Kipling. Nous sommes forcé, à ce stade, de ne plus avoir de doute et de reconnaître à travers Bimi, cet orang-outan humanisé, l'incarnation même de l'indigène, de l'homme noir, dans l'imaginaire raciste de Kipling

Que le singe se retourne finalement contre le « savant »² même qui aura fait de lui un homme, on ne pouvait rêver mieux pour clôturer la boucle de la déshumanisation de Bimi. L'apothéose finale est celle de la destruction mutuelle des deux coupables ; Bertrand et Bimi s'entretuent dans un combat primitif, à mains nues :

« Quand je revins, le singe était mort et Bertrand mourrait à son tour, en travers de son corps ; ça ne l'empêchait pas de continuer à rire tout doucement et tout bas et d'être très content. [...] il avait tué Bimi rien qu'avec les mains que *Gott* lui avait données. Et c'est cela qui était prodigieux »³.

Bertrand meurt *en travers* du corps de la bête qu'il avait élevée au rang d'homme. Ainsi le philanthrope, dans l'anéantissement final que lui promettait son hérésie, se confond symboliquement au corps animal. Il se conjugue physiquement à cette bête qu'il est parvenue à tuer de ses seules mains. Le rire du fou est celui qui accompagne les derniers instant du

¹ *Ibid.*, p. 88

² *Ibid.*, p. 83

³ *Ibid.*, p. 90

Français, coupable d'avoir osé voir l'*homme* en la bête tropicale. Cette folie marque, elle aussi, une forme d'animalisation du savant Bertrand ; il sombre dans le chaos intellectuel, l'abêtissement, avant de mourir « très content » d'avoir tué la bête qui se croyait un homme. Quel châtement ironique que celui de ce personnage. L'investissement idéologique de son créateur, l'écrivain Kipling en l'occurrence, n'est sans doute pas hors de cause dans une telle dérélition. L'anéantissement conjoint de Bertrand et de Bimi rétablit, quoi qu'il en soit, de manière très opportune, la « situation normale » de départ. Toute contradiction est évacuée, quant à la souveraineté de la hiérarchie des espèces (races) et de leur différence naturelle (humanité/animalité). La folle expérience « d'humanisation » a été tentée, elle a lamentablement échouée. La « mise en cage », la privation de liberté(s), des « diables noirs », des orangs-outans, n'en devient que plus légitime. C'est à ce constat définitif que notre récit fantastique voulait en venir.

Kipling suffirait à personnifier, à lui seul, les travers de la littérature coloniale dans ses obsessions idéologiques et dans sa propension raciste à animaliser les indigènes, telle que nous la décrit Anthony Mangeon :

« Si l'animalisation de l'autre apparaît ainsi constitutive de la définition de soi comme humain, la littérature coloniale ne manifeste guère d'élévation spirituelle et justifie bien maladroitement le dogme de la "mission civilisatrice" lorsqu'elle animalise les indigènes. [...] la littérature coloniale demeure toujours plus idéologique que scientifique. »¹

Mais en parlant de « diables noirs » dans son récit, l'écrivain britannique n'a fait pourtant qu'illustrer, une énième fois, cette association millénaire de l'imaginaire occidental entre le démon et l'homme noir. Le Noir et sa diabolisation judéo-chrétienne, voilà un sujet qui mériterait sans doute de se voir consacrer une étude entière. Nous ne ferons pourtant ici qu'une brève référence à un seul autre texte fantastique exemplaire de cette confusion imaginaire. Il s'agit d'un récit de Robert Bloch, il est vrai particulièrement explicite en la circonstance puisqu'il s'intitule « Le Démon noir ». L'intrigue est celle d'un démon nocturne venant rendre plusieurs visites à un personnage, dénommé Edgar Gordon, jusqu'à lui dévoiler l'horreur de son corps noir composite :

« Il ressemble assez au démon Asmodée, tel qu'on le représentait au Moyen Âge. Il est entièrement noir et couvert de poils, avec un groin comme celui d'un porc, des yeux verts, les griffes et les crocs d'une bête sauvage »².

¹ MANGEON, Anthony, *op. cit.*, p. 59

² BLOCH, Robert, « Le Démon noir », in BLOCH, R., *L'embarquement pour Arkham*, *op. cit.*, p. 98

Il suffit de rappeler qu'Asmodée, dans le *Livre de Tobie*, est désigné comme le démon des plaisirs impurs, pour faire rejaillir, de son portrait fantastique, l'idée de l'incarnation d'une sexualité monstrueuse et dénaturée. La noirceur de son corps, par ailleurs bestial à bien des égards – pelage, groin de porc, griffes et crocs –, installe d'emblée la monstruosité et la diabolité sur un plan racial. En outre, l'influence lovecraftienne de Robert Bloch, il faut le préciser, s'avère être une certitude ; l'homme ayant écrit beaucoup de textes dans la continuation littéraire du reclus de Providence et ayant longtemps correspondu avec ce dernier. Voilà, par conséquent, une grille d'indices susceptibles de nous permettre de mieux appréhender les subtilités idéologiques de ce texte fantastique.

Il faudrait presque reconnaître à Robert Bloch, à vrai dire, une écriture et un imaginaire mimétique à Lovecraft. On assiste à l'intrusion effrayante et malsaine d'un démon noir dans la maison d'un Américain. Ce monstre bestial se plaît à tourmenter l'*habitant* avant de prendre possession de son corps et de devenir, du même coup, le maître en sa demeure. Voilà donc l'homme blanc américain se trouvant parasité, puis totalement habité par l'*Être sombre*, le monstre noir, qui finit par le déposséder de son corps, de sa maison, de ses habits. Au terme du récit, en effet, Asmodée s'incarne en Edgar Gordon. On voit ce démon noir apparaître dans les vêtements du héros occidental :

« Car l'incarnation avait eu lieu. Là-bas, sur le divan, portant les vêtements d'Edgar Henquist Gordon, était allongé un démon ressemblant à Asmodée... une créature entièrement noire et couverte de poils, avec un groin de porc, des yeux verts, les redoutables crocs et griffes d'une bête sauvage. C'était l'*Être Sombre* des rêves d'Edgar Gordon. »¹.

Aussi retrouvons-nous globalement les vibrations de cette paranoïa généralisée de l'envahisseur étranger, de la créature exogène, caractérisant le fantastique lovecraftien. Cette double invasion de la maison puis du corps étasuniens corrobore, de fait, l'angoisse xénophobe des altérités monstrueuses du *dehors* qu'avaient instaurée, dès le départ de sa nouvelle, ces quelques phrases de Robert Bloch :

« Ce monde n'est qu'une île minuscule au sein de la mer sombre de l'Infinitude, et des Horreurs Sans Nom tourbillonnent tout autour de nous. Autour de nous ? Disons plutôt parmi nous »².

Une simple traduction imaginaire suffirait à élucider les mystères de cette vision paranoïaque de l'écrivain et à en révéler la dimension xénophobe : les États-Unis (le monde/l'île minuscule) sont menacés par des horreurs étrangères, venues d'au-delà des

¹ *Ibid.*, p. 103

² *Ibid.*, p. 94

océans (« mer sombre de l'Infinitude »), et ces monstruosités du *dehors* sont en cours d'invasion (« parmi nous »). L'anéantissement de l'identité américaine, de l'être anglo-saxon, du héros blanc Edgar Gordon, sous la poussée, la possession du démon noir étranger, peut résonner dès lors, dans la lignée idéologique des oeuvres de Lovecraft, comme un vibrant cri d'alarme contre l'immigration étrangère de l'auteur Robert Bloch.

Dans sa nouvelle « Nina », le même Robert Bloch s'exerce à une bestialisation de la femme indigène. Il présente l'histoire d'un héros occidental, Nolan, qui profite de son voyage en Amérique latine, avant l'arrivée de son épouse et de leur bébé, pour passer quelques nuit d'amour avec une femme du coin. Cette autochtone, il l'a surnommée Nina par simple souci d'identification :

« ...il l'avait appelée Nina – ce n'était pas son nom, mais il éprouvait le besoin [de] l'identifier d'une façon ou d'une autre... »¹.

Cette indigène lui fait pourtant un drôle d'effet ; le héros éprouve toujours un dégoût, une nausée, après avoir commis l'acte sexuel avec elle. Nolan en vient même à assimiler cette amante à une femme-boa – « C'est une femme-serpent »², lui confirme d'ailleurs une certaine Mama Dolores. Ceci explique qu'il rapporte bientôt leurs transports charnels à de la zoophilie et exprime, à leur seul souvenir, un profond remords mêlé d'aversion :

« ...les yeux clos, elle somnolait comme un animal repu. Nolan frissonna. Voilà ce qu'elle était : un animal. Au repos, le corps brun était grotesquement étiré en sa souplesse, la large bouche accentuant la laideur du visage. Comment avait-il pu s'accoupler avec cette créature ? Nolan grimaça en se retournant ; il se dégoûtait »³.

La laideur physique de Nina, en dehors des phases d'accouplement (« Au repos... »), se révèle manifeste, au point de suggérer l'idée irréfutable de sa nature animale. Cette femme indigène fait même l'objet d'une animalisation constante (« animal repu », « large bouche », « créature »), lui ôtant toute féminité et transformant la relation sexuelle entretenue avec l'Occidental, en coït contre-nature, en union zoophile. Cette impression de la décadence sexuelle suscite logiquement, chez le narrateur humain, une nausée et un dégoût de soi. La description du corps de Nina, durant le rapport charnel, évoque plus précisément l'image des anneaux et l'appétit gargantuesque du boa :

¹ BLOCH, Robert, « Nina », in BLOCH, R., *Frère de la chauve-souris*, op. cit., p. 296)

² *Ibid.*, p. 300

³ *Ibid.*, p. 296

« Nolan se retourna vers la fille allongée à côté de lui. Du fond de l'ombre, elle leva vers lui des yeux bridés parfaitement impassibles au-dessus de hautes pommettes, sans sortir de l'alanguissement qui immobilisait son mince corps brun. Difficile de croire que seulement quelques instants auparavant ce même corps avait été un grouillement d'anneaux animés d'un appétit insatiable qui se coulaient autour de lui, l'enlaçaient et l'enserraient jusqu'à épuisement complet de ses forces »¹.

« ...cette étrangère à la bouche large, à la langue rose, qui se repaissait de lui, assouvissait son propre désir toujours renaissant en lui chatouillant les oreilles de sa respiration sifflante »².

Cette bestialisation de l'*étrangère*, « à la bouche large [et] à la langue rose », au-delà de l'artifice grossier du surnaturel (femme-serpent), tendrait à laisser résonner une appréhension raciste de la femme indigène. La monstruosité et la bestialité reptilienne de cette femme barbare, représentée comme une altérité zoologique et étrangère, avide de chair et de sexe (« appétit insatiable »), fascinent autant qu'elles repoussent l'homme blanc. Car Nina, « fille de joie » d'un pays lointain, si elle peut s'accoupler avec les hommes occidentaux, n'en devient pas pour autant humaine à leurs yeux. Sa bestialité est irréductible, inaliénable et intrinsèque, corroborée par son incapacité à communiquer par le langage et par son appartenance attestée à une *autre race*, « l'ancienne race des hauts sommets »³. En cela se justifient le malaise et le sentiment d'avilissement du héros, Nolan. Cette impression de zoophilie qui, sitôt le coït achevé, lui reste en travers de la gorge et le conduit à regretter son union charnelle avec la femme-animal, cette amante de race étrangère.

L'idée du *cannibalisme sexuel*, qui émane de cette femme-serpent et donne au héros le sentiment que cette dernière se repaît de lui (« cette étrangère [...] qui se repaissait de lui »), fait rejaillir, sur Nina, l'aura de la partenaire mortifère, de l'amante dévorante, de la mante religieuse. Le spectre bête phallophage semble soudain surgir en filigrane de cette femme bestiale. On sent flotter brusquement, autour de sa personne, l'aura de la femelle tueuse de mâles, telles qu'il en existe dans la nature elle-même :

« Pourtant on a toujours été frappé, en ce domaine, par les moeurs si curieuses des insectes, qui constituent un mystère d'autant plus fascinant qu'ils réalisent dans le concret ce que l'homme envisage si souvent sur le plan symbolique, à savoir l'étroite relation entre l'amour et la mort. [...]. La reine abeille, par exemple, quitte la ruche pour rejoindre l'azur, poursuivie dans son vol unique par un vol de faux-bourdon qui s'éclaircit avec l'altitude croissante. Le plus robuste des mâles aura à la fois le triste privilège de s'unir à la reine et de mourir aussitôt, abandonnant le plus souvent ses organes sexuels dans l'abdomen de la femelle. [...]. Au reste, lorsque le mâle intéresse sa partenaire d'un peu trop près, l'accouplement devient alors tout à fait tragique. L'exemple le plus célèbre demeure celui de la mante religieuse, qui copule avec

¹*Ibid.*, p. 293

²*Ibid.*, p. 296

³*Ibid.*, p. 302

un mâle moitié moins gros qu'elle, et trouve parfois le moyen, en renversant en arrière sa tête triangulaire aux fortes mandibules, de commencer à dévorer son conjoint... »¹.

À ce titre, tout laisse à penser que Nina pourrait s'apprêter à incarner ce rôle de la femelle qui fait l'amour à l'homme, puis lui donne la mort, en le dévorant dans une frénésie carnassière. Ce mirage ainsi diffusé, à travers le texte, de la « femme fatale » (au sens le plus concret du terme) n'aboutit cependant pas à une mise à mort du mâle. Cela bien qu'il soit effectivement question de cannibalisme au terme cette nouvelle. Mais cet acte d'anthropophagie final, s'il vient sanctionner les « turpitudes » du personnage principal, ne le prend pas directement pour victime. À la fin de l'intrigue, en effet, après l'arrivée de sa femme Darlene et de leur petit bébé, le héros rejette sa maîtresse locale. Ce rejet a alors le don de provoquer la colère de la femme-serpent. Nina, dans sa rage homicide, se met même à apparaître, sur un plan métaphorique, avec les traits de Méduse :

« Un instant elle se retourna dans une trouée de lune et croisa son regard – un instant seulement, mais assez long pour que Nolan ait le temps de voir la rage qui flambait dans ses yeux. [...]. Dieu, ce vilain museau ! Comme cette chose dans la mythologie [...] la Méduse. Sa vue changeait les hommes en pierre. Elle avait des serpents vivants à la place des cheveux. »².

La référence est nette et de double envergure, au sens où elle est mythologique (le nom de « Méduse » est cité) et poétique (métaphore « des serpents vivants à la place des cheveux »). C'est très vite la disparition inexplicée du bébé de Nolan qui vient sonner comme le premier indice de la vengeance de Nina, cette Méduse en furie. Vengeance dont l'atroce réalité éclate quelque temps plus tard, lorsque l'on remarque le ventre bizarrement arrondi de la femme-serpent. « Ce n'est pas normal qu'une femme prenne de l'embonpoint quand elle porte un bébé dans son ventre ? »³, nous suggère soudain le texte. Et pour cause, cette femme n'est pas enceinte. Son ventre est arrondi pour une autre raison : elle a *avalé* le bébé de son amant blanc dédaigneux.

En dépit de la distorsion littéraire induite par toute création fantastique, cette évocation finale de l'indigène cannibale ne saurait, sous une perspective idéologique, que rajouter une nouvelle dimension négative à la fiction de Robert Bloch. La dépréciation textuelle de la femme de « race étrangère » en bête fantastique (femme-serpent) s'y opère nettement, au long du récit. Ici, encore, l'animal fantastique apparaît comme un avatar imaginaire destiné à concentrer et à magnétiser les pulsions idéologiques du racisme mal contrôlé d'un écrivain.

¹ SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, op. cit., pp. 116-117

² BLOCH, Robert, « Nina », in op. cit., p. 30

³ *Ibid.*, p. 306

CHAPITRE TERMINAL

LE VISAGE DANS LA MOSAÏQUE : **DÉFINITION DE LA BÊTE FANTASTIQUE**

CHAPITRE TERMINAL

Le visage dans la mosaïque : définition de la bête fantastique

Il s'agit à présent d'aboutir à une vision globale et intelligible, à une définition « générale » de la bête fantastique, après avoir passé en revue la mosaïque de ses individus. Les nombreux textes de notre corpus littéraire, en effet, ont dévoilé une zoologie fantastique protéiforme et impliquant des significations multiples. La pluralité et la diversité des modèles n'excluant pas l'hypothèse de leur unité fondamentale, notre volonté est désormais de démontrer que ces parcelles éparses du bestiaire fantastique n'agissent pas à créer une confusion ou une imprécision globale. Ces diverses figures de l'animal fantastique ne doivent pas se poser comme l'expression d'un ensemble chaotique, d'un amoncellement hétéroclite, d'un assemblage non maîtrisé ; mais, bien au contraire, comme une composition subtile pouvant révéler, avec le recul nécessaire, l'homogénéité et le sens primordial de la bête fantastique. Le motif de notre mosaïque, autrement dit *la bête fantastique*, doit maintenant pouvoir surgir clairement au cœur de notre étude, par-delà la multiplicité et la variété des spécimens observés, de manière à être cerné et défini dans son unité signifiante, dans sa théorie fondamentale.

La première étape de ce chapitre entend se consacrer à une brève évocation des perspectives offertes par les autres catégories taxinomiques de l'animal fantastique (1). La présente étude, rappelons-le, a fait le choix de prendre, pour principal sujet de recherche, la « bête étrange » du fantastique. Il est cependant impératif, à présent, pour parvenir à une définition unificatrice de cet ensemble, d'ouvrir les yeux sur les autres facettes de la zoologie fantastique, laquelle se partage, nous le savons, entre la bête *du dehors* et la bête *du dedans*. La première catégorie citée se divisant, elle-même, entre la « bête étrange » et la « bête chimérique ».

Ce tour d'horizon, nécessaire pour aboutir à une appréhension globale de la bête fantastique, devra susciter, en amont, une réflexion concernant l'existence d'un continuum entre les deux types primordiaux, à savoir la *bête du dehors* – exopsychique – et la bête *du dedans* – endopsychique (2). Cette jonction théorique des deux versants de l'animalité fantastique constituera ainsi une avancée majeure vers la définition de la bête fantastique que nous projetons de réaliser (3).

1. Perspectives nouvelles pour une recherche sur la bête fantastique

Notre étude, si elle a délibérément pris le parti de comprendre en profondeur ce qu'était la bête fantastique, n'a toutefois pas eu pour ambition d'explorer dans le détail les différentes variétés taxinomiques de cet ensemble prodigieux. Par souci d'efficacité et de pertinence, notre champ d'observation et d'analyse, autrement dit notre corpus littéraire, aura été circonscrit autour d'un type précis d'animaux fantastiques. Prenant pour sujet de recherche la catégorie de la bête *du dehors*, nous avons été conduit, d'une part, à délaissier le type de la bête *du dedans*, puis de procéder, d'autre part, à un nouveau tri à l'intérieur de la catégorie choisie. Ainsi avons-nous fait, dans cette catégorie de la bête *du dehors*, le choix d'étudier la « bête étrange », au détriment de la « bête chimérique ». Investir en profondeur l'une des parcelles de ce groupement gigantesque que forme la bête fantastique, plutôt que de se perdre dans une recherche superficielle et incontrôlable à force d'être hétérogène, telle était notre volonté. Avant tout, par l'étude méticuleuse de la « bête étrange » du fantastique, nous avons estimé qu'il était possible d'atteindre le « noyau » de l'ensemble et d'aboutir, en définitive, à une vision globale, précise et pertinente de la bête fantastique.

Aussi, après nous être efforcé d'observer de manière presque exclusive la « bête étrange » fantastique, il convient désormais, afin de pouvoir prétendre à une compréhension de la zoologie fantastique dans son entier, d'aborder ici le sujet de la « bête chimérique » et des formes particulières de la *bête du dedans*. Le présent volet entend se consacrer, dans les prochaines pages, à la découverte brève mais indispensable de ces autres catégories taxinomiques n'ayant pas pu, au long de notre étude, être prises en compte autrement que de façon ponctuelle et superficielle. Soucieux d'ouvrir pleinement notre lecteur à ces nouveaux horizons de recherche, nous allons par la même occasion lui présenter, pour chacune de ces variétés non étudiées de la bête fantastique, une sélection de textes pouvant se poser comme la préfiguration d'un corpus littéraire spécifique.

A. La bête chimérique

Second type de la catégorie des bêtes *du dehors*, s'opposant donc directement à la « bête étrange », la « bête chimérique » ouvre un registre qui accueille les animaux hybrides et composites du fantastique, ceux qui célèbrent la monstruosité zoologique. Ces « bêtes chimériques » participent, en effet, de la mise en scène du corps monstrueux, de la complexion charnelle dépravée et dénaturée ; elles suggèrent l'idée de l'aberration tératologique, de l'hybridation contre-nature, voire de l'ascendance mythologique ou légendaire. Un autre type de « bêtes chimériques » existe et se pose comme l'ultime alternative de la création fantastique avant de toucher au registre de la bête *du dedans* ; nous voulons parler de la « bête invisible ».

Bien des textes fantastiques ont su mettre en scène des monstres animaux et des hybrides. Le panthéon lovecraftien pourrait témoigner à lui seul, au besoin, de cette propension à dévoiler, au cœur de l'intrigue fantastique, des incarnations aussi spectaculaires de l'hétérogénéité corporelle et du chaos charnel. Pour toucher, par exemple, au cas précis des « bêtes chimériques » susceptibles de présenter un lien avec des créatures mythologiques ou légendaires, il faudrait, sans nul doute, prendre en considération quelques-uns des récits suivants : « La cantatrice » de Maurice Renard (*sirène*) ; « Le blues de la fille poisson-chat » de Nancy A. Collins (*ondine*) ; « La Ruelle ténébreuse » de Jean Ray (*stryges*) ; « Le sphinx des glaces » de Jules Vernes ; « Prisonnier des pharaons » (*sphinx*) et « Le Molosse » (*Hellequin/vampire*) de Howard Phillips Lovecraft ; « Les Rois » de Julio Cortázar (*Minotaure*) ; « Smarra ou les démons de la nuit » de Charles Nodier (*goules*) ; « La grimace de la Goule » de Robert Bloch ; « Le Diable » de Marina Tsétaeva (*diable décrit comme un mélange de dogue et de lionne*) ; « Le monstre vert » de Gérard de Nerval (*diable cornu*), entre autres.

Les autres monstres animaux du fantastique procèdent plus directement de l'inventivité imaginaire de leur écrivain et des dimensions inconscientes, fantasmatiques, voire idéologiques, impliquées par son acte de création. La « bête chimérique », en cette circonstance, participe d'un bestiaire caractéristique et personnel, propre à un auteur fantastique donné, voire à d'éventuels « continuateurs » de son œuvre. Il s'agit, par exemple, du cas de Lovecraft, dont les « bêtes chimériques » se sont incarnées dans un panthéon de dieux monstrueux, au corps composite et aux pouvoirs surhumains. Des écrivains comme Frank Belknap Long, Robert Bloch – pensons à l'*homme-pieuvre* de sa nouvelle « Le visiteur

des étoiles » –, Henry Kuttner ou encore August Derleth, auront œuvré, par ailleurs, dans certains de leurs récits, à la continuation littéraire de cette zoologie monstrueuse lovecraftienne. De même peut-on parler de bestiaire personnel, dans le cas de Julio Cortázar – grand admirateur lui-même, cela dit, du bestiaire naturel d'Aloys Zölt, auquel il consacra un texte intitulé « Promenade entre les cages »¹. Rappelons, à ce titre, que l'imaginaire de Cortázar était hanté par des « créatures » répondant au nom bizarre de *Cronopes* ; que son œuvre était peuplée d'insectes et de tigres rendus quasiment « hybrides » du fait de leur rapport métaphorique à l'humanité ; que son écriture a su donner vie ponctuellement à des animaux situés hors du champ de la zoologie – notamment dans sa nouvelle « Céphalée », où il décrit des mammifères poilus impossibles à classer, qu'il désigne sous l'appellation de *Manscupies*. La fascination et la répulsion de Cortázar à l'endroit de l'animal, cette charge phobique et cette force d'émerveillement qui se dégagent constamment des textes de l'écrivain argentin, font comprendre l'originalité de son bestiaire fantastique et la raison pour laquelle il prétendait incarner un être au « double regard », un « homme-enfant ». Seuls l'imaginaire des enfants, en effet, témoignent avec autant de virulence de la prégnance des figures animales.

Bien entendu, la liste des écrivains pouvant se prévaloir d'un bestiaire fantastique caractéristique serait fort longue à réaliser. Erckmann-Chatrian, William Hope Hodgson ou Ambrose Bierce, par exemple, représentent des écrivains qui pourraient, eux aussi, dévoiler un bestiaire personnel. La multiplicité des modèles de « bêtes chimériques » que dévoile la littérature fantastique, laisse deviner, d'elle-même, l'existence d'une multitude de bestiaires caractéristiques. Les monstres composites de Lovecraft et de ses continuateurs, tout comme les hybrides apparaissant dans des textes tels que « Le passage Pommeraye » d'André Pieyre de Mandiargues ou *L'île du docteur Moreau* d'Herbert George Wells, ne forment, à vrai dire, que la petite partie immergée d'un vaste réseau.

La « bête invisible » constitue le dernier type composant le groupe des « bêtes chimériques » du fantastique. Cette « espèce » est celle qui semble la mieux à même de faire la transition avec l'autre versant de la zoologie fantastique, à savoir la catégorie de la bête *du dedans*. Pourquoi ? Simplement parce que cette invisibilité de la bête fantastique conjuguée au caractère paradoxal et manifeste de sa présence parvient à refléter le schéma commun de l'épiphanie d'une bête intérieure : l'individu qui prend conscience de la présence de sa bête

¹ CORTÁZAR, Julio, « Promenade entre les cages », in ZÖLT, Aloys, *Le bestiaire d'Aloys Zölt (1831-1887)*, Milan : Franco Maria Ricci Éditeur, 1979, pp. 25-130

endopsychique, de sa bête *du dedans*, ne peut pas la voir à l'extérieur de son corps ; elle lui demeure invisible. Associer l'invisibilité charnelle d'une bête extrinsèque au sentiment irradiant de sa présence bestiale tend nécessairement à favoriser la confusion avec le modèle de la bête *du dedans*.

Aussi les divers exemples de bêtes invisibles que propose la littérature fantastique ne sauraient-ils évoquer autre chose que les idées de transition et de continuum entre bête *du dedans* et bête *du dehors*, objets de notre prochain volet. Cette invisibilité de la chair du monstre animal, cette nature immatérielle de la bête fantastique, à vrai dire, tend à suggérer l'hypothèse même de son existence fantasmagorique. Ce caractère laisse immédiatement planer le soupçon d'une projection psychique : l'homme se confronterait à un animal fantastique surgi de son esprit et, de ce fait, invisible. La bête invisible pourrait n'être que *ça* : la matérialisation externe du sentiment de *notre* bête intérieure. L'intime animalité qui hante l'individu se trouve extériorisée, projetée au-dehors de son corps humain, jusqu'à devenir *horla*, c'est-à-dire présente (*là*) mais *hors* de l'homme, au point d'incarner une existence bestiale extrinsèque, active et oppressante, bien qu'invisible. Le fait de ne pas voir l'animal fantastique, de se heurter à son invisibilité matérielle, tout en constatant sa présence ostensible, pourrait tendre à signifier, en effet, qu'il s'agit d'une bête ayant moins de réalité dans *le dehors*, le monde physique environnant, que dans *notre dedans*, notre monde psychique intérieur. Se confronter à une bête invisible, à un animal *hors-là*, à ce titre, revient à se confronter à de l'animalité sans chair, à de la sexualité sans attributs visibles, à de la voracité sans gueule dévorante ; autant dire que cela revient à s'affronter à de l'animalité pure, à une manifestation de bestialité dépouillée de toute consistance charnelle. Tout cela explique que, plus qu'aucune autre forme d'animaux fantastiques, la bête invisible nous incline à méditer l'hypothèse de la projection psychique : cette projection mentale qui change la bête *du dedans*, *endopsychique*, en une bête *du dehors*, *exopsychique* ; qui fait jaillir l'animalité angoissante *hors* de l'enveloppe charnelle et la fait revenir aussitôt, comme dans un retour de boomerang, pour qu'elle s'affronte extérieurement à celui-là même qui était son « porteur » humain.

De nombreux récits fantastiques se sont illustrés dans cette thématique de la « bête invisible », au rang desquels il faudrait avoir à cœur de signaler : « Cette maudite chose » d'Ambrose Bierce ; « Le Horla » de Guy de Maupassant ; « Qu'était-ce ? » de Fitz James O'Brien ; « Le cheval de l'invisible » et « Le Jarvee » de William Hope Hodgson ; « Le grand dieu Pan » d'Arthur Machen.

B. La bête du dedans

Le *dedans* : lieu de l'horreur et des choses abjectes, où s'amassent les organes et les entrailles de l'être humain – pensons ici à ce personnage de Bernard Weber dont l'épiderme transparent sème le dégoût et l'effroi autour de lui¹. Le *dedans* : lieu où siège l'être profond, et non plus superficiel, de l'individu, le « moi » dans toute sa monstruosité et sa duplicité. Le *dedans* : lieu de l'animalité résiduelle, mais parfois conquérante, de l'être humain. C'est sur ce réseau d'images et de symboles relatifs au *dedans* que reposent principalement la puissance littéraire et l'impact angoissant de la bête *endopsychique*.

La bête *du dedans* propose, de notre opinion, deux formes majeures. La première forme est celle de la « bête intérieure » : le sentiment d'animalité travaille l'homme *du dedans* et l'amène à se comporter bestialement, sans que soit engagé le principe de la métamorphose. La seconde forme est celle de la « bête de la métamorphose » : le sentiment d'animalité intérieure se concrétise et entraîne, de manière radicale, l'individu humain vers la bête, par le biais d'une véritable transformation physique.

Le thème de la « bête intérieure » privilégie un certain type d'intrigue ; celui où se dévoile un personnage qui se met à ressentir la présence oppressante et angoissante de son animalité. Cette « bête en soi » tend généralement à devenir conquérante et pousse l'individu à adopter des comportements bestiaux plus ou moins spectaculaires. Pour autant, la bête *du dedans* n'entraîne pas l'être humain à perdre son apparence anthropomorphe. Le visage de l'homme ne fait que prendre, à cette occasion, la dimension symbolique d'un masque dissimulant le faciès d'un être animal. Les récits vampiriques, notamment, participent de cette catégorie de la « bête intérieure » ; l'on y observe des personnages d'apparence humaine qui en viennent néanmoins à se comporter comme des bête voraces, des buveurs de sang. Ces histoires de vampires se joignent à l'ensemble des textes fantastiques mettant en scène des hommes ou des femmes démontrant, en dépit de leur complexion humaine, des attitudes et des pratiques bestiales. Un corpus de récits fantastiques centrés autour de ce type de la « bête intérieure » devrait forcément intégrer quelques-unes des œuvres suivantes : *Le cas étrange du docteur Jekyll et Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson ; *Dracula* de Bram Stoker ; « Cœurs

¹ « En leur montrant le reflet d'eux-mêmes je leur rappelais que nous ne sommes pas de purs esprits, mais aussi de la viande en action, un tas de viscères oeuvrant en permanence pour faire circuler des liquides bizarres dans des organes aux couleurs variées. J'étais la révélation de ce que nous sommes vraiment sous la dissimulation de notre épiderme ; une vérité que personne n'est prêt à regarder en face. Passé la première sensation de victoire, je compris que j'étais désormais un paria, pis encore, un monstre. » (WEBER, Bernard, « Transparence », in *L'Arbre des possibles*, op. cit., p. 199)

perdus » de Montague Rhodes James ; « Frère de la chauve-souris » de Robert Bloch ; « Le fils du vampire » et « Les Ménades » de Julio Cortázar ; *Je suis une légende* de Richard Matheson ; « Aurora » d'Alain Dorémieux ; « L'araignée » de Hans Heinz Ewers ; *La fille aux yeux d'or* d'Honoré de Balzac ; « Les chiens de Tindalos » de Franck Belknap Long ; « La cour de Canavan » de Joseph Payne Brennan ; « L'Animal » de Nina Cassian ; « La montre d'Erckmann-Chatrion » ; « Le Wendigo » d'Algernon Blackwood ; « Les yeux de la panthère » d'Ambrose Bierce.

L'autre forme de la bête *du dedans* est celle de la « bête de la métamorphose ». Ce type rassemble, bien évidemment, les récits de métamorphose où se dévoile l'histoire d'un individu humain qui se transforme physiquement en créature animale – mais il ne concerne pas, nous l'avons déjà dit, les récits de dédoublement animal. Cette « bête de la métamorphose » marque l'aboutissement spectaculaire du travail opéré, au sein de l'homme, par les forces actives de l'animalité. Elle signe l'apothéose de la bête *du dedans*, en révélant le phénomène d'un sentiment de bestialité qui parvient à impulser, chez le sujet humain, une mutation radicale et à transformer son enveloppe charnelle en un corps bestial. La bête *du dedans* semble agir dès lors avec tant de violence qu'elle métamorphose l'individu anthropomorphe en animal fantastique. Ce changement d'aspect, ce passage physique de l'homme à la bête, concrétise, dans la chair, la secrète et pernicieuse conquête menée par la bête *endopsychique*. La métamorphose bestiale agit, en vérité, à ce qu'il n'y ait plus de masque ou de dissimulation possible : l'animalité qui gîte en l'homme devient visible, ostensible, visuellement agressive ; elle transforme, dans une dépravation fantastique, le corps de l'homme en corps de bête.

Les récits fantastiques signalés ci-après formeraient, sans nul doute, un balisage cohérent en vue d'explorer cette seconde catégorie de la bête *du dedans*. Dans le registre de la lycanthropie, il serait bon d'étudier, entre autres, « Le Gâloup » de Claude Seignolle, « Gabriel-Ernest » de Saki, « Sur l'autre rive » d'Eric Stenbock et « Hors de la tanière » de Bruce Elliot. Concernant les métamorphoses en félin (chat ou fauve), l'intérêt pourrait résider dans l'analyse de « La princesse Tigre » de Jean Ray, « Sortilèges du fond des âges » d'Algernon Blackwood, « Mina, la chatte » de Jacques Yonnet, « Le Mal du pays » d'Ines Malinow, « Le Roi des chats » de Steven Vincent Benét ou encore « Le Retour de l'âme » de Robert S. Hichens. Pour les autres cas de métamorphoses animales, gageons qu'il y aurait beaucoup d'idées pertinentes à retirer d'une lecture croisée et approfondie de « Lokis » de Prosper Mérimée (*ours*), de *La métamorphose* de Kafka (*cafard*) et de « L'araignée d'eau » de Marcel Béalu.

2. Le continuum entre la bête *du dehors* et la bête *du dedans*

Si le *dedans* s'oppose naturellement au *dehors*, la relation qui lie la bête *du dedans* à la bête *du dehors* semble néanmoins se rapporter davantage à un état de complémentarité qu'à une situation de clivage. Il se pourrait même que surgisse, à la réflexion, l'idée d'un *continuum* entre ces deux types de la bête fantastique. Ainsi la bête *du dehors*, loin de suggérer l'antinomie ou de représenter l'opposé de la bête *du dedans*, pourrait plutôt incarner un prolongement, une projection extrinsèque de cette dernière.

Il n'y a plus, entre ces deux catégories majeures de l'animalité fantastique, qu'une différence toute relative, dès lors que se trouve pris en compte ce principe de la projection psychique. En effet, s'il fallait distinguer deux étapes dans la création d'une bête *du dehors*, d'un animal fantastique *exopsychique*, rien n'empêche de considérer que la première de ces deux étapes puisse correspondre à la situation de la bête *du dedans*. La bête *du dehors* constituerait, en ce sens, une forme sublimée et extériorisée de la bête *du dedans*, permettant de visualiser, après projection psychique hors de l'homme, la matière angoissante de l'animalité. Cette théorie tendrait à démontrer que l'angoisse de l'animalité, cette hantise de la « bête en soi », se trouverait à la base de *toute* bête fantastique, qu'elle soit *du dedans* ou bien *du dehors*.

La bête *exopsychique* se distancie de la bête *endopsychique* parce qu'elle est visible au-dehors du corps et parce que l'angoisse humaine qu'elle génère donne logiquement l'impression de *venir* de l'extérieur. Le fait que cet animal fantastique *du dehors* soit perceptible et matérialisée hors de l'être humain, contribue à le rendre *autre* et étranger sur un plan identitaire, tout en le faisant devenir relativement concret et donc descriptible sur un plan physique. Pourtant cette dimension externe ne doit s'entendre, de notre opinion, que comme une simple variation par rapport à la bête *du dedans*. La bête fantastique *du dehors* n'existe encore et toujours que dans son rapport à l'homme ; elle ne constitue qu'une émanation de l'angoisse de l'être humain rendu face à de l'animalité incomprise et incontrôlable, face au spectre de *sa propre* bestialité. L'épouvante et la fascination que suscite la vision d'une bête surnaturelle extrinsèque rejoint inéluctablement les vibrations sensibles provoquées par l'animal fantastique *du dedans*. Bête *du dehors* et bête *du dedans* constituent, de la sorte, la face visible et le revers d'une même médaille. Un continuum logique unit indissociablement ces deux versants de la bête fantastique, qui laisse imaginer, comme une projection externe de la bête *du dedans*, la création littéraire de toute bête fantastique *du dehors*.

Rejeter « hors de soi » son animalité oppressante représente, il est vrai, un mécanisme psychique particulièrement commun et réconfortant. Plus l'homme se sent devenir proche de la bête, plus il a tendance à projeter à l'extérieur de lui, voir même sur autrui, cette bestialité angoissante. Le Bras-Chopard, dans *Le zoo des philosophes*, évoque parfaitement cette pulsion de l'être humain à dériver vers le dehors, sinon vers l'autre, les forces oppressantes de son animalité intérieure :

« Plus l'animal se rapproche scientifiquement et symboliquement de l'homme, jusqu'à se loger en lui, plus impérieux est le besoin de le renvoyer à l'extérieur de soi. [...]. Ainsi, plus l'animalité tend à se confondre avec l'homme dans le même temps où il disparaît de son horizon géographique, plus l'homme recrée de l'animalité au sein de l'humanité, expulsant hors de lui dans d'autres êtres humains une certaine représentation bestiale qu'il ne peut accepter pour lui-même. C'est le mécanisme décrit par la psychanalyse classique : quand je découvre quelque chose de répréhensible, de déplaisant, de "bas", pour conserver mon propre équilibre, j'ai besoin de m'en débarrasser, de l'attribuer à un autre... »¹.

La bête fantastique *du dehors*, telle qu'on peut la voir apparaître dans les textes fantastiques, nous semble correspondre, en ce sens, à une projection par l'être humain de son propre sentiment d'animalité intime, de sa propre bête *du dedans*. Ce spectre de l'animalité intrinsèque, qui travaille tout homme et qui travaille donc tout écrivain, se trouve expulsée du corps humain et vient s'incarner, au gré de l'écriture fantastique, en bête *du dehors*. Voilà qui permet, par conséquent, de circonscrire la source originelle des spécimens de la zoologie fantastique autour du seul pouvoir d'angoisse de notre sentiment d'animalité intérieure.

La lecture de « L'Animal » de Nina Cassian ne ferait que permettre à cette intuition fondamentale de se consolider davantage. Il s'agit d'un texte fantastique qui célèbre, de manière exemplaire, la dynamique de projection d'une bête *du dedans* à l'extérieur d'un corps humain. Un personnage, conscient de la présence d'un animal à l'intérieur de lui, évoque ainsi la possibilité d'une projection, hors de son corps, de cette présence bestiale :

« Je pense qu'il [l'Animal intérieur] est né et s'est développé en même temps que moi, mais que, semblable à une molécule propulsée, il est devenu, à un moment donné, presque indépendant de moi, qu'il a même réussi parfois à *sauter hors de mon corps et à m'attaquer de l'extérieur* » (nous soulignons)².

Nous voyons combien s'avère significative cette image de la bête *du dedans* capable de se propulser hors du corps humain puis de faire volte-face pour venir *attaquer* l'homme de l'extérieur. Les bêtes fantastiques *du dehors* sont ainsi conçues ; ce sont des avatars de l'animalité intérieure de l'homme, qui, après avoir été projetés hors de la psyché, celle de

¹ LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *op. cit.*, p. 16

² CASSIAN, Nina, « L'Animal », in RICHTER, A. (éd.), *op. cit.*, p. 485

l'écrivain en l'occurrence, font volte-face pour venir s'en prendre à sa personnification littéraire, autrement dit à son héros ou à son narrateur.

Dans « Le camp du Chien » d'Algernon Blackwood, que nous avons largement étudié, il est question d'un personnage du nom de Sangree, dont la bestialité intérieure, décuplée par la fougue d'une passion amoureuse inassouvie, parvient à se frayer un passage jusqu'à l'extérieur¹ et à s'incarner en un monstrueux double canin. Cette nouvelle blackwoodienne constitue également, à ce titre, un texte exemplaire du continuum reliant la bête *du dedans*, *endopsychique*, à la bête *du dehors*, *exopsychique*.

Il y a une nécessité, selon nous, qui s'exprime à travers chaque bête fantastique *du dehors* ; celle de dissimuler les marques de notre angoissante identité animale. L'entreprise de dissimulation de ce grand secret ontologique se trouve mise en marche sitôt que l'on s'efforce de détacher l'empreinte de la bestialité de notre corps humain et de la matérialiser sous l'aspect d'une bête fantastique, amenée dès lors à figurer l'altérité d'une animalité censée venir du dehors.

Il serait bon de rappeler, ici, une scène frappante décrite dans « Le voile noir du pasteur » de Nathaniel Hawthorne ; l'histoire, nous le savons, est celle d'un certain pasteur Hooper qui sème l'angoisse dans une communauté villageoise après s'être voilé le visage d'un tissu noir. Quiconque le regarde et observe son voile noir se trouve aussitôt submergé par la peur. Or, le fait est qu'un jour ce même personnage, en contemplant son propre reflet dans le miroir, en vient à s'effrayer lui-même. Ainsi, le pasteur prend peur en regardant son visage voilé, comme s'il avait oublié subitement qu'il était lui-même l'auteur et le responsable de cette dissimulation faciale :

« Après la cérémonie, M. Hooper porta à ses lèvres un verre de vin pour boire au bonheur des jeunes mariés, sur un ton de plaisanterie légère qui aurait dû éclairer les visages des invités, comme le joyeux éclat du foyer. À cet instant, il aperçut du coin de l'œil sa propre silhouette dans le miroir, et à la vue du voile noir, il fut gagné par cette répulsion qui bouleversait tous les autres. Frémissant d'horreur, les lèvres blanches, il renversa le verre intact sur le tapis et s'enfuit dans les ténèbres. Car la face de la Terre aussi était parée de son voile noir »².

C'est en masquant l'homme qu'il est, en cachant son visage sous un voile, que le héros en vient à s'effrayer lui-même. Il serait donc possible, pour l'homme, de connaître la peur, en

¹ « Il y a dans son âme quelque chose qui me cause une terreur inconnue – et qui me fascine. [...] J'ai peur de rester seule avec lui. *J'ai l'impression que quelque chose va se frayer un chemin, surgir* – qu'il va faire je ne sais quoi – à moins que ce ne soit moi... » (nous soulignons – BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du Chien », in *op. cit.*, p. 54)

² HAWTHORNE, Nathaniel, « Le voile noir du pasteur », in *Contes et Récits*, *op. cit.*, pp. 188-189

se dissimulant à soi-même son identité. Or la bête fantastique, de notre opinion, tend à constituer l’emblème littéraire d’une véritable dissimulation ontologique. Cette bête fantastique, que représente-t-elle sinon un voile noir disposé, tel un masque, sur notre visage humain ? Les animaux fantastiques ne contribueraient-ils pas, en fin de compte, à nous effrayer avec ce que nous sommes nous-mêmes ? Ne nous suggèrent-ils pas l’hypothèse qu’ils pourraient n’être qu’un simple avatar de ce masque de l’*espèce surnaturelle*, de ce voile noir que nous avons jadis posé sur notre visage d’homme et qui a fini par nous faire oublier notre identité réelle, notre origine animale¹ ?

Le contact des bêtes fantastiques, à vrai dire, incite l’homme à se confronter à la seule énigme qui l’angoisse vraiment en tant qu’être humain, à savoir celle de son identité. *A fortiori*, l’animal fantastique, mieux que d’être une simple interrogation sur notre nature ontologique, pourrait peut-être incarner la réponse même de cette énigme. La bête fantastique semble, en effet, détenir le rôle de répondre, de façon fantasmatique, à la scission schizophrène de notre identité entre humanité (surnature) et animalité (nature). La bête fantastique réverbère, dans sa condition d’animal situé *au-dessus* de la zoologie ordinaire, la position de l’homme lui-même ; celle d’un être écartelé entre son origine bestiale indéniable (mais rejetée) et sa dimension d’espèce *hors-nature*.

L’homme face à la bête fantastique devient, par conséquent, comme ce pasteur d’Hawthorne que terrifie son propre visage voilé... Que sommes-nous réellement, sinon des êtres voilés, des « animaux dénaturés », des « bêtes fantastiques », que la simple découverte de nous-mêmes, de notre propre reflet, parvient à effrayer ?

¹ « Je regarde autour de moi, et voici, sur chaque visage, un voile noir ! » (*Ibid.*, p. 199)

3. Le visage dans la mosaïque

On ne peut définir la bête fantastique sans définir, dans le même temps, la figure de l'être humain en littérature fantastique. Le rapport de l'animal fantastique avec l'homme *du* fantastique est fondamental autant qu'invariable ; une relativité littéraire s'inscrit dans la mise en mots de ces deux êtres relevant d'une même situation ontologique ; à savoir la condition d'une espèce censée être supérieure, du moins radicalement différente, par rapport aux autres spécimens de la nature. Cette dimension *surnaturelle* qui touche la bête fantastique répond, en effet, comme une réverbération distordue, à la *différence de nature* que s'attribue l'humanité vis-à-vis du genre animal. La relativité qui s'installe, dans les textes, entre la bête fantastique et l'homme *du* fantastique doit ainsi constituer la base de sa compréhension primordiale. Aussi on ne saurait appréhender convenablement l'animal fantastique sans le rapporter à l'humanité. Nous allons accéder, dans les lignes suivantes, au prix d'une brève démonstration, à ce qui fonde l'unité et le sens fondamental de la bête fantastique. Surtout, c'est la subtilité de sa définition qui doit être donnée à entendre ; la bête fantastique ne constitue pas une figuration symbolique et littéraire de l'homme, mais doit se définir plutôt comme l'expression de deux imaginaires inversés : celui de la bête en l'homme (bête *du dedans*) et celui de l'homme en la bête (bête *du dehors*).

En littérature fantastique, l'être humain, que ce soit le héros, le narrateur ou le simple personnage secondaire, par le fait même de sa confrontation au phénomène impossible, représente une figure de la défaillance intellectuelle et du retour à la nature instinctive (peur panique). C'est là une vérité élémentaire du fantastique : lorsqu'une chose échappe à la perception physique de l'homme, c'est-à-dire à l'un de ses sens (l'ouïe, toucher, vue, etc.), sinon à son intelligence et aux principes de sa raison, alors cette chose-là est appelée à devenir fantastique. Le fantastique se pose, de fait, comme la littérature de la défaillance humaine, que celle-ci soit d'ordre physique et/ou spirituelle. Le fantastique cristallise, à ce titre, une dynamique régressive : celle qui voit le personnage humain perdre sa stature de dominant hiérarchique, s'écrouler de sa position de cartographe du réel et revenir aux réflexes primaires de son être animal. L'événement fantastique produit, en effet, une dévastation des vertus de l'humanité ; l'individu, jeté au bas du piédestal de sa supériorité naturelle, incapable d'appréhender intellectuellement l'épiphanie de la chose inconcevable, tend à renouer symboliquement avec la bête. L'homme du fantastique détient, exemplairement, le rôle de celui qui ne parvient plus à *penser* et brise ainsi le principe humanisant du *cogito* cartésien (« je pense donc je suis »). Pris dans la tenaille d'un réel impensable, broyé dans les

mâchoires de l'aporie fantastique, il est conduit à la défaillance de son intelligence (*bêtise*) et à ressentir la panique primordiale, cette peur face à la chose inconnue et inexplicable. Tout cela contribue finalement à ce que l'être humain des récits fantastiques ne puisse plus prétendre, d'une quelconque façon, à la maîtrise rationnelle du monde qui l'entoure. Il se trouve dépouillé de sa condition supérieure et voit s'effondrer les arcs-boutants de sa connaissance anthropocentriste du monde. C'est donc une symbolique régression, une rétrogradation qui le touche : de l'humanité, il chute dans l'animalité. En démontrant une même impuissance face au phénomène fantastique, la pensée et le langage de l'homme, ces facultés qui fondaient sa domination et sa différence ontologique, laissent aussitôt la bête ressurgir au cœur de l'humain. Par le cri inarticulé, par la fuite insensée, par la peur panique, l'homme du fantastique se pose comme la proie de la chose impensable et indicible ; il retourne, en cela même, au rang de l'animalité.

Voilà, par conséquent, la première réponse à apporter, au cours de notre réflexion. L'homme *du* fantastique est celui que les circonstances de l'intrigue littéraire, tout en révélant la défaillance de ses facultés humaines, ramènent à son être instinctif et primitif, à son être animal. Ainsi pourrait-on avancer que l'homme *du* fantastique est celui qui met en évidence, par sa défaillance en tant qu'être humain, l'image de *la bête en l'homme*. Cette fonction, à vrai dire, se trouve renforcée, extrapolée, dans le cas des personnages fantastiques confrontés explicitement aux agissements de leur animalité intérieure, de leur bête *du dedans*.

Pour en revenir à la bête fantastique *du dehors*, les pages précédentes de notre étude démontrent que cette forme extrinsèque pourrait correspondre à une projection hors du moi de notre sentiment d'animalité intérieure, à une expulsion hors du corps humain de la bête qui gîte en l'homme, de la bête *du dedans*. L'animal fantastique, bien qu'agissant en-dehors de l'enveloppe charnelle et venant s'affronter depuis l'extérieur à l'être humain, continue de se poser, en ce sens, malgré tout, comme une émanation de l'homme et une figuration de son énigme ontologique. La surnature de l'animal chimérique et de la bête étrange du fantastique répond ainsi, telle une réverbération distordue et externe, à l'altérité du genre humain présenté comme une espèce différente par nature aux autres animaux.

Aussi la bête fantastique *du dehors*, pour la simple raison qu'elle procède de l'être humain et s'incarne dans un être animal, peut s'entendre comme une image de *l'homme en la bête*.

Il faudrait, de surcroît, se souvenir ici du procédé de la création littéraire d'une bête fantastique tel que nous l'avons dévoilé dans la partie II de notre étude. Il s'agit du procédé technique par lequel l'écrivain parvient à changer la bête ordinaire de la zoologie en monstre

animal ou en créature étrange. Ce mode d'écriture a été observé comme le suivant : il suffit à un auteur d'opérer une anthropomorphisation plus ou moins subtile de son animal pour tendre à en faire une bête fantastique. Quelque chose d'humain, quelque chose de l'écrivain lui-même pourrait-on dire, doit se retrouver à travers l'animal surnaturel décrit pour assurer sa *fantasticité*. Ainsi, sur le plan de l'écriture proprement dite, les auteurs, afin de créer une bête fantastique, ne procèdent en définitive qu'à une simple projection de leur humanité sur l'animal décrit. Cette méthode semble paradoxale au premier abord : pourquoi le rapprochement d'un animal et de l'humanité parviendrait-il à conférer à celui-ci un pouvoir d'angoisse, une stature surnaturelle et une dimension fantastique ?

Nous comprenons, à présent, qu'il n'y a finalement rien de paradoxal en cela, si l'on prend en considération que l'homme, en lui-même, se pose, du fait de sa rupture ontologique avec le genre animal, comme un être fantastique, un être *hors-nature*, pour ne pas dire surnaturel. Penser le rapprochement d'une bête et de l'homme comme une façon de conférer au premier une dimension surnaturelle, un caractère fantastique, démontrerait, à ce titre, une certaine logique. La bête fantastique *du dehors* impose, de fait, l'imaginaire de *l'homme en la bête* ; c'est le fondement de son existence, la source même de sa dimension surnaturelle. Sur le plan de la description littéraire, l'animal fantastique extrinsèque laisse toujours entrevoir, de manière manifeste ou subtile, des éléments anthropomorphiques, l'inscription intime de traits humains physiques (parcelles de corps humains) et/ou mentaux (acuité intellectuelle et comportements humains).

Plus largement, sur le plan de la création littéraire, la zoologie fantastique dévoile toute la plénitude de sa relation à l'humanité, à travers deux types primordiaux d'animaux fantastiques, l'un perpétuant l'imaginaire de *la bête en l'homme* (la bête fantastique *du dedans*) et l'autre célébrant donc, de manière plus surprenante, à travers le schéma d'une projection psychique, l'imaginaire de *l'homme en la bête* (la bête fantastique *du dehors*).

Voilà, en somme, le chiasme définitoire auquel cette étude sur la bête fantastique nous conduit : l'homme *du* fantastique et l'animal fantastique *du dedans* représentent le versant imaginaire de *la bête en l'homme*, quand l'animal fantastique *du dehors* dévoile celui inverse de *l'homme en la bête*. Quoi qu'il en soit le rapport à l'homme préside à toute forme d'animalité fantastique, telle est bien la plus importante et la plus troublante révélation de cette réflexion que nous avons menée.

Nous pourrions résumer en ces termes l'*équation* grâce laquelle devient possible une définition globale de la bête fantastique :

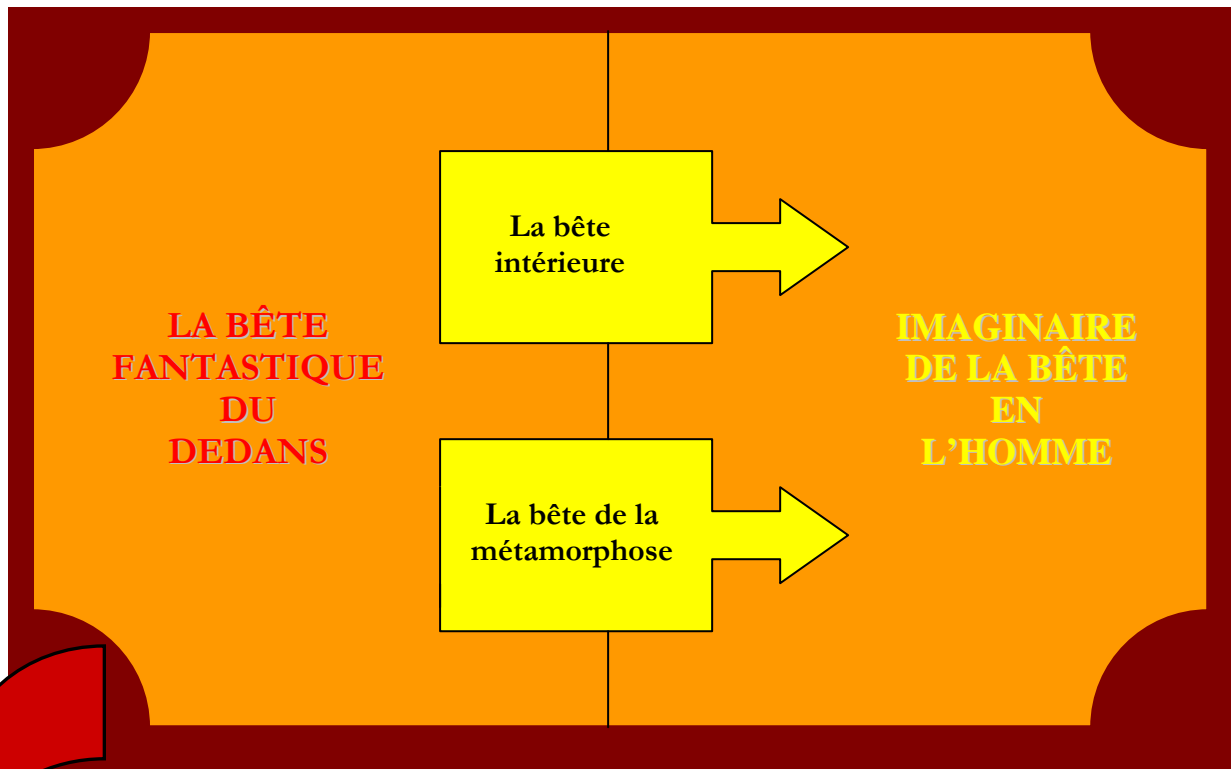
La bête fantastique, qui constitue l'aboutissement littéraire d'un travail de l'écriture fantastique sur le canevas thématique de l'animal surnaturel, se partage entre deux catégories : la bête *du dehors*¹, ayant trait à toutes les représentations zoomorphiques repérables hors de l'homme, et la bête *du dedans*², rassemblant les représentations zoomorphiques procédant de l'animalité intérieure de l'homme. La bête *du dehors* n'est pas l'opposé de la bête *du dedans*, mais plutôt son prolongement ; un continuum unit ces deux versants et entend la bête *extrinsèque* comme une forme sublimée et extériorisée de la bête *intrinsèque*. La bête *du dehors*, à vrai dire, permet de visualiser, comme après une projection psychique hors de l'individu, la matière angoissante de l'animalité intime de l'homme ; autrement dit elle se pose comme une matérialisation externe de la bête *du dedans*. De fait, l'angoisse de l'animalité, la hantise de la « bête en soi », se trouve être la source originelle de toute bête fantastique. Il faut comprendre, en outre, qu'une bête fantastique *du dehors* nécessite un processus d'écriture particulier. Pour rendre un animal surnaturel ou fantastique, l'écrivain est inévitablement conduit à lui attribuer des caractères physiques ou mentaux se rapportant à l'être humain. À travers cette démarche, une logique se dévoile : l'anthropomorphisation, le rapprochement avec l'homme, équivaut, pour un sujet animal, à une tendance vers la surnature, vers la dimension fantastique. De ce mécanisme littéraire, la bête *du dehors* retire son identité paradoxale et sa subtile différence. Effectivement, lorsque la bête *du dedans* produit l'image de la *bête en l'homme*, le fait est que la bête *du dehors* concrétise, quant à elle, l'image de *l'homme en la bête*.

Tout cela induit que l'animal fantastique, dans son ensemble, ne saurait se définir qu'à travers sa relativité à l'humanité et dans le schéma de la symétrie croisée mentionnée ci-dessus. Tel est ce qu'il fallait démontrer : la bête fantastique correspond, à la fois, à la représentation littéraire de *l'homme en la bête* (bête *du dehors*) et à celle de la *bête en l'homme* (bête *du dedans*).

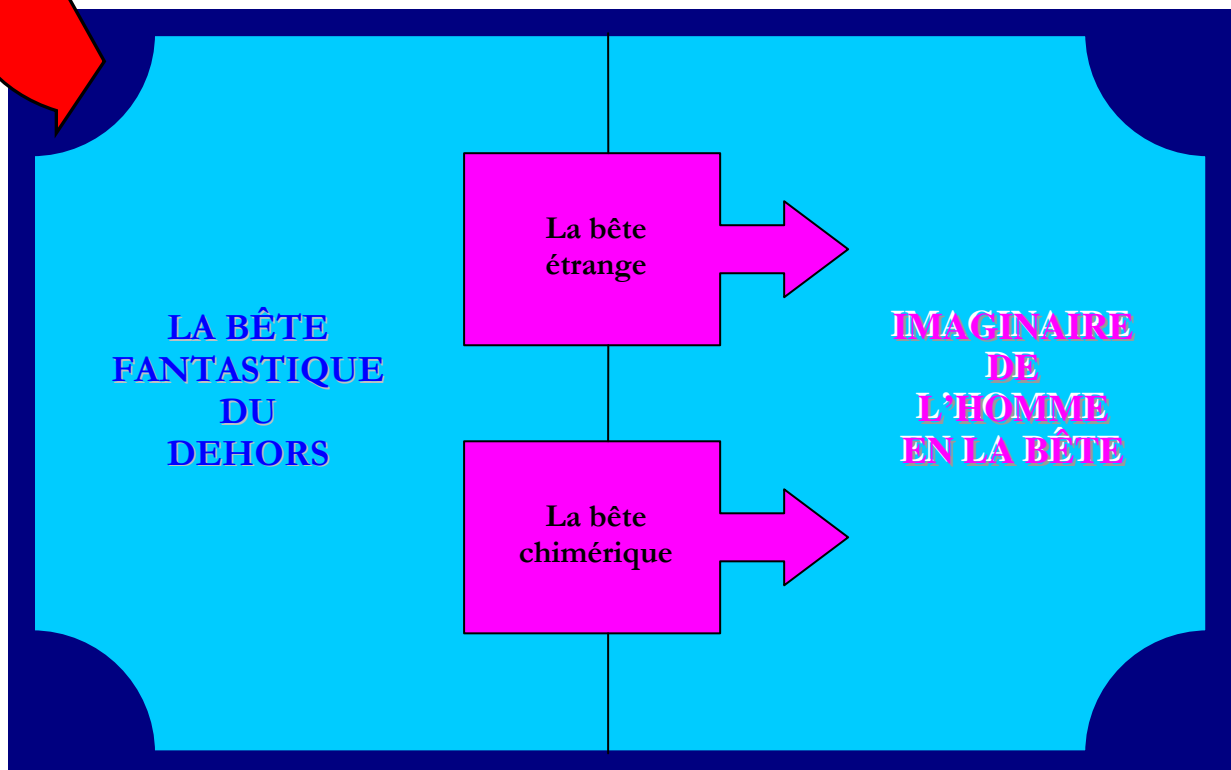
¹ Synonymes : bêtes *extrinsèques*/bêtes *exopsychiques*

² Synonymes : bêtes *intrinsèques*/bêtes *endopsychiques*

La bête fantastique – tableau définitoire



**PROJECTION PSYCHIQUE
DE L'ANIMALITÉ**



CONCLUSION

LA BÊTE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

CONCLUSION

La bête dans la littérature fantastique

Nous voici donc rendu au terme de notre exploration littéraire. Nous étions parti dans l'idée d'observer et d'analyser la pluralité des « bêtes étranges » de la littérature fantastique, afin de pouvoir établir, par la suite, les règles et le sens profond de l'ensemble auxquelles ces dernières se rattachaient, à savoir celui de *la bête fantastique*. Cette entreprise intellectuelle, qui prévoyait le passage d'un groupe hétérogène et protéiforme (*les bêtes*) à un bloc unifié et signifiant (*la bête*), devait prendre corps dans une recherche comparatiste prédisposée, en elle-même, à ce type d'expérience se fondant « sur le multiple pour mieux dégager les lois de fonctionnement [d'un] ensemble unique »¹. L'usage croisé de deux méthodes critiques complémentaires, la psychanalyse littéraire et la mythocritique, nous auront permis d'ouvrir le champ des perspectives les plus profondes de l'animalité fantastique. Il aura été question de révéler les bêtes fantastiques dans les vibrations de cette charge psychique qui les dévoilait comme l'incarnation d'un refoulé « animal » faisant son retour à la surface. Dans le même temps, il s'agissait de faire apparaître la bête fantastique à travers la peur archaïque qu'elle suscitait en l'homme, à travers les déflagrations de cette peur primitive du prédateur bestial dévorant, la peur d'*être mangé*. L'*intime* (retour de l'animalité refoulée) et le *passé* (peur archaïque de la bête) devenaient, dès lors, les deux pôles autour desquels devait graviter l'essentiel de notre réflexion sur l'animal fantastique.

L'ouverture aux littératures et cultures étrangères, imposée par le principe même de la littérature comparée, aura donné l'occasion à notre regard de se poser aussi bien sur des œuvres d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord, témoignant d'un fantastique occidental relativement conventionnel, que sur des récits participant d'un fantastique *différent* sinon *autochtone*. Des textes marqués par l'irradiation d'un imaginaire et d'une culture propres, qu'ils soient issus d'Amérique latine, d'Europe orientale, d'Océanie, de l'océan Indien ou d'ailleurs. Cette hétérogénéité des modèles littéraires rajoutait un degré de complexité à notre mission, mais nous était néanmoins indispensable pour pouvoir prétendre à une appréhension globale de la bête dans la littérature fantastique.

¹ SOUILLER, Didier (éd.), *Littérature comparée, op. cit.*, p. 2

Quels enseignements devons-nous retirer, au final, de cette investigation littéraire conduite autour du cas de la bête fantastique ? Il serait pertinent de reprendre, en quelques pages, la chronologie de notre étude et de rappeler les points importants abordés, de même que les découvertes réalisées au long de ce travail de recherche.

Dans une première approche, nous avons œuvré à présenter la bête fantastique en tant que véritable *personnage littéraire*. Cette assertion de notre étude nécessitait, de fait, une mise en évidence initiale de son importance, de sa place et de sa fonction en littérature fantastique. Aussi avons-nous fait entendre combien l'exploitation littéraire de l'animal surnaturel, dans le cadre du fantastique, était une chose fréquente, au point même de se rapprocher de la densité d'un thème aussi récurrent que celui du fantôme. La multitude des textes ayant pris pour sujet ce personnage protéiforme et polysémique de la bête fantastique, portait témoignage en effet de sa prégnance remarquable et de sa place d'élection au sein de la création littéraire fantastique.

Cette réflexion nous aura conduit à conclure qu'il existait deux manières différentes d'*écrire la bête*, lesquelles confirmaient par ailleurs une relation invariable à l'humanité. Nous avons considéré, au final, que la bête pouvait s'écrire soit à *l'image* de l'homme, soit à *l'envers* de l'homme ; ces deux dynamiques impliquant des répercussions contradictoires, mais tout aussi significatives.

De sorte à favoriser l'observation de cet ensemble vertigineux constitué par le bestiaire fantastique, nous avons jugé bon, par la suite, de communiquer au lecteur les clés de notre taxinomie personnelle. Convaincu que la diversité hétéroclite des figures animales de la littérature fantastique n'excluait pas la possibilité d'un classement typologique, notre mission aura été de présenter la classification érigée par nos soins afin de pouvoir maîtriser intellectuellement cette variété zoologique pour le moins déroutante. La taxinomie choisie nous avait permis, avant toute chose, de circonscrire un champ d'étude précis pour notre recherche et de procéder, en connaissance de cause, à la sélection d'un corpus littéraire adapté. Il a été question, en premier lieu, de signaler la grande dichotomie qui divisait la zoologie fantastique entre la catégorie de la bête *du dehors* et celle de la bête *du dedans*. Les bêtes fantastiques *du dehors* représentaient l'ensemble des créatures extrinsèques prenant part au monde physique, autrement dit les animaux *visibles* et *concrets*, agissant *hors* du corps humain. La seconde catégorie, celle des bêtes fantastiques *du dedans*, correspondaient, quant à elle, aux créatures intrinsèques prenant part au monde intime de l'homme, autrement dit à

ces bêtes ressenties *intérieurement*, celles qui agissent au sein de l'être humain et se définissent par leur présence psychique plutôt que par leur consistance physique.

C'est ensuite la répartition interne touchant la catégorie des bêtes *du dehors* qui aura été précisée. Celle-ci se subdivisait, avons-nous dit, entre la « bête étrange » et la « bête chimérique ». Les « bêtes étranges » représentaient un groupe intégrant des animaux relativement conformes à la zoologie ordinaire, mais se posant néanmoins comme des êtres fantastiques du fait de quelque anomalie morphologique ou comportementale. Les « bêtes chimériques » constituaient, elles, un type réunissant les monstres animaux d'apparence hybride ou composite ainsi que les bêtes invisibles.

Grâce à cette taxinomie personnelle, notre étude de la bête fantastique a pu expliquer pourquoi et comment elle entendait se consacrer à l'analyse de la seule catégorie des « bêtes étranges » du fantastique. L'intérêt de cette classification s'avérait manifeste. Puisqu'il n'était pas question d'étudier en profondeur l'ensemble tout entier de la bête fantastique, il était important de pouvoir cibler, par ce balisage initial, les œuvres littéraires les mieux à même de former notre corpus de recherche. Cette taxinomie a ainsi constitué le tamis à travers lequel ont pu être triés tous les récits fantastiques que nous avons lus ; elle aura permis une sélection littéraire pertinente et efficace pour la bonne marche de notre investigation littéraire.

À la suite de ce chapitre initial, nous avons souhaité porter notre réflexion sur la « peur de la bête ». L'hypothèse de départ était que la bête fantastique, en mettant invariablement l'être humain en position de « proie », agissait, dans une certaine mesure, à la réactualisation d'un schéma archaïque des rapports entre hommes et bêtes, œuvrant notamment à la reviviscence de la peur primitive relative au prédateur animal, à savoir la *peur d'être mangé*. Force aura été d'admettre, sur ce point, qu'il ne s'agissait pas que d'une simple peur de mourir. Être mangé par la bête, avons-nous compris, revenait radicalement à *ne plus rien être du tout*, à n'avoir plus d'existence aussi bien matérielle que spirituelle en tant qu'individu humain. Digéré dans le ventre de la bête, l'homme mangé se désagrégeait, perdait toute existence et toute individualité ; il se désintérait corps et âme dans cet *autre*, jusqu'à faire partie de la bête elle-même, sans autre destin que celui offert par le processus alimentaire. La dévoration de l'homme par la bête constituait dès lors la remise en cause la plus spectaculaire et la plus terrifiante de la suprématie humaine ; la mise à mort même de l'anthropocentrisme et de la hiérarchie ontologique des espèces. Cet homme mangé se révélait, à ce titre, comme l'incarnation d'un « anti-Jonas ». Englouti par l'animal, il se démontrait incapable de renaître de l'orifice carnassier et de revendiquer sa relation spirituelle à Dieu. La dynamique du

fantastique démontrait, en effet, que l'anéantissement de l'homme était consommé, dès l'instant où la gueule bestiale se refermait sur lui. De cette gueule bestiale, capable d'absorber la *chair* et d'anéantir l'*être*, pouvait sourdre, par conséquent, l'idée angoissante du Néant. Il nous a semblé pertinent, en ce sens, de porter notre réflexion de la *peur* de la bête à l'*angoisse* du Néant, en nous appuyant sur le sens profond de ces expressions de la sensibilité humaine. Cette orientation nous aura ainsi mené à évoquer la peur du *prédateur extérieur*, procédant de la confrontation avec la bête *du dehors*, avant de considérer l'angoisse ressentie face à la bête du dedans, le *prédateur intérieur*.

Au cours de cette double observation, nous avons pu notamment nous intéresser aux animaux surnaturels des mythes et des légendes. Il s'agissait d'une découverte de quelques exemples, comptant parmi les plus marquants, de cette aberrante zoologie des temps passés. Notre objectif n'était pas de dresser une taxinomie exhaustive de la faune mythique et légendaire, mais plutôt de passer en revue certaines de ses créations les plus exemplaires ou les plus originales. C'était surtout la perspective de mettre à jour le « continuum » reliant ces monstres archaïques aux monstres de la littérature moderne qui nous aura motivé. Un intérêt existait, en effet, à mettre en relief le travail imaginaire sous-tendant ces créations d'animaux fabuleux des bestiaires antiques et médiévaux ; étant donné que certains d'entre eux avaient su trouver une réactualisation et une pérennité au cœur de la littérature fantastique (le lycanthrope, par exemple). Au terme de cette investigation, notre effort aura été celui d'appréhender la littérature fantastique relativement à *sa* bête. Il fallait faire entendre combien le fantastique, à l'instar de la bête fantastique, tendait à symboliser un retour du primitif et de l'archaïque dans la Modernité, une réactualisation des peurs anciennes et refoulées au sein du temps présent et en défiance de l'homme moderne.

Nous avons tenté, dans un autre volet de notre thèse, définir la *place* et l'*espace* de la bête fantastique. Il s'agissait non seulement d'une localisation géographique, mais aussi dans l'imaginaire humain. L'imaginaire enfantin, principalement, avait suscité notre intérêt, au vu de toutes les figures de croque-mitaines, de grands méchants loups ou de monstres composites qui le peuplaient. Cela suffisait à entendre l'importance considérable détenu par l'animal dans le monde des rêves et fantasmes puérils. S'ajoutant à ces considérations, une réflexion menée, en aval, sur les enfants « sauvages » se sera révélée des plus stimulantes. La démarche était de se confronter au cas étrange de ces jeunes humains conduits à se comporter comme des animaux, à la suite d'un scénario dramatique pratiquement invariable. Isolés des années durant dans des territoires sauvages, ces jeunes enfants avaient vécu avec pour seul modèle celui des bêtes les ayant secourus, d'où l'ancrage profond de leur comportement bestial. Le

cas des enfants « sauvages » nous aura surtout permis de comprendre que les territoires de la bête pouvaient se révéler doublement menaçants, en parvenant à symboliser une zone de l'animalité sauvage mais aussi un lieu d'*ensauvagement* pour l'être humain lui-même.

L'espace géographique de la bête fantastique restait encore à déterminer, à délimiter. Une certaine homogénéité se révéla à nous, d'emblée, concernant ces territoires de l'altérité animale : la bête surnaturelle tendait à se situer le plus souvent hors des zones où vivait l'homme moderne, hors de la ville et de la civilisation. C'était là une constante : l'animal fantastique était généralement censé se trouver dans des lieux repérables à l'écart du monde moderne, loin de l'emprise humaine. Les aires géographiques se rapportant à la bête fantastique (forêt, montagnes, cavernes, déserts, océans, etc.) démontraient ainsi le trait commun d'appartenir finalement à une même entité symbolique, en l'occurrence cet univers contradictoire à la civilisation et à l'homme moderne que représente la *nature*. Une dynamique de mimétisme faisait même que l'animal fantastique parvenait, régulièrement, à entretenir l'idée d'une fusion matérielle et spirituelle avec le territoire primitif, sauvage et mystérieux qu'il habitait. La bête fantastique devenait fréquemment, en ce sens, une sorte d'incarnation ou de prolongement zoomorphique de la nature elle-même.

Conséquence logique de cette fracture spatiale entre territoire sauvage et territoire civilisé, les récits de bêtes fantastiques devaient faire suivre généralement un processus de transgression territoriale à leurs personnages. Pour aller à la rencontre de la bête fantastique, le héros humain devait inévitablement s'aventurer à travers les lieux dévolus à cette dernière, c'est-à-dire pénétrer au cœur de la nature sauvage. Il devait *transgresser* la frontière sacrée, sinon taboue, qui séparait le monde des hommes du monde des bêtes. Mais la réciproque était également possible : la bête fantastique étant susceptible de quitter son refuge sauvage et de venir se confronter à l'être humain sur « ses » terres.

Quoi qu'il en soit, des exceptions à ce principe fondamental de la bipartition géographique existaient clairement. L'animal fantastique pouvait être autre chose qu'un spécimen provenant de l'extérieur, du *dehors*. Elle pouvait également venir de l'intérieur du monde moderne, surgir au cœur même de la cité urbaine, de la maison, du *là*, autrement dit au plus près de l'homme civilisé, son « ennemi ». Le fantastique moderne, en se plaçant régulièrement dans un contexte citadin ordinaire, a contribué à aggraver l'impact angoissant lié à l'irruption du monstre ou de la chose fantastique. Si le surgissement d'une altérité d'ordre animal, si l'apparition d'une bête insolite et terrifiante relevait d'un épisode plus ou moins convenu dans une contrée sauvage, cela l'était beaucoup moins lorsqu'il s'agissait

d'observer l'épiphanie d'un animal fantastique dans un quartier quelconque, au détour d'une ruelle ou à l'intérieur de sa propre maison.

La suite de notre étude nous aura permis de discuter du paradoxe induit par la création littéraire d'un animal fantastique. Nous avons déterminé ce processus comme le suivant : pour rendre une bête monstrueuse, étrange ou simplement angoissante, l'écrivain fantastique n'avait qu'à appliquer une seule et même méthode ; il lui fallait organiser une anthropomorphisation plus ou moins manifeste de la bête décrite. Ce processus littéraire pensait le « rapprochement » entre la bête et l'humain comme un facteur primordial de la monstruosité ou de la surnature animale. De la sorte, pour conférer à un animal donné une essence surnaturelle, une stature monstrueuse, une dimension fantastique, l'auteur devait produire une projection de lui-même, de sa propre humanité, sur ce dernier. Ainsi la bête fantastique finissait-elle par dévoiler des traits physiques ou mentaux (acuité intellectuelle, par exemple) pouvant correspondre à l'espèce humaine. Tel était le paradoxe : un animal littéraire ne pouvait devenir fantastique sans être aussitôt rapprocher, physiquement ou mentalement, des critères de l'humanité.

L'examen proprement dit de notre corpus littéraire fantastique, en aval de toutes ces réflexions liminaires, pouvait dès lors débiter librement. La bête fantastique *du dehors*, plus exactement la catégorie de la « bête étrange », a ainsi donné lieu à une investigation minutieuse de notre part. Nous avons voulu repérer, classer et comprendre en profondeur les différentes sortes d'animaux fantastiques prenant part à ce type de l'*extraneus*. Nous nous sommes justifiés longuement de ce choix de concentrer notre travail de recherche sur les « bêtes étranges » du fantastique, autrement dit sur ces animaux proches de la zoologie ordinaire mais dévoilant quelque anomalie physique ou comportementale les conduisant à incarner des êtres fantastiques. La « bête étrange », avons-nous expliqué, insinuait l'angoisse, non pas tant par le fait d'une monstruosité ostensible et spectaculaire à la façon des créatures chimériques, mais plutôt par la mise en scène d'une anomalie ingérable pour la raison humaine, d'une subtile dissonance, d'une distanciation modérée, avec le réel.

Cette analyse en profondeur de l'animal fantastique *extraneus* se posait comme la priorité de notre étude. Mais cela n'excluait pas, pour autant, la possibilité d'évoquer ponctuellement l'autre catégorie de la bête *du dehors*, à savoir celle des « bêtes chimériques », réunissant les animaux hybrides, composites ou invisibles. Ces monstres zoomorphes qui

incarnaient, de par leur complexion charnelle aberrante, le chaos physique, la laideur la plus ostensible, le corps dans sa dimension la plus inconcevable.

Pour avancer avec sûreté au milieu du bestiaire vertigineux qui s'offrait à nous, notre volonté aura été de procéder à une classification de la « bête étrange » du fantastique, suivant plusieurs familles animales déterminées par nos soins, selon des critères de pertinence zoologique et de parenté symbolique. Ainsi avons-nous produit une typologie de la « bête étrange » du fantastique, allant des « petites bêtes » (insectes, larves, rongeurs et autres animaux de petite taille) et passant successivement par la « bête ailée », la « bête à cornes », la « bête reptilienne et aquatique », la « bête à crocs », la « bête équine » et enfin la « bête simiesque et préhistorique ».

Notre recherche concernant la classe des « petites bêtes » nous aura permis d'obtenir quelques enseignements précieux. Avant tout, nous avons pu soupeser le poids que détenait l'angoisse phobique au cœur de ces récits prenant pour sujet des « bestioles fantastiques ». Cette phobie de la petite bête suintait clairement de textes comme « Les Cafards » de Thomas Disch, « Circé » de Julio Cortázar ou encore « La souris » de Saki, tendant, en règle générale, à incarner symboliquement l'idée de la souillure morale, de la culpabilité intime ou de la névrose d'un personnage humain. En outre, nous avons compris, de manière plus surprenante, que les « bestioles fantastiques » pouvaient également inspirer la peur archaïque relative aux bêtes carnassières, autrement dit la peur d'*être mangé*. L'insecte, le rat, la larve, entre autres, détenaient un réel pouvoir d'angoisse relativement à leur capacité de dévoration ou de manducation.

Dans le cas des « petites bêtes », le héros humain se trouvait souvent conduit à éprouver une pareille peur dès lors qu'il était confronté à l'oppressante multitude de ces dernières. Les larves, les insectes ou les rongeurs, en apparaissant dans un nombre effrayant, dans une multitude grouillante, tendaient à suggérer, inéluctablement, un péril carnassier pour l'homme. La crainte existait pour ce dernier d'être englouti sous la masse fourmillante de ces « petites bêtes » capables de le tuer aussi bien par asphyxie ou par le fait d'innombrables micro-morsures. Force nous a été de constater, en la circonstance, qu'il s'agissait d'un événement particulièrement récurrent en fantastique. Nombreux étaient les textes, à l'instar de « L'Amateur d'escargots » de Patricia Highsmith ou de l'éprouvante nouvelle « Le fantôme dans la cale » de Jean Ray, à avoir mis en scène l'ensevelissement mortel d'un malheureux protagoniste humain sous une multitude de petites bêtes. Pour finir, nous avons rajouté, à ce

motif littéraire de la multitude dévorante, le spectre bestial de la morsure venimeuse. La catégorie de la « petite bête », il est vrai, s'ouvrait également aux araignées et aux scorpions. La peur du héros fantastique pouvait, à ce titre, se focaliser sur une bestiole unique, car un seul spécimen, dès lors qu'était établi son caractère venimeux, était en mesure déclencher le sentiment d'un péril mortel. Il en allait de même, évidemment, dans les circonstances du gigantisme ; un seul insecte ou un seul ver, à qui l'on aurait attribué des dimensions surnaturelles et disproportionnées, pouvait être suffisant à générer la peur. « L'araignée-crabe » d'Erckmann-Chatrion ainsi que « L'oreiller à plumes » d'Horacio Quiroga nous ont, à cette occasion, offert deux modèles exemplaires de « bestiole » géante.

Notre étude a pu, dans cet élan, se consacrer à l'examen de la « bête ailée » de la littérature fantastique. Nous avons pu comprendre ainsi, dans une même logique, que l'oiseau fantastique œuvrait à l'épouvante des hommes de deux manières distinctes et concurrentes. Le récit fantastique pouvait soit présenter un oiseau unique dévoilant quelque étrange anomalie (gigantisme, par exemple), soit mettre en scène une troupe d'oiseaux « ordinaires » mais dont le nombre élevé et le comportement synchrone parvenaient à induire l'idée d'une hostilité collective, voire un danger d'ordre physique pour les humains. Le récit de Daphné Du Maurier intitulé « Les oiseaux », à l'origine du célèbre film éponyme d'Alfred Hitchcock, aura formé le fil conducteur d'une première réflexion portée sur le cas des « bêtes ailées » imaginées dans une multitude angoissante. Cela nous a notamment conduit à considérer qu'un groupe de volatiles ordinaires, par l'expression d'une synchronisation et d'une communion parfaites, pouvait équivaloir à la figure unique d'un oiseau monstrueux. La multitude des « bêtes ailées » ne faisait qu'offrir, en effet, des milliers de petits becs, quand l'oiseau géant, apothéose fantastique du rapace, pouvait se contenter de son seul bec titanesque, en vue d'accomplir l'acte anthropophage.

La prise en compte des « bêtes à cornes » se sera pareillement révélée riche d'enseignements. Nous avons dû admettre que, dans les œuvres fantastiques, les cornes des herbivores perdaient souvent leur usage défensif pour devenir des protubérances agressives et dangereuses, prêtes à lacérer les chairs. Les cornes avaient tendance à changer leur porteur animal en un être aussi inquiétant qu'hostile. Le taureau, en particulier, « bête à cornes » incarnant la puissance sauvage, consolidait aisément cette imagination de l'agressivité redoutable de la créature cornue.

Dans sa nouvelle « Le Taureau », Rachel Hartfield présentait notamment un taureau noir fantôme répondant, de manière exemplaire, aux poncifs à la bête cornue fantastique, dans

sa tendance à personnifier la force vitale et la puissance tellurique, comme dans sa propension à faire couler le sang. À cela s'ajoutait une véritable dimension diabolique, attestée par le fait que sa couleur noire, son mauvais caractère et son aspect effrayant lui avaient valu le surnom de « Diable noir ». La relation fantasmatique entre les cornes du taureau et le sang nous aura permis d'ouvrir une large réflexion d'ordre psychanalytique, en prenant appui sur la symbolique phallique des cornes. Le taureau, symbole du Mal sinon du Mâle, pouvait représenter, à ce titre, une bête encline à provoquer, par ses coups de cornes, l'hémorragie, la mutilation, la plaie ouverte. L'imaginaire sexuel et les implications érothanatiques véhiculés par la figure taurine tendaient à devenir, à ce titre, des évidences de l'écriture fantastique. Cependant les cornes demeuraient, avant toute chose, un emblème du Mal ; l'un des attributs physiques les plus communs au diable et aux démons. Cette faculté à marquer immédiatement la bestialité ou la diabolicité d'un être, permettait de comprendre la raison pour laquelle les cornes avaient pu devenir un motif privilégié des récits fantastiques.

Néanmoins, il était de grande importance de ne pas ramener la « bête à cornes » exclusivement à un être maléfique. Considérer les cornes essentiellement comme un symbole du diable ou comme le signe physique d'une négativité malfaisante aurait été faire preuve d'une observation pour le moins réductrice. Une figure légendaire, la licorne, aura ainsi œuvré à révéler pleinement cette dimension positive de la « bête à cornes ». Dans « Jouer avec le feu » d'Arthur Conan Doyle, mais surtout dans un récit d'Edgardo Rivera Martinez, « El Unicornio », il était question de l'apparition fantastique d'une licorne digne du bestiaire merveilleux, que des protagonistes pouvaient observer en chair et en os. L'une des « bêtes à cornes » fantastiques d'Algernon Blackwood, le grand élan de sa nouvelle intitulée « La vallée des bêtes sauvages », avait pareillement contribué à démontrer sa nature positive, en se posant, face à un héros humain négatif, comme l'incarnation souveraine et sauvage de la *Terra Mater*.

En concentrant, dans un chapitre suivant, notre réflexion sur les bêtes aquatiques et reptiliennes, nous avons pu parvenir à des déductions particulièrement importantes. La première et la principale était de comprendre que la « peur des eaux » se situait, en règle générale, à l'origine de tout monstre aquatique de dimension fantastique. Si bien que nous avons osé affirmer que le premier des monstres marins n'était autre que la mer elle-même. En littérature fantastique, de nombreuses bêtes aquatiques pouvaient témoigner de cette peur de la mer et auront suscité notre intérêt, qu'il s'agissent des poulpes géants de William Hodgson (« La chose dans les algues »), des poissons-grenouilles de Howard Lovecraft (« Le cauchemar d'Innsmouth »), des axolotls méduséens de Julio Cortázar (« Axolotl ») ou encore

du requin persécuteur de Dino Buzzati (« Le K »). Force était d'inscrire, dans cette perspective, en tant qu'épisode principal de la geste héroïque du marin des récits fantastiques, l'affrontement de l'humanité avec la mer. Un combat fantastique se livrait, en effet, entre l'homme et cet espace liquide peuplé, dans ses profondeurs, de monstres animaux.

Notre analyse n'aura pas manqué, cela dit, de révéler l'*archéologie* de cette « peur des eaux », dans ses dimensions spécifiques. Nous avons rappelé combien l'espace océanique engageait, dans la pensée de l'Occident médiéval, tout comme la jungle ou la forêt, l'idée du voyage funeste vers lieux lointains, méconnus et, en ce sens, supposés hostiles. Il représentait une région infinie et instable (tempêtes) située à l'extérieur de l'enclave de la civilisation ; une zone extrême s'étendant *hors* du lieu habité (*là*) et suggérant l'itinéraire périlleux que se devait d'accomplir tout navigateur. Cette peur obsédante et archaïque des eaux, cette horreur fascinée de la mer, tendaient à accroître radicalement, sous la plume des écrivains fantastiques, l'impact terrifiant des bêtes aquatiques imaginées. Aussi avons-nous souhaité observer plusieurs auteurs fantastiques dont l'œuvre se dévoilait manifestement empreinte de cette sentimentalité négative à l'endroit des étendues aquatiques. Au premier rang de ces écrivains, nous avons voulu placer William Hope Hodgson, auteur britannique qui fit trois fois le tour du monde en tant que marin, dans sa jeunesse, sans jamais voir décroître la profonde aversion qu'il entretenait pour l'océan. À celui-ci, s'ajoutèrent les cas tout aussi passionnants de Maupassant, Lovecraft ou Cortázar.

Toutes ces lectures nous aurons entraîné vers la déduction suivante : les eaux constituaient, pour l'homme, un *autre monde* ; un lieu sans repères où l'homme se retrouvait hors de son élément naturel et devait se soumettre à la pesanteur de ses angoisses. Mais la peur de l'élément hydrique et des bêtes aquatiques se révélait particulière et fascinante, insinuant en nous comme la conscience d'une altérité incontrôlable. Il s'agissait, en effet, d'une peur dont l'essence même était de provenir de notre incapacité de détermination ou d'identification. Les eaux d'un océan, d'un lac ou d'un fleuve, avons-nous compris, dissimulaient, sous leur surface, l'origine profonde de cette panique qu'elles inspiraient aux hommes. Aussi l'être humain pouvait-il ressentir une angoisse véritable de la mer, simplement parce que cette dernière constituait un lieu privilégié de l'indéterminable, du non-identifiable, laissant toujours l'esprit du navigateur dans l'expectative de son *dedans*.

Plus qu'aucune autre, la figure de la « bête à tentacules » (pieuvre, poulpe, calamar ou seiche) aura stimulé notre recherche. Cet animal aquatique nous semblait faire la transition,

sur un plan imaginaire, entre le poisson, autrement dit la *bête qui nage*, et le serpent, la *bête qui rampe*. Cela pouvait sans doute expliquer pourquoi la « bête à tentacules » représentait la figure la plus récurrente de la zoologie fantastique marine. Afin de mieux cerner les facettes de cette créature fantastique, nous avons dû évoquer la nature d'animal à *mêtis* qui s'attachait, depuis l'Antiquité, à cette catégorie d'êtres aquatiques. La principale faculté de l'animal doué de *mêtis* était la polymorphie, c'est-à-dire la capacité de s'adapter à la réalité multiple et changeante du monde environnant, afin de mieux le dominer et de surpasser, du même coup, d'éventuels adversaires. Cette puissance mentale, née de la ruse et de l'intelligence, laissait d'emblée entendre combien la « bête à tentacules » pouvait être utile à construire, dans les récits fantastiques, un rival à la mesure de l'homme. L'exemple du monstrueux céphalopode lovecraftien de « L'appel de Cthulhu » nous aura été d'un grand intérêt et permis, notamment, d'établir une filiation avec le légendaire Kraken. Ce texte réactualisait, en effet, le thème du monstre gigantesque sommeillant dans les profondeurs et surgissant, après des siècles de léthargie, pour laisser éclater sa violence bestiale.

Il aura été question également des « bêtes reptiliennes ». Au-delà du cas des « serpents aquatiques » – apothéoses tératologiques des congres, murènes et autres anacondas –, au-delà de la figure mythique de l'*Ouroboros* (serpent représenté comme dévorant sa queue et symbolisant l'infini océanique), il fallait admettre que la transition logique, entre les serpents (les *bêtes qui rampent*) et les bêtes aquatiques (les *bêtes qui nagent*), aurait pu s'avérer difficile. Pourtant, après observation de la figure de la « bête à tentacules », cet écart était devenu bien moins important que prévu. Le serpent, à vrai dire, trouvait, à travers les tentacules du céphalopode, une correspondance imaginaire indéniable. Nous avons pu observer ainsi, au long de l'analyse détaillée de quelques exemples littéraires, comment le monstre reptilien venait se lover au cœur du texte fantastique et y distiller l'angoisse. Il nous était apparu, par exemple, qu'Arthur Conan Doyle, avec sa nouvelle « Le Démon de la Tonnellerie », participait pleinement à la création d'un serpent fantastique, en montrant un python empreint de malice et capable de voyager sur l'eau en s'enroulant au tronc d'un arbre flottant. Régulièrement identifié au Malin dans l'imaginaire judéo-chrétien, le serpent nous aura fait entendre, de surcroît, à quel point il entretenait, à l'instar de la pieuvre, la stature d'un animal à l'intelligence retorse et perfide, l'image d'une bête à *mêtis*. Créature capable de se jouer de l'être humain et de provoquer sa chute, sinon sa mort, le reptile se posait, dans les œuvres fantastiques, comme l'incarnation d'une puissance insinuante et venimeuse, prompte à s'infiltrer à travers les failles de notre réalité. Le serpent du fantastique demeurait, dans tous

les cas, un objet de phobie, semant la mort et la damnation, mais aussi une monstruosité physique déclenchant l'horreur humaine.

Notre étude nous aura orienté, peu après, vers le registre des « bêtes à crocs », véhiculant l'image terrifiante de la gueule dentée et vorace. Il s'agissait de procéder à un examen approfondi des animaux fantastiques terrestres susceptibles d'inspirer, de manière spontanée, la peur de la dévoration passive, la *peur d'être mangé*. Ce volet devait mettre en lumière les « bêtes à crocs » les plus récurrentes du fantastique, hormis quelques exemples insolites (furet, taupe, ours, etc.), en se focalisant notamment sur deux animaux domestiques essentiels : le chat et le chien. Notre volonté principale était celle de constater et d'expliquer la dynamique d'écriture entraînant, dans les récits fantastiques, le chat vers la figure du fauve et le chien vers celle du loup.

Le caractère diabolique du chat, et du chat noir en particulier, aura suscité, en premier lieu, notre intérêt. Nous avons perçu la profondeur historique de cette association du chat et du diable, en nous référant à l'aura maléfique que les textes médiévaux conféraient aux félidés noirs et en soulignant la tradition littéraire qui en découlait. Il était aisé de comprendre pourquoi pareille bête avait pu se prêter à une exploitation tellement remarquable en littérature fantastique. Le chat, de par son intelligence retorse, sa malignité de prédateur, sa duplicité énigmatique (sphinx), voire même son pouvoir de séduction, réunissait un éventail de caractéristiques particulièrement adaptées à l'incarnation fantastique.

L'exploration étymologique du nom « sphinx » nous aura permis de découvrir sa racine originelle *sphiggo*, signifiant « j'étouffe, j'enserre... ». Partant de là, notre étude s'est occupé à réfléchir sur le thème du chat démoniaque du cauchemar et à dévoiler qu'un entrelacement vertigineux, repérable dans les œuvres fantastiques, liait entre eux les éléments mythiques du *cauchemar*, le sentiment de l'*angoisse* et la figure zoologique du *chat*. Dans « Le chat noir » d'Edgar Poe, par exemple, nous avons observé de discrètes références à la croyance populaire concernant la capacité des sorcières à se transformer en chat noir. Mais il aura surtout été question, au final, du portrait d'un véritable chat de cauchemar ; un chat noir vengeur venant tourmenter son propriétaire le soir, dans son sommeil, en *pesant* sur sa poitrine .

La vengeance animale, avons-nous constaté, était un thème fréquent en littérature fantastique. Ce scénario de la vengeance bestiale permettait souvent de dévoiler un renversement hiérarchique : la victoire physique, et parfois même intellectuelle, du chat sur l'homme. La trame de l'histoire s'avérait, en règle générale, la même : un chat, placé en position initiale d'humble animal domestique, subissait un outrage de la part d'un individu humain, duquel il venait ensuite à se venger sauvagement.

Il a fallu admettre alors que cette dynamique impliquait un sens profond et pouvait stigmatiser une certaine angoisse de l'humanité. Le cas de l'animal domestique redevenant une créature sauvage et primitive, une *bête* au sens le plus absolu du terme, voilà qui ne pouvait que refléter l'idée de la régression bestiale guettant l'être humain dans son existence sociale et civilisé. Le retour de la nature panique, de l'instinct, chez un animal social tel que le chat (mais aussi le chien), ne pouvait qu'évoquer une symétrie avec le cas de l'être humain. Ce schéma du retour au fauve, de la régression brutale à la nature primitive et sauvage, se posait de la sorte comme l'une des dimensions les plus riches de sens que proposait le chat (ou le chien) fantastique.

L'étude du canidé dans la littérature fantastique aura ressemblé, sur beaucoup de points, à celle concernant le félin, notamment au regard des parallèles incombant à leur statut commun d'animal social et domestiqué. La question centrale de la peur du chien et de son exploitation à travers les textes fantastiques nous aura permis d'en observer la triple dimension. Premièrement, le chien fantastique inspirait une peur de la morsure bestiale et animalisante, qui ravalait l'homme au simple rang de proie. Deuxièmement, il générait une peur du retour à l'être primitif et sauvage, en démontrant la chute d'un animal social sous les pulsions de sa nature archaïque. Troisièmement, il déclenchait une peur de la trahison animale et du basculement hiérarchique : le chien protecteur, l'ami bestial, la créature dominée, se muant brutalement en agresseur de son maître, en prédateur de l'homme.

Au prix d'une longue investigation, nous avons contribué finalement à jeter des passerelles entre la figure canine et la figure lupine. Cette gémellité animale s'exprimait réellement en fantastique. Le pouvoir d'horreur du loup, tel que dévoilé et exploité dans de nombreux textes fantastiques, bien que différente de celle du chien beaucoup d'aspects (le loup n'est pas un animal social ou domestique), autorisait néanmoins une comparaison sur le plan de l'adversité carnassière à l'encontre de l'homme. Force a été toutefois de délimiter un rayon d'action moins important pour le loup, puisque ce dernier n'agissait généralement qu'en

contexte de forêt ou d'espace pastoral. Le chien, à l'inverse, était en mesure de faire jaillir sa sauvagerie animale et l'angoisse de la dévoration à l'intérieur même du monde urbain, autrement dit au plus près de l'homme. Cette bête domestique, en vérité, surpassait nettement les « potentialités » littéraires du loup. Elle tendait à incarner un véritable « cheval de Troie » de la bestialité, au cœur de la civilisation.

Cela dit, l'abstraction était faite quant au thème de la lycanthropie, lequel redonne, à la figure du loup, nous le savons, toute sa prééminence en littérature fantastique. Le loup-garou, il est vrai, fait que le loup *quitte* la forêt pour venir se manifester, non plus seulement dans sa cité, mais dans son corps même.

Dans le prolongement de cette réflexion, un certain nombre d'autres créatures carnassières ont su provoquer notre intérêt. Nous avons passé en revue plusieurs récits fantastiques faisant place à des « bêtes à crocs » insolites (hyène, furet, taupe, etc.) ; récits pour lesquels l'originalité littéraire du spécimen zoologique choisi se posait souvent comme le principal argument. Notre regard sur ces créations littéraires discernait une volonté récurrente des auteurs à rechercher simplement la mise en scène d'un spécimen zoologique inédit. L'intérêt principal se dévoilant comme celui de placer, au cœur du récit, une bête fantastique capable d'apparaître comme une rareté, une singularité, une nouveauté au sein de l'immense bestiaire fantastique. Des nuances à cette dynamique d'écriture purent néanmoins être trouvées, notamment concernant certains animaux fantastiques participant de traditions orales et littéraires incontestables ; l'ours (« Lokis » de Mérimée) et le porc (« Le Verrat » de Hodgson), par exemple, s'avéraient susceptibles de témoigner d'un profond ancrage dans l'imaginaire de l'Occident.

La suite de notre travail de recherche aura concerné la catégorie de la « bête équine ». Nous avons pu déterminer, au cours de notre analyse, que le cheval fantastique ne pouvait insuffler l'angoisse ou le sentiment de panique à l'être humain, s'il demeurait dans le portrait de la bête soumise, domptée, domestiquée. La « bête équine » fantastique devait plutôt s'installer dans une dynamique de subversion par rapport à la figure domestique du cheval. Aussi s'agissait-il, en règle générale, dans les textes fantastiques, de mettre en image la peur protéiforme du quadrupède rompant les brides de sa domesticité et mettant à bas l'autorité humaine. Tel était le principe du cheval fantastique : renverser la hiérarchie établie par le chevauchement ordinaire ; désharçonner l'être humain. De ce fait, l'écriture fantastique favorisait la perception de la nature bestiale persistante du cheval, le spectacle de la survivance de sa sauvagerie animale, en s'appuyant logiquement sur l'impossibilité de son

chevauchement. En effet, le cheval que l'on ne peut chevaucher se trouve toujours perçu comme bête sauvage, l'autorité, la mainmise, la maîtrise de l'homme sur le cheval cessant aussitôt que celui-ci comprend son incapacité à monter et à dompter ledit animal. Voilà pourquoi, avons-nous admis, que l'équidé fantastique pouvait être considéré comme une bête n'ayant ni mors, ni brides. La « bête équine » fantastique ne supportait donc aucun cavalier, à deux exceptions près. La première, lorsqu'on la faisait chevaucher par un être surnaturel (un démon, par exemple) et la seconde, lorsqu'elle présentait pour cavalier un être humain pouvant finalement apparaître comme sa *victime* (le cas des cavaliers maudits).

Plusieurs dimensions marquaient la représentation du cheval en littérature fantastique, sans se révéler pour autant contradictoires et forcément indépendantes les unes des autres. Au gré de lectures incluant des récits tels que « Été » de Julio Cortázar, « Metzengerstein » d'Edgar Poe ou encore « Le cheval de l'invisible » de William Hope Hodgson, nous avons repéré les registres suivants. D'abord, on trouvait le cheval *carnassier*, évoquant le comportement alimentaire aberrant d'un animal supposé herbivore. Ensuite, il y avait le cheval *fouleur*, dénotant la peur du piétinement inspiré par les sabots de l'équidé. Puis, se présentait le cheval *cauchemardesque*, révélant la dimension sexuelle et mortifère de l'étalon, en tant qu'icône de la démesure phallique et incarnation bestiale du mâle. Enfin, apparaissait le cheval du Mal, *infernal*, *spectral* ou *psychopompe*, célébrant l'animal revenu du monde des morts, l'équidé de l'enfer ; une bête qui, procédant des ténèbres, agissait, sous la gouverne du diable et des démons, dans le cadre des malédictions humaines. Il est apparu, dans bien des cas, que ces diverses dimensions avaient tendance à se croiser spontanément au sein d'un même texte fantastique.

L'ultime analyse de notre corpus littéraire nous aura conduit à réfléchir sur le cas des « bêtes simiesques et préhistoriques ». Il nous fallait considérer, au terme de notre investigation dans la zoologie fantastique, ces anachronismes vivants que constituaient le singe « humanisé » et la bête préhistorique. La présence seule de ces animaux incongrus dans la faune contemporaine pouvait suffire, avons-nous expliqué, à contredire la linéarité de l'évolution des espèces zoologiques. Il était pertinent, à ce titre, d'associer l'étude du singe fantastique à celle des créatures préhistoriques mises en scène dans la littérature fantastique. Ils participaient, selon nous, d'une même dynamique littéraire, celle de la survivance zoologique.

Le singe fantastique se révéla être une création élémentaire et relativement simple à comprendre ; il ne s'agissait que d'un singe auquel on attribuait, de manière plus ou moins évidente, des *parcelles d'humanité*. Tel était le principe essentiel de la bête simiesque du fantastique. Les textes étudiés, « La bête de la caverne » de Lovecraft, *Les animaux dénaturés* de Vercors ou encore « Bimi » de Kipling, nous aurons mis au-devant de spécimens simiesques bien trop proches de l'humanité pour ne pas lui inspirer d'emblée angoisse et sentiment d'hostilité. Toutefois, il convenait d'admettre que deux versions de la « bête simiesque » existaient manifestement. D'une part, il y avait le *singe humain* ou *l'homme simiesque*, qui reflétait l'image de l'homme préhistorique. Et, d'autre part, se discernait le cas du *singe évolué*, une créature dont l'existence sous-entendait quelque accélération de l'évolution zoologique ayant conduit le quadrumane jusqu'à la position intellectuelle et sociale de l'humanité. La première version, celle du *singe humanisé* ou de *l'homme simiesque*, fut établie d'entrée comme étant celle que privilégiait très largement la littérature fantastique. La seconde version, celle du *singe évolué*, trouvait, quant à elle, son exploitation principale en science-fiction, ainsi que pouvait en témoigner *La planète des singes* de Pierre Boulle.

Le singe *humanisé*, autrement dit le singe fantastique, qui renvoyait l'image lointaine de l'humanité préhistorique, ne pouvait provoquer l'indifférence. Par sa seule épiphanie, sa seule présence dans le texte, cette « bête simiesque » se dressait en force rivale, en adversaire, en concurrent de l'homme, qu'elle soumettait à l'aversion d'un regard sur sa propre ascendance animale. Sous bien des aspects, en effet, le singe fantastique pouvait constituer une incarnation sauvage et oppressante de notre origine animale refoulée.

Pour ce qui touchait aux bêtes préhistoriques, la volonté initiale aura été de repérer les lieux en lesquels les textes tendaient à concentrer ces phénomènes de la survivance zoologique. L'enclave géographique demeurée en autarcie, le lieu à l'écart laissé au long des millénaires dans un isolement extrême ; voilà, en général, la condition *sine qua non* pour que des spécimens préhistoriques soient amenés à traverser les siècles. En nous référant à des œuvres littéraires (« L'histoire du Wûkhl » de Jean Ray) et cinématographiques (*King Kong*), il nous est clairement apparu que l'île, la caverne, la mer, la forêt ou encore le marécage formaient, en ce sens, les décors privilégiés de ces anachronismes vivants que sont les dinosaures. Il convenait donc de comprendre la raison faisant que ces « poches spatiales » avaient pu devenir le théâtre de tels paradoxes historiques. Notre étude, à cet égard, a su mettre en évidence que ces « bêtes fantastiques », à travers leur faculté de ressusciter le préhistorique, la vie archaïque enterrée, l'être zoologique oublié, tendaient à véhiculer la peur

de l'homme face au Temps. Ce retour des vivants du passé, aussi fascinant qu'il soit, demeurait empreint de conséquences funestes pour l'homme contemporain. Ces endroits isolés, où les bêtes de la préhistoire avaient pu survivre à l'extinction de leur espèce, se posaient inévitablement comme des lieux hantés par de l'existant primitif, hors-mémoire et, par essence, ennemi. Ces territoires de la survivance ramenaient inéluctablement l'homme vers le spectre de ses origines. Ainsi avons-nous compris que la rencontre de la « bête simiesque » ou de la « bête préhistorique » entraînait le héros humain au-delà de l'Histoire, dans l'espace nébuleux du Temps, pour plonger aux racines de cet effroi intime éprouvé face à sa nature archaïque.

Au terme de ce chapitre, nous nous sommes chargés d'évoquer l'utilisation raciste de la figure du singe à laquelle de nombreux auteurs avaient pu se livrer en littérature fantastique. Sous la plume de certains écrivains occidentaux – au rang desquels nous avons nommé Rudyard Kipling, Howard Phillips Lovecraft et Robert Bloch, entre autres –, le masque simiesque aura trouvé un emploi idéologique particulièrement condamnable. Le singe fantastique de leurs récits ne faisait que trahir, dans un travestissement subtil mais indéniable, leur idéologie raciste et leur aversion pour l'étranger, pour l'homme noir notamment. L'image du singe leur servait, dans leurs histoires, de métaphore dégradante quasi systématique afin de décrire l'Africain ou l'indigène de peau noire. Ainsi avons-nous dévoilé que, dans la même dynamique que le roman colonial, une entreprise de bestialisation de l'étranger, de l'autochtone, de l'homme de couleur, aura été conduite sciemment ou inconsciemment par plusieurs écrivains fantastiques occidentaux de renom. Cette entreprise littéraire consistait, dans les intrigues fantastiques, à faire de l'individu étranger, de l'homme de race différente, une simple bête surnaturelle. Cela débordait même largement le cadre de l'espèce simiesque ; de nombreux exemples nous ayant démontré qu'il n'y avait pas de limites zoologiques lorsqu'il s'agissait de ravalier au rang de bête l'homme à qui l'on refusait la dignité humaine. Toutes sortes de faciès zoomorphiques ont su trouver leur utilité dans la construction de ce que nous avons dû nommer : les « bêtes idéologiques ». Cette dernière investigation aura donc clôturé notre vaste analyse de la « bête étrange » du fantastique.

Cette étude d'un corpus d'œuvres consacré à l'animal *extraneus* du fantastique ne saurait être perçue comme l'édification d'un simple bestiaire ou une simple énumération détaillée de spécimens de la zoologie fantastique. Nous voulons croire que ce travail détient une portée autrement plus importante. Notre idée fondamentale était que, derrière la pluralité apparente, derrière « l'amalgame maîtrisé », derrière l'hétérogénéité déroutante impliquée par cette constellation de bêtes fantastique, la possibilité allait nous être offerte d'aboutir à une vision homogène, à une définition unificatrice de *la* bête fantastique. Notre ambition était de faire surgir, du cœur de cette mosaïque créée de la juxtaposition délibérée et contrôlée de toutes ces exemples de la zoologie fantastiques, une image unique et compréhensible, une figure centrale : *la* bête fantastique. Il était impératif de nous confronter à cette vertigineuse variété de formes, à cette prodigieuse dissémination zoomorphique, pour pouvoir accéder à une connaissance globale de notre sujet. Pour observer l'image homogène de la mosaïque, pour accéder au sens unificateur de la bête fantastique, pour en atteindre l'*unité*, il nous fallait d'abord affronter le *tout*.

Et, après avoir observé minutieusement chaque éclat de la mosaïque, après en avoir examiné les morceaux colorés de *très près* (de *trop près* pour pouvoir alors *comprendre* l'image globale), il nous a été possible d'accéder, avec le recul nécessaire, à cette vision en plénitude de *la* bête fantastique, celle de son sens général et de son unité d'ensemble.

Dans un chapitre ultime, nous avons jugé nécessaire de procéder, d'abord, à un rapide tour d'horizon des autres catégories taxinomiques n'ayant pas pu, dans notre étude, être prises en compte. Il s'agissait d'observer la variété non étudiée de la bête *du dehors* (la « bête chimérique »), ainsi que l'ensemble de la bête *du dedans* (« bête intérieure »/ « bête de la métamorphose »), en suggérant en la circonstance, pour chaque type évoqué, une sélection de textes pouvant apparaître comme l'hypothèse d'un premier corpus littéraire.

Surtout, il nous aura été possible d'aboutir, au terme de ce volet, à une définition générale de la bête fantastique, c'est-à-dire à cette vision globale et unificatrice que nous annoncions et espérions depuis le départ de notre étude. Il convient, à présent que s'achève notre travail de recherche, de soumettre une dernière fois, à notre lecteur, cette définition devenue l'image de notre mosaïque :

La bête fantastique, qui constitue l'aboutissement littéraire d'un travail de l'écriture fantastique sur le canevas thématique de l'animal surnaturel, se partage entre deux catégories : la bête *du dehors*¹, ayant trait à toutes les représentations zoomorphiques repérables hors de l'homme, et la bête *du dedans*², rassemblant les représentations zoomorphiques procédant de l'animalité intérieure de l'homme. La bête *du dehors* n'est pas l'opposé de la bête *du dedans*, mais plutôt son prolongement ; un continuum unit ces deux versants et entend la bête *extrinsèque* comme une forme sublimée et extériorisée de la bête *intrinsèque*. La bête *du dehors*, à vrai dire, permet de visualiser, comme après une projection psychique hors de l'individu, la matière angoissante de l'animalité intime de l'homme ; autrement dit elle se pose comme une matérialisation externe de la bête *du dedans*. De fait, l'angoisse de l'animalité, la hantise de la « bête en soi », se trouve être la source originelle de toute bête fantastique. Il faut comprendre, en outre, qu'une bête fantastique *du dehors* nécessite un processus d'écriture particulier ; pour rendre un animal surnaturel ou fantastique, l'écrivain est inévitablement conduit à lui attribuer des caractères physiques ou mentaux se rapportant à l'être humain. À travers cette démarche, une logique se dévoile : l'anthropomorphisation, le rapprochement avec l'homme, équivaut, pour un sujet animal, à une tendance vers la surnature, vers la dimension fantastique. De ce mécanisme littéraire, la bête *du dehors* retire son identité paradoxale et sa subtile différence. Effectivement, lorsque la bête *du dedans* produit l'image de la *bête en l'homme*, le fait est que la bête *du dehors* concrétise, quant à elle, l'image de *l'homme en la bête*.

Tout cela induit que l'animal fantastique, dans son ensemble, ne saurait se définir qu'à travers sa relativité à l'humanité et dans le schéma de la symétrie croisée mentionnée ci-dessus. La bête fantastique correspond, à la fois, à la représentation littéraire de *l'homme en la bête* (bête *du dehors*) et à celle de la *bête en l'homme* (bête *du dedans*).

¹ Synonymes : bêtes *extrinsèques*/bêtes *exopsychiques*

² Synonymes : bêtes *intrinsèques*/bêtes *endopsychiques*

INDEX

Auteurs

Allen Steve [États-Unis – 1921-2000]

Almquist Gregg [États-Unis]

Miguel Ángel Asturias [Guatemala – 1899-1974]

Austin William [États-Unis – 1778-1841]

Aymé Marcel [France – 1902-1967]

Bierce Ambrose [États-Unis – 1842-1914]

Blackwood Algernon [Angleterre – 1869-1951]

Blagojevic Boba [Serbie - 1947]

Bloch Robert [États-Unis – 1917-1994]

Borges Jorge Luis [Argentine – 1899-1986]

Brennan Joseph Payne [États-Unis – 1918-1990]

Buzzati Dino [Italie – 1906-1972]

Campbell Bread (Mrs.) [Australie]

Cazotte Jacques [France – 1719-1792]

Cortázar Julio [Argentine – 1914-1984]

Daudet Alphonse [France – 1840-1897]

De La Mare Walter [Angleterre – 1873-1956]

Derleth August [États-Unis – 1909-1971]

Disch Thomas [États-Unis - 1940]

Dorémieux Alain [France – 1933-1998]

Doyle Arthur Conan [Irlande – 1859-1930]

Du Maurier Daphné [Angleterre – 1907-1989]

Dumas Alexandre [France – 1802-1870]

Erckmann-Chatrian [France – Émile Erckmann : 1822-1899 & Alexandre Chatrian : 1826-1890]

Fornet Xavier [France – 1809-1884]
García Márquez Gabriel [Colombie – 1928]
Gautier Théophile [France – 1811-1872]
Gevers Marie [Belgique – 1883-1975]
Gogol Nikolaï [Russie – 1809-1852]
Golding William [Angleterre – 1911-1993]
Gottlieb Jérémie [Suisse- 1797-1854]
Harelle-Ramjit Audrey [île Maurice]
Hartfield Rachel [Angleterre]
Hartley Leslie [Angleterre – 1895-1972]
Harvey William Fryer [Angleterre – 1885-1937]
Hawthorne Nathaniel [États-Unis – 1804-1864]
Heard Gerald [Angleterre – 1889-1971]
Hichens Robert Smythe [Angleterre – 1864-1950]
Highsmith Patricia [États-Unis – 1921-1995]
Hodgson William Hope [Angleterre – 1877-1918]
Hoffmann Ernest Theodor Amadeus [Allemagne – 1776-1822]
Honoré Daniel [La Réunion/France]
Howard Robert Ervin [États-Unis – 1906-1936]
Hugo Victor [France – 1802-1885]
Irving Washington [États-Unis – 1783-1859]
James Henry [États-Unis – 1843-1916]
Jean-Charles Jehanne [France]
Jouhandeau Marcel [France – 1888-1979]
Kafka Franz [Tchécoslovaquie – 1883-1924]
King Stephen [États-Unis – 1947]

Kipling Rudyard [Angleterre – 1865-1936]
Landolfi Tommaso [Italie – 1908-1979]
Lauret Francky [La Réunion/France – 1978]
Lawrence David Herbert [États-Unis – 1885-1930]
Le Fanu Sheridan [Irlande – 1814-1873]
Lee Tanith [Angleterre - 1947]
London Jack [États-Unis – 1876-1916]
Long Frank Belknap [États-Unis – 1903-1994]
Lovecraft Howard Phillips [États-Unis – 1890-1937]
Machen Arthur [Angleterre – 1863-1947]
Mahé Marguerite-Hélène [La Réunion/France]
Manglou Yves [La Réunion/France]
Marsh Richard [Angleterre – 1857-1915]
Matheson Richard [États-Unis - 1926]
Maupassant Guy (de) [France – 1850-1893]
McCammon Robert [États-Unis – 1952]
Melville Hermann [États-Unis – 1819-1891]
Prosper Mérimée [France – 1803-1870]
Merrit Abraham [États-Unis – 1884-1943]
Nerval Gérard (de) [France – 1808-1855]
Ocampo Silvina [Argentine – 1903-1993]
Owen Thomas [Belgique – 1910-2002]
Pieyre de Mandiargues André [Paris – 1909-1991]
Poe Edgar Allan [États-Unis – 1809-1849]
Quiroga Horacio [Uruguay – 1878-1937]
Rámon Ribeyro Julio [Pérou – 1929-1994]

Ray Jean [Belgique – 1887-1964]
Rayjean Max-André [France]
Reich Helena [île Maurice]
Rivera Martínez Edgardo [Pérou – 1933]
Saki [Angleterre – 1870-1916]
Sand George [France – 1804-1876]
Saul John [États-Unis – 1942]
Seignolle Claude [France – 1917]
Shelley Mary [Angleterre – 1797-1851]
Simmons Dan [États-Unis – 1948]
Stevenson Robert Louis [Écosse – 1850-1894]
Stoker Bram [Irlande – 1847-1912]
Storm Theodor [Allemagne – 1817-1888]
Tolkien John Ronald Reuel [Angleterre – 1892-1973]
Trueba Antonio [Espagne]
Vallejo César [Pérou – 1892-1938]
Vercors [France – 1902-1991]
Verne Jules [France – 1828-1905]
Wallace Floyd L. [États-Unis]
Wells Herbert George [Angleterre – 1866-1946]
Werber Bernard [France – 1961]
Yonnet Jacques [France]

FILMOGRAPHIE

À couteaux tirés (Lee Tamahori, 1997)

Alien (Ridley Scott, 1979)

Arachnophobie (Frank Marshall, 1990)

Des Monstres attaquent la ville (Gordon Douglas, 1953)

Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993)

King Kong (Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack, 1933)

La Famille Adams (Barry Sonnenfeld, 1992)

La Mouche (David Cronenberg, 1986)

Le village (Night Shyamalan, 2004)

Les Dents de la mer (Steven Spielberg, 1976)

Les Oiseaux (Alfred Hitchcock, 1963)

Mimic (Guillermo del Toro, 1997)

Open Water (Chris Kentis, 2004)

Razorback (Mulcahy Russel, 1984)

Rosemary's baby (Roman Polanski, 1968)

Starship Troopers (Paul Verhoeven, 1998)

Ticks (Tony Randel, 1993)

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire

ALLEN, Steven, *La terreur des abysses*, Monaco : Éditions du Rocher, 2000

ALMQUIST, Gregg, *L'éveil de la Bête*, Paris : J'ai lu, « Epouvante », 1989

APOLLONIOS de Rhodes, *Les Argonautiques [Chant IV]*, in SAMOYAULT, Tiphaine (éd.), *Le chant des sirènes*, Paris : Flammarion, « Librio », 2004

ASTURIAS, Miguel Ángel, « Jean le Tamanoir », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris : Métailié, 1989

AUSTIN, William, « L'homme aux manteaux. Légende du Vermont », in *Histoires étranges de Nouvelle-Angleterre*, Manneville la Goupil (France) : Lithurgie Éditions, 1999

AUSTIN, William, « Peter Rugg, le disparu », in *Trois récits fantastiques américains*, Paris : José Corti, « Romantique », 1996

AUSTIN, William, « Récit des souffrances d'un maître d'école de campagne », in *Histoires étranges de Nouvelle-Angleterre*, Manneville la Goupil (France) : Lithurgie Éditions, 1999

AYMÉ, Marcel, *La Vouivre*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 1964

AYMÉ, Marcel, *Les contes du chat perché*, Paris : Gallimard, « Folio », 1988

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris : Gallimard-nrf, « Poésie », 1994 :

- *L'albatros*
- *L'Ennemi*

BAZÁN, Emilia Pardo, « Le Talisman », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

BIERCE, Ambrose, « *Histoires impossibles* », Paris : Grasset, 1950 :

- « Cette maudite chose »
- « L'hallucination de Stanley Fleming »
- « Le secret du Ravin de Macarger »

BIERCE, Ambrose, « Les yeux de la panthère » in *Histoires impossibles*, Paris : Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1985

BLACKWOOD, Algernon, *Élève de quatrième... dimension*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1966 :

- « La vallée des bêtes sauvages »
- « Les Saules »

BLACKWOOD, Algernon, « Le camp du chien », in *Le camp du chien*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1977

BLACKWOOD, Algernon, « Le Wendigo », in *Le Wendigo*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1972

BLACKWOOD, Algernon, « Sortilèges du fond des âges », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique I*, Paris : Omnibus, 1996
Paris : Omnibus, 1996

BLAGOJEVIC, Boba, « L'Escargot », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

BLOCH, Robert, *Frère de la chauve-souris*, Paris : Denoël, « Présence du Fantastique », 1992 :

- « Chapardage »
- « Nina »

BLOCH, Robert, *L'embarquement pour Arkham*, Paris : Pocket, « Science-fiction », 1994 :

- « La Créature de l'horreur »
- « Le Démon noir »
- « L'Expérience de James Allington »

BORGES, Jorge Luis, « Le Sud », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris : Métailié, 1989

BOULLE, Pierre, *La planète des singes*, Paris : Pocket, 1990

BRENNAN, Joseph Payne, « La cour de Canavan », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique I*, Paris : Omnibus, 1996

BUZZATI, Dino, *Le K*, Caen : Chardon Bleu Éditions, « Large vision », 1994

BUZZATTI, Dino, « La grosse couleuvre », dans *L'écoulement de la Baliverna*, Paris : Gallimard, « Folio », 1979

CAMPBELL BREAD, Mrs., « Le Bunyip », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

CASSIAN, Nina, « L'Animal », in RICHTER, A. (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

CAZOTTE, Jacques, *Le diable amoureux*, Paris : Flammarion, « Libro », 1999

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Le Dit du Vieux Marin*, Paris : José Corti, « Collection romantique », 1998

COLETTE, « Poum », in *La Paix chez les bêtes*, in *Œuvres II*, Paris : Flammarion, 1965

CORTÁZAR, Julio, *Nouvelles intégrales 1945-1982*, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1993 :

- « Anneau de Möbius »
- « Axolotl »
- « Bestiaire »
- « Brève leçon d'océanographie »
- « Céphalée »
- « Été »

- « L'école, la nuit »
- « Instructions pour tuer des fourmis à Rome »
- « L'île à midi »
- « Là mais où, comment »
- « Les mains qui grandissent »
- « Les Poisons »
- « Lettres à une amie en voyage »
- « Maison occupée »
- « Rescapé de la nuit »

CORTÁZAR, Julio, « Axolotl », *Los relatos 3, Pasajes*, Madrid : Alianza Editorial, « El libro de bolsillo – n° 624 », 1976

CORTÁZAR, Julio, « Du sentiment du fantastique », in *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris : Gallimard, « Du monde entier », 1980

CORTÁZAR, Julio, « Promenade entre les cages », in ZÖLT, Aloys, *Le bestiaire d'Aloys Zölt (1831-1887)*, Milan : Franco Maria Ricci Éditeur, 1979, pp. 25-130

CRICHTON, Michael, *Jurassic Park*, Paris : Robert Laffont, « Pocket », 1990

DAUDET, Alphonse, « L'homme à la cervelle d'or », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

De la MARE, Walter, « Manches à balai », in LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (éd.), *Les Chats fantastiques*, Mesnil-sur-L'Estrée (France) : Éditions Joelle Losfeld, 1999

DERLETH, August, « Au-delà du seuil », in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les mythes de CTHULHU*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », vol. I, 1991

DISCH, Thomas, « La chatte et le hibou », in SARRANTINO, Al (éd.), *999*, Paris : Albin Michel, 1999

DISCH, Thomas, « Les Cafards », in DORÉMIEUX, Alain (éd.), *Territoires de l'inquiétude*, Tournai (Belgique) : Casterman, « Histoires fantastiques et de science-fiction », 1972

DORÉMIEUX, Alain, « Aurora », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977

DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, Paris : LGF, « Le Livre de Poche », 1998

DOYLE, Arthur Conan, *Le chien des Baskerville*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

DOYLE, Arthur Conan, *Les exploits du Pr Challenger et autres aventures étranges*, Paris : Laffont, « Bouquins », 1989 :

- « Jouer avec le feu »
- « L'Horreur en plein ciel »
- « Le chat brésilien »
- « Le Démon de la Tonnellerie »
- « Le monde perdu »
- « Le trou du Blue John »

DU MAURIER, Daphné, « Les oiseaux », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

DUMAS, Alexandre, « Le loup noir », in *Histoires de vampires et de morts vivants*, Paris : Pocket, « Pocket Classiques », 2002

DUNSANY, Lord, « La boutique de la rue du passage », in PRICE, Robert, *Le Cycle de Cthulhu*, Montigny-Les-Metz : Oriflam, « Nocturne », 1998

ERCKMANN-CHATRIAN, « La montre du doyen », in SADOUL, Barbara, *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

ERCKMANN-CHATRIAN, « La Voleuse d'enfants », in *Contes du Bord du Rhin*, Paris : Lafitte Pierre, 1999

ERCKMANN-CHATRIAN, « Le combat d'ours », in *Contes de la montagne*, Paris : J. Hetzel, « Collection Hetzel », 1873, p. 328 [monographie téléchargée sur le site Internet *Gallica*]

ERCKMANN-CHATRIAN, *L'araignée crabe*, Paris : Larousse, « Classiques Juniors », 1986

EWERS, Hans Heinz, *Mandragore*, Paris : France Loisirs, 1988

FAST, Howard, « La Fourmi géante », in *Au Seuil du futur*, Verviers (Belgique) : Gérard et Cie, « Marabout », 1962

FORNERET, Xavier, « Le diamant de l'herbe », in in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique 1*, Paris : Omnibus, 1996

FRANCE, Marie (de), « Bisclavret », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

GAMARRA, Pierre, *Taureau*, in CAZAUX, Y. (éd.), *L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983

GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel, *Cent ans de solitude*, Paris : Éditions du Seuil, 1968

GAUTIER, Théophile, « Arria Marcella », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique 1*, Paris : Omnibus, 1996

GEVERS, Marie, « Les Rumeurs nocturnes », in RICHTER, Anne, *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

GOGOL, Nicolas, « Le Journal d'un fou », in *Récits de Pétersbourg*, Paris : Garnier-Flammarion, 1968

GOLDING, William, *Sa Majesté des mouches*, Paris : Gallimard, « Folio-junior », 1988

GOTTHELF, Jérémias, *L'Araignée noire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, « Poche suisse », 2000

HARELLE-RAMJIT, Audrey, « Le Linceul de Brume », in PYAMOOTOO, Barlen et POONOOSAMY, Rama (éds.), *Zistwar fer per (Scary stories – Nouvelles de l'étrange)*, Port-Louis [île Maurice] : Immedia, « collection Maurice », 2001

HARTFIELD, Rachel, « Le Taureau », in STRAGLIATI, Roland (éd.), *Les miroirs de la peur*, Tournai (Belgique) : Casterman, 1969

HARTLEY, Leslie, « Podolo », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977

HARVEY, William Fryer, « L'outil », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique I*, Paris : Omnibus, 1996

HAWTHORNE, Nataniel, *Le Faune de marbre*, Paris : Librairie José Corti, « Domaine Romantique », 1995

HAWTHORNE, Nathaniel, *Contes et Récits*, Paris : Imprimerie Nationale Édition, « La Salamandre », 1996 :

- « Endicott et la croix rouge »
- « L'Artiste du Beau »
- « L'Esprit hanté »
- « La marque de naissance »
- « Le voile noir du pasteur »
- « Maître Brown fils »

HEARD, Gerald, « Le Chat, "Je Suis" », in LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (éd.), *Les Chats fantastiques*, Mesnil-sur-L'Estrée (France) : Éditions Joelle Losfeld, 1999

HICHENS, Robert Smythe, « Le Retour de l'âme », in LEGRAND-FERRONNIÈRE, Xavier (éd.), *Les Chats fantastiques*, Mesnil-sur-L'Estrée (France) : Éditions Joelle Losfeld, 1999

HIGHSMITH, Patricia, « L'Amateur d'escargots », RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

HODGSON, William Hope, *Carnacki et les fantômes*, Paris : Éditions 10/18, « Grands Détectives », 1995 :

- « La chose invisible »
- « Le Jarvee »

HODGSON, William Hope, « Les chevaux marins », in *La chose dans les algues*, Paris : Éditions Planète, 1968

HODGSON, William Hope, *Les Pirates fantômes*, Rennes : Terre de Brume, « Terres fantastiques », 2002

HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus, « Le Majorat » in *Contes fantastiques*, Paris : Garnier-Flammarion, 1979

HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus, *L'Enfant étranger*, Paris : Garnier-Flammarion, « Étonnants classiques – Littérature étrangère », 1998

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « L'Homme au sable », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique I*, Paris : Omnibus, 1996

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, « Le Chien Berganza », in *Contes – Fantaisies à la manière de Callot*, Paris : Gallimard, « Folio », 1987

HOMÈRE, Odyssée [Chant XII], in SAMOYAUULT, Tiphaine (éd.), *Le chant des sirènes*, Paris : Flammarion, « Libro », 2004

HONORÉ, Daniel, « La folie de grand-mère Kalle », in *Légendes créoles*, Saint-Denis [La Réunion] : UDIR, 2002

HOUAT, Louis Timagène, *Les Marrons*, Sainte-Rose [La Réunion] : AIPDES, 1998

HOWARD, Robert Ervin, « Le chien de la mort », in SADOUL, Barbara (éd.), *Gare au garou !*, Paris : Flammarion, « Libro », 2000

HUGO, Victor, « Le Diable chiffonnier », in CASTEX, Pierre (éd.), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris : José Corti, 1972

HUGO, Victor, *La légende des siècles*, Paris : Garnier, 1970 :

- *Puissance égale bonté*
- *L'Épopée du ver*
- *Le Déroit de l'Euripe*
- *Les temps paniques*

HUGO, Victor, *Les travailleurs de la mer*, Genève : Georges Naef, 2002

IRVING, Washington, « L'aventure de l'étudiant allemand », in *Contes fantastiques*, Paris : Aubier, « Bilingue », 1979

IRVING, Washington, « La légende du val dormant », in *Trois récits fantastiques américains*, Paris : José Corti, « Romantique », 1996

JAMES, Henry, « La vie privée », in *Histoires fantastiques de doubles et de miroirs*, Paris : Librairie des Champs Élysées, « Anthologies », 1981

JEAN-CHARLES, Jehanne, « Je m'appelle Annie », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

JOUHANDEAU, Marcel, « Astaroth ou le visiteur nocturne », in CAILLOIS, Roger (éd.), *Anthologie du Fantastique*, Paris : Gallimard, 1966

KING, Stephen, *Celui qui garde le ver et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Libro », 2002 :

- « Celui qui garde le ver »
- « Poste de nuit »

KING, Stephen, « Le singe », in *Le singe – suivi de Le chenil*, Paris : Flammarion, « Libro », 1994

KING, Stephen, *Cujo*, Paris : J'ai Lu, « Épouvante », 1987

KIPLING, Rudyard, , *Contes mystérieux de l'Inde*, Paris : La Renaissance du Livre, date inconnue :

- « Bimi »
- « La rentrée en scène d'Imray »,

KIPLING, Rudyard, « La Marque de la bête », in *Oeuvres*, Paris : Gallimard-NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988

KIPLING, Rudyard, « L'étrange chevauchée de Morrowbie Jukes », in *Wee Willie Winkie*, Paris : Gallimard, « Folio Bilingue », 1992

La Bible de Mélan, Limoges : Droguet et Ardant, 1967

LANDOLFI, Tommaso, *Les labrènes*, Castelnau-Le-Lez : Éditions Climats, « Micro-climats », 1989

LAURET, Francky, *Haschischin*, Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis Rouge Éditions, 2000

LAUTRÉAMONT, Isidore DUCASSE (Comte de), *Les chants de Maldoror*, Paris : Garnier-Flammarion, 1969

LAWRENCE, David Herbert, « Le cheval ensorcelé », in DIGARD, J.-P. et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *Le cheval – romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1995

LAWRENCE, David Herbert, « L'Étalon », in DIGARD, J.-P. et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *Le cheval – romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1995

LE CORAN « Sourate V, 3 », Paris : Gallimard, « Folio classique », 2005

LE FANU, Sheridan, *Carmilla*, Paris : Denoël, « Présence du fantastique », 1993

LEE, Tanith, « Miaou », in DORÉMIEUX, Alain (éd.), *Territoires de l'inquiétude 4*, Paris : Denoël, « Présence du Fantastique », 1992

LONDON, Jack, *Le loup des mers*, Paris : Gallimard, « Folio », 1995

LONG, Frank Belknap, « Les mangeuses d'espace » in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les mythes de CTHULHU*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », vol. I, 1991

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les Autres Dieux*, Paris : Flammarion, « Libro », 1995 :

- « La tombe »
- « Les chats d'Ulthar »
- « Herbert West, réanimateur »
- « La malédiction de Sarnath »
- « Prisonnier des Pharaons »

LOVECRAFT, Howard Phillips, « Je suis d'ailleurs », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Libro », 1996

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Les mythes de CTHULHU*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », vol. I, 1991 :

- « L'abomination de Dunwich »
- « L'appel de Cthulhu »
- « La Bête de la Caverne »
- « La cité sans nom »
- « Le festival »
- « Le Molosse »
- « Les montagnes hallucinées »

LOVECRAFT, Howard Phillips, *Le cauchemar d'Innsmouth*, Paris : J'ai lu, « Science-Fiction Fantasy », 1997 :

- « L'Indicible »
- « Le monstre sur le seuil »

LOVECRAFT, Howard Phillips, in *La couleur tombée du ciel*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1954 :

- « La couleur tombée du ciel »
- « Le cauchemar d'Innsmouth »
- « Celui qui chuchotait dans les ténèbres »

MAHÉ, Marguerite-Hélène, *Eudora ou l'île enchantée - Sortilèges créoles*, Saint-Denis [La Réunion] : Grand Océan, « Le Roman de l'océan Indien », 2001

MANGLOU, Yves, *Grand-Mère Kalle*, Les Pailles [Île Maurice] : Éditions du Paille-en-Queue Noir, 1999

MATHESON, Richard, *Je suis une légende*, Paris : Denoël, « Présences du futur », 1955

MAUPASSANT, Guy (de), *Contes fantastiques*, Bruxelles : Marabout, 2001 :

- « Conte de Noël »
- « La main »
- « La peur »
- « Le loup »
- « Lui ? »
- « Sur l'eau »
- « Sur les chats »

MAUPASSANT, Guy (de), *Le Horla*, Paris : Albin Michel, « Livre de poche », 1994

MAUPASSANT, Guy (de), « La chevelure », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

MAUPASSANT, Guy (de), « Fou ? », in DIGARD, Jean-Pierre et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *Le cheval – romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1995

Mc CAMMON, Robert, « Un été à guêpes », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique 2*, Paris : Omnibus, 1996

MELVILLE, Hermann, *Moby Dick*, Paris : Garnier-Flammarion, 1970

MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis », in GOIMARD, Jacques, Roland (éds.), *La grande anthologie du Fantastique 2*, Paris : Omnibus, 1996

MERLE, Robert, *Le propre de l'homme*, Paris : Editions de Fallois, « Le livre de poche », 1989

MERRIT, Abraham, « Le visage dans l'abîme », in *Œuvres Complètes*, Bruxelles : Lefrancq, « Volumes », tome II, 1998

NERVAL, Gérard (de), « Le monstre vert », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

NODIER, Charles, « Smarra ou les démons de la nuit », in Pierre CASTEX (éd.), *Anthologie du conte fantastique français*, Paris : José Corti, 1972

OCAMPO, Silvina, « La maison en sucre », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris : Métailié, 1989

OCAMPO, Silvina, « Leurs ailes », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

OWEN, Thomas, « La cave aux crapauds », in *La cave aux crapauds et autres contes étranges*, Bruxelles : Lefrancq, « Littérature », 1997

OWEN, Thomas, « Père et fille », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique 2*, Paris : Omnibus, 1996

OWEN, Thomas, *La truie et autres histoires secrètes*. Verviers (Belgique) : Éditions Gérard & C°, « Bibliothèque Marabout », 1972

PÉTRONE, « Satyricon », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996

PIEYRE DE MANDIARGUES, André, « Le Passage Pommeraye », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977

POE, Edgar Allan, « Le chat noir », in *Le chat noir et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Librio », 1998

POE, Edgar Allan, , in *Contes – Essais – Poèmes*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1989 :

- « Le Sphinx »
- « Metzengerstein »

POE, Edgar Allan, « Souvenirs de M. Auguste Bedloe », in *Histoires extraordinaires*, Paris : Garnier-Flammarion, 1965

POE, Edgar, *Double assassinat dans la rue Morgue*, Paris : Flammarion, « Librio », 1996 :

- « Double assassinat dans la rue Morgue »
- « Le mystère de Marie Roget »

QUIROGA, Horacio, in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris : Métailié, 1989 :

- « Anaconda »

- « L'oreiller à plumes »

QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid [Espagne] : Allca XXe, « Archivos n°26 », 1993 :

- « El Salvaje »
- « La Gallina degollada »
- « La miel silvestre »
- « Los cazadores de ratas »

RÁMON RIBEYRO, Julio, « Scorpio » in *Cuentos completos*, Madrid : Alfaguara, 1998

RAY, Jean, *Les 25 meilleures histoires noires et fantastiques*, Verviers (Belgique) : Gérard et Cie, « marabout Géant », 1961 :

- « L'histoire du Wûlkh »
- « La scolopendre »

RAY, Jean, « La Ruelle ténébreuse », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique 1*, Paris : Omnibus, 1996

RAY, Jean, « Le Fantôme dans la cale », in *Le Grand Nocturne – Les cercles de l'épouvante*, Bruxelles : Labor, 1984

REICH, Helena, « La Mort dans l'Âme », in PYAMOOTOO, Barlen et POONOOSAMY, Rama (éds.), *Zistwar fer per (Scary stories – Nouvelles de l'étrange)*, Port-Louis [île Maurice] : Immedia, « collection Maurice », 2001

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo, *Cuentos completos*, Lima (Pérou) : Santillana, 1999 :

- « Ave Fénix »
- « El Unicornio »
-

SAKI, *La fenêtre ouverte*, Paris : Éditions 10/18, « domaine étranger », 1996 :

- « Brutus »
- « Camille »
- « Gabriel-Ernest »
- « L'apprenti-sorcier »
- « L'élan »
- « La souris »
- « Le bœuf en visite »
- « Le verrat »

SAKI, « Sredni Vashtar », in SADOUL, Barbara (éd.), *La Dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Libro », 1998

SAND, George, « La fée aux gros yeux », in RICHTER, Anne (éd.), *Le Fantastique féminin d'Ann Radcliffe à Patricia Highsmith*, Bruxelles : Complexe, 1995

SAUL, John, *Créature*, Paris : Pocket, « Terreur », 1993, p. 235

SCHEHADÉ, Georges, *Le chat*, in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983

SEIGNOLLE, Claude, « La jument du Diable », in *Contes du Périgord – contes du diable et des animaux*, Paris : Maisonneuve et Larose, « Royer-contothèque », 1999

SEIGNOLLE, Claude, « Le diable en sabots », in *Le diable en sabots – Le rond des sorciers*, Paris : Editions Slatkine, 1981

SEIGNOLLE, Claude, « Le Gâloup », in SADOUL, Barbara (éd.), *Gare au garou !*, Paris : Flammarion, « Libro », 2000

SEIGNOLLE, Claude, « Le meneur de loups », in SADOUL, Barbara (éd.), *La dimension fantastique*, Paris : Flammarion, « Libro », 1996

SEIGNOLLE, Claude, « Les chevaux de la nuit », in *Le rond des sorciers*, Paris : Phébus, 1993

SHAKESPEARE, William, *Richard III*, Paris : Aubier « Domaine Anglais – Bilingue », 1991

SIENKIEWICZ, Henryk, *Quo Vadis ?*, Paris : Hachette, « Bibliothèque Verte », 1985

SIMMONS, Dan, « La barbe et les cheveux, deux morsures », in DORÉMIEUX, Alain (éd.), *Territoires de l'inquiétude 4*, Paris : Denoël, « Présence du Fantastique », 1992

STEVENSON, Robert Louis, « Olalla », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoire de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977

STEVENSON, Robert Louis, *Le cas étrange du Dr. Jekyll et de M. Hyde*, Paris : Flammarion, « Libro », 1996

STEVENSON, Robert Louis, *Les Gais lurons*, Paris : Mille et une nuits, 1994

STOKER, Bram, *L'enterrement des rats et autres nouvelles*, Paris : Flammarion, « Libro », 1996 :

- « L'enterrement des rats »
- « Les sables de Crooken »

STOKER, Bram, « La Squaw », in GOIMARD, J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du Fantastique 2*, Paris : Omnibus, 1996

STOKER, Bram, « Le repaire du Ver blanc » in *Le joyau des sept étoiles*, Fleuve Noir, Bibliothèque du fantastique, 1998

STOKER, Bram, *Dracula*, Paris : Pocket, 1992

STORM, Hans Theodor, « La maison Buleman », in GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977

TENNYSON, Alfred Lord, *Le Kraken*, in PRICE, Robert, *Le Cycle de Cthulhu*, Montigny-Les-Metz : Oriflam, « Nocturne », 1998

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Bilbo le hobbit*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 1993

TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Seigneur des anneaux – Les deux Tours*, Paris : POCKET, « Fantasy », 1991

VALLEJO, César, « Les Caynas », in COUFFON, Claude (éd.), *Histoires étranges et fantastiques d'Amérique latine*, Paris : Métailié, 1989

VERCORS, *Les animaux dénaturés*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 2000

VERNE, Jules, *Les Indes noires*, Paris : Flammarion, « Librio », 2003

WALLACE, Floyd, L., « Sujet d'étude », in GOIMARD, J. et KLEIN, G. (éds.), *Histoires de créatures, La grande anthologie de la science-fiction*, Paris : LGF, « Le Livre de Poche », 1989

WELLS, Herbert Georges, in *Récits d'anticipation*, Paris : Mercure de France, « Mille pages », 1988 :

- « L'île du docteur Moreau »
- « La machine à explorer le temps »
- « La plaine des araignées »

WEBER, Bernard, in *L'Arbre des possibles et autres histoires*, Paris : Albin Michel, 2002 :

- « Tel maître, tel lion »
- « Transparence »
- « Apprenons à les aimer »

WERBER, Bernard, *Les fourmis*, Paris : Albin Michel, « Livre de poche », 1991

YONNET, Jacques, « Mina la chatte », in CAILLOIS, Roger (éd.), *Anthologie du Fantastique*, Paris : Gallimard, 1966

BIBLIOGRAPHIE

Corpus critique

OUVRAGES

- ASKEVIS-LEHERPEUX, Françoise, *La Superstition*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1988
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris : LGF, « Le livre de poche », 1996
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, « Quadrige », 1983
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Aberrations – Les perspectives dépravées*, Paris : Flammarion, « Champs », 1995
- BARLOY, Jean-Jacques, *Serpent de mer et monstres aquatiques*, Genève : Éditions Famot, 1978
- BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus – Essais critiques III*, Paris : Le Seuil, « Tel quel », 1982
- BASCHET, Jérôme, *Les Justices de l'Au-delà – les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècles)*, Paris : École Française de Rome, « B.E.F.A.R », 1993
- BAYARD, Jean-Pierre, *Histoire des légendes*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1970
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1978
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris : PUF, « Quadrige », 1996
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont, « réponses », 1976
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1975
- BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *Manuel de zoologie fantastique*, Paris : Christian Bourgois, 1980
- BOUTY, Michel, « Fables » in *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la Littérature française*, Paris : Hachette, « Hachette éducation », 1990
- BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992
- BOZZETTO, Roger, *Territoires des fantastiques*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique – Théorie et parcours*, Paris : PUF, « Écritures », 1992
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris : Armand Colin, « U prisme », 1974

- BURGAT, Florence, *Animal, mon prochain*, Paris : Edition Odile Jacob, 1997
- CAILLOIS, Roger, *Les démons de midi*, Paris : Fata Morgana, 1991
- CARBONE, Geneviève, *La peur du loup*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard Histoires Naturelles », 1991
- CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983
- CHAREYRE-MÉJAN, *Le réel et le fantastique*, Paris : L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 1998
- CHOUVIER, Bernard, *Jorge Luis Borges – L'homme et le labyrinthe*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1994
- CLAIR, Jean, *Méduse*, Paris : Gallimard-Nrf, « Connaissance de l'Inconscient », 1989
- CLAUDON, Francis et HADDAD-WOTLING, Karen, *Précis de littérature comparée*, Paris : Nathan, « Université », 1992
- CLUTE, John et NICHOLLS, Peter, *The Encyclopaedia of Science Fiction*, Londres : Orbit, 1999
- CYRULNIK, Boris, MATIGNON, Karine Lou et FOUGEA, Frédéric, *La fabuleuse aventure des hommes et des animaux*, Paris : Hachette Littératures, « Pluriel psychologie », 2003
- D'ASTORG, Bertrand, *Le mythe de la dame à la licorne*, Paris : Seuil, « Pierres vives », 1963
- DE GUBERNATIS, Angelo, *Mythologie zoologique ou les légendes animales*, Milan : Archè Milano, Tomes I & II, 1987
- DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident*, Paris : Fayard, 1978
- DESBLACHE, Lucile, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Clermont-Ferrand : P.U. Blaise Pascal, « Centres de recherches sur les littératures Modernes et contemporaines », 2002
- DOULET, Jean-Michel, *Quand les démons enlevaient les enfants*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Traditions et croyances », 2003
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Nathan, « Le texte à l'oeuvre », 1992
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe - XIIIe siècles) – L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris : Honoré Champion, tome I, 1991
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, 1992
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre – De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris : Dunod, 1992

- DUVERGER, Christian, *La fleur létale : économie du sacrifice aztèque*, Paris : Seuil, 1979
- DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, Terre fantasmée, L'Arcadie*, Paris : L'Harmattan, « Nouvelles Études anthropologiques », 1994
- EINSTEIN, Albert, *Comment je vois le monde*, Paris : Flammarion, « Champs », 1979
- ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1969
- ELIADE, Mircea, *Initiations, rites, sociétés secrètes*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1976
- ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris : Gallimard, « Folio-essais », 1995
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1957
- ÈVE, Prosper, *Île à peur*, Saint-André [La Réunion] : Océan Editions, 1992
- FABRE, Jean, *Le miroir de la sorcière*, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1992
- FERRY, Luc et VINCENT, Jean-Didier, *Qu'est-ce que l'Homme ? Sur les fondamentaux de la biologie et de la philosophie*, Paris : Éditions Odile Jacob, 2000
- FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris : Payot, 1984
- FREUD, Sigmund, *Inhibition, Symptôme et Angoisse*, Paris : PUF, 1973
- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard, « Idées », 1973
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1985
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris : Gallimard-Nrf, « Connaissance de l'inconscient », 1986
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, « Folio-Essais », 1968
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris : Payot, 1981
- GOENS, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres – Enquêtes médicales et littéraires*, Paris : CNRS éditions, « Insolites de la Science », 1993
- GOULD, Stephen Jay, *Aux racines du Temps*, Paris : Grasset, « Biblio-essais », 1990
- GOULD, Stephen Jay, *Le pouce du panda*, Paris : Le Livre de Poche, « Biblio-Essais », 1991
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, 1991
- HILLMAN, James, *Pan et le cauchemar*, Paris : Imago, 1972

- HOUELLEBECQ, Michel, *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie*, Monaco : Éditions du Rocher, « les Infréquentables », 1999
- JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Paris : Laffont, 1964
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris : Garnier-Flammarion, 1987
- LAFFONT-BOMPIANI, *Le Nouveau dictionnaire des oeuvres*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1994
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle, *Le zoo des philosophes*, Paris : Plon
- LE GUENNEC, Jean, *États de l'inconscient dans le récit fantastique*, Paris : L'Harmattan, 2002
- LECOUTEUX, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen Âge*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Cultures et Civilisations médiévales », 1995
- LECOUTEUX, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris : Imago, 1992
- LECOUTEUX, Claude, *Le monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1990
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Pocket, « Agora », 1996
- LÉVI-STRAUSS, *Histoire de Lynx*, Paris : Pocket, « Agora », 1993
- LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris : Christian Bourgois, 1969
- LITTRÉ, Émile, *Le petit Littré*, Paris : LGF, « Classiques Modernes », 1990
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1992
- MALSON, Lucien, *Les enfants sauvages*, Paris : Éditions 10/18, « Bibliothèques », 2002
- MARIGNY, Jean, *Le vampire dans la littérature du XX^e siècle*, Paris : Honoré Champion, « Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée », 2003
- MARSEILLE, Jacques et LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *Les grandes énigmes*, Paris : France Loisirs, « La Mémoire de l'Humanité », 1992
- MARTIN, René (éd.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, Paris : Nathan, 1992
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature*, Paris : Le Seuil, « Traces Écrites », 1995
- MINOIS, George, *Le diable*, Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1998

- MONESTIER, Martin, *Les animaux-soldats, Histoire militaire des animaux des origines à nos jours*, Paris : Le Cherche Midi, « Documents », 1996
- MOZZANI, Éloïse, « Animaux », in *Le Livre des superstitions*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1995
- NICOLE, Rose-May, *La légende de Grand-Mère Kalle dans Eudora de Marguerite-Hélène Mahé*, Saint-Denis [La Réunion] : ADER, « Ti Kabar », 1994
- NORDON, Pierre, *Sir Arthur Conan Doyle, l'homme et l'oeuvre*. Paris : Didier, « Études Anglaises », 1964
- LOUDIN, Bernard, *Enquêtes sur Sherlock Holmes*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard Littérature », 1997
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris : Armand Collin, « Coursus », 1994
- PICHOIS, Claude et ROUSSEAU, André-Michel, *La Littérature comparée*, Paris : Armand Collin, 1967
- PICKERING, Robert, *Lautréamont/Ducasse thématique et écriture*, Paris : Lettres Modernes, « Situation », 1988
- PICOCHÉ, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris : Le Robert, « Les Usuels du Robert », 1983
- RAYMOND, François et COMPÈRE, Daniel, *Les maîtres du Fantastique en littérature*, Paris : Bordas, « Les Compacts », 1994
- REEVES, Hubert, *Dernières nouvelles du cosmos - vers la première seconde*, Paris : Seuil, « Science ouverte », 1994
- REINACH, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1996
- RIBON, Michel, *Archipel de la laideur*, Paris : Éditions Kimé, 1995
- RIMAILHO, André, *Bestiaire fantastique du Sud*, Millau : Privat, 1990
- ROUDINESCO, Elisabeth et PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 1997
- SALLMANN, Jean-Michel, *Les sorcières fiancées de Satan*, Paris : Gallimard, « Découvertes Gallimard – Histoire », 1989
- SARIOIS PERSSON, Deerie, *Figures de l'altérité au XX^e siècle : des bestiaires aux monstres*, thèse de doctorat de Littérature générale et comparée, dirigée par Daniel-Henri PAGEAUX, Université Paris III, 2007
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des images*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1995

SCHNABEL, William, *Lovecraft : Histoire d'un gentleman raciste*, Dole : La clef d'Argent, 2003

SCHNABEL, William, *Masques dans le miroir - Le Double lovecraftien*, Dole : La Clef d'Argent, 2002

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris : Julliard, 1994

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris : P.U.F., « Écriture », 1993

SIGANOS, André, *Les mythologies de l'insecte*, Paris : Librairie des Méridiens, 1985

SIGANOS, André, *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*, Paris : PUF, « écriture », 1999

SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures*, Paris : L'Harmattan, « Recherches et Documents - Amérique latine », 1996

SIMONNET, Pierrette, *Le conte et la nature – Essais sur les médiations symboliques*, Paris : L'harmattan, « Émergences », 1997

SOUILLER, Didier, « Qu'est-ce que la littérature comparée ? », in SOUILLER, D. (éd.), *Littérature comparée*, Paris : PUF, « Collection Premier Cycle », 1997

SOUSTELLE, Jacques, *Les Aztèques*, Paris : P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 1970

STAROBINSKI, Jean, *Trois fureurs*, Paris : Gallimard-Nrf, « Le Chemin », 1974

TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Paris : Dunod, « lettres sup », 1998

TARDIEU, Jean-Pierre, *De l'Afrique aux Amériques Espagnoles (XVe-XIXe siècles) – Utopies et réalités de l'esclavage*, Paris : L'Harmattan, 2002

TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar – rites, jeux et passages*, Paris : L'Harmattan, « Recherches et Documents, Amériques latines », 1994

TERRAMORSI, Bernard, *Henry James ou les sens des profondeurs*, Paris : L'Harmattan, « Americana », 1996

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, « Poétique », 1970

VAN TIEGHEM, Paul, *La littérature comparée*, Paris : Armand Collin, 1951

VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1970

VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris : P.U.F, « Que sais-je ? », 1970

VAX, Louis, *La séduction de l'étrange*, Paris : PUF, « Quadrige », 1987

VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE, Marcel, *Les ruses de l'intelligence – la Métis des Grecs*, Paris : Flammarion, « Champs », 1995

VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1985

VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie et de la Science-fiction*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1972

ZIPES, Jack, *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, Paris : Payot, « Bibliothèque historique », 1986

ARTICLES & PRÉFACES

AQUIEN, Pascal, « Préface », in COLERIDGE, Samuel Taylor, *Le Dit du Vieux Marin*, Paris : José Corti, « Collection romantique », 1998

AROUS, Simone, « William Hope Hodgson : le silence de la peur », in *Magazine Littéraire* : « *L'angoisse* », n° 422, Juillet 2003

BACCELLI, Monique, « Préface », in LANDOLFI, Tommaso, *Les labrènes*, Castelnau-Le-Lez : Éditions Climats, « Micro-climats », 1989

BALLABRIGA, Alain, « Enfers (topographie des). Dans la littérature grecque archaïque et classique », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des mythologies, Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

BARONIAN, Jean Baptiste, « Edgar Allan Poe : l'esthétique de l'angoisse », *Magazine Littéraire* : « *L'angoisse* », n° 422, Juillet 2003

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature* n°2, 1971

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastiques (Textes de Théophile Gautier) », *Littérature* n°8, 1972

BERGIER, Jacques, « Préface », in LOVECRAFT, Howard, Phillips, in *La couleur tombée du ciel*, Paris : Denoël, « Présence du futur », 1954

BESANÇON, Dominique, « Une vision de la Mort », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Seignolle et le fantastique*, Saint-Claude-de-Diray : Editions Hesse, 2002

BOLLACK, Jean, « Homère, la peur grecque », *Magazine Littéraire* : « *L'angoisse* », n° 422, Juillet 2003

BONNEFIS, Philippe, « Préface », in MAUPASSANT, G. (de), *Le Horla et autres nouvelles*, Paris : Albin Michel, « Le Livre de Poche », 1994

BORGEAUD, Philippe « Pan », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies, Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

BOULOUMIÉ, Arlette, « La réhabilitation de Mélusine dans *La Vouivre* de Marcel Aymé et *Possession* d'Antonia Byatt », in BOULOUMIÉ, A. (éd), *Mélusine moderne et contemporaine*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001

BOYER, Régis, « Baltes. Mythe et catégories religieuses », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies, Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

BOZZETTO, Roger, « L'île bouffonne du Docteur Moreau », in MARIMOUTOU, Jean-Claude et RACAULT, Jean-Michel (éds.), *L'insularité thématique et représentations*, Paris : L'Harmattan, « Centre de Recherches Littéraires et Historiques », 1995

BRUNEL, Pierre, « Bestiaire mythique » in BRUNEL, Pierre (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988

BUSCHINGER, Danielle, « Note sur les éléphants et les chameaux dans quelques textes allemands du Moyen Âge », in BUSCHINGER, Danielle et Wolfgang SPIEWOK (éds.), *Hommes et animaux au Moyen Âge*, Greifswald : Reineke-Verlag, « Actes de colloques et ouvrages collectifs », 1997

CAILLOIS, Roger, « Fantastique », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris : E. U., 1989

CAILLOIS, Roger, « Les masques de la peur chez les insectes », *Problèmes*, avril-mai 1961

CAILLOIS, Roger, « Préambule », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983

CALLY, J. William, « Le cri de l'oiseau de malheur – Étude de deux oiseaux légendaires de l'île de La Réunion, *Bébèt Toute et Timise* », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU, Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2005

CALLY, J. William, « La peur des eaux dans la littérature fantastique », in *Equinoxes*, Providence [Etats-Unis] : Brown University, *Department of French Studies*, n°6, 2005

CLANCIER, Anne, « le compagnon imaginaire », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983

COUSTILLAS, Pierre, « Introduction », in KIPLING, Rudyard, *Oeuvres*, Paris : Gallimard-Nrf, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988

DARMON, Jean-Pierre, « Animaux et mythologie », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

DARROS DIAS, Isabel (de), « Exilés au Royaume de Nabia », in BUSCHINGER, Danielle et SPIEWOK, Wolfgang (éds.), *Hommes et animaux au Moyen Âge*, Greifswald : Reineke-Verlag, « Actes de colloques et ouvrages collectifs », 1997

DIAMANTIS, Irène, « Les phobiques font l'économie de l'angoisse pure », *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », n° 422, Juillet 2003

DIGARD, Jean-Pierre, « Présentation », in DIGARD, J.-P. et GOURAUD, Jean-Louis (éds.), *Le cheval – romans et nouvelles*, Paris : Omnibus, 1995

DURAND, Gilbert, « Préface », in SIGANOS, André, *Mythe et écriture – La nostalgie de l'archaïque*, Paris : PUF, « écriture », 1999

ECO, Umberto, « La surinterprétation des textes », in ECO, U. (éd.), *Interprétation et Surinterprétation*, Paris : PUF, « Formes sémiotiques », 1996

FABRE, Jean, « Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature », in Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, Paris : Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1991

FAIVRE, Antoine, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique », in Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, Paris : Albin Michel, « Cahiers de l'Hermétisme », 1991

FAUCHIER, Joël, « Juifs, démons et merveilles chez Gabriel García Márquez », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU, Carpanin et MAGDELAINÉ, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2005

FERRANTI, Ferrante, « La villa palagonia à Bagheria : dérive fantastique du baroque », in VARGA, Suzanne et POLLET, Jean-Jacques (éds.), *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Arras : Artois Presses Universités. « Lettres et civilisations étrangères », 1998

GEOFFROY, Alain, « D'un manque essentiel à l'écriture, ou "La vie privée" d'Henry James », in GEOFFROY-MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris : L'Harmattan, « Americana », 1998

GEOFFROY, Alain, « Préface », in *Histoires étranges de Nouvelle-Angleterre*, Manneville la Goupil (France) : Lithurgie Éditions, 1999

GINÉJANER, Marta, « La mort dans les contes fantastiques espagnols à l'époque romantique », in AURAIX-JONCHIERE, Pascale (éd.), *Mythologies de la mort*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, « Cahiers Romantiques », 2000

GOIMARD, Jacques, « Le thème du monstre », in GOIMARD J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du fantastique – Histoires de monstres*, Paris : Presses Pocket, 1977

GOIMARD, Jacques, « Présentation de *Sredni Vashtar* », in GOIMARD J. et STRAGLIATI, R. (éds.), *La grande anthologie du Fantastique 2*, Paris : Omnibus, 1996

GRILLOU, Jean-Louis, « Loup-Garou, Mandorle et Mandala. Le motif du Loup-Garou dans les nouvelles d'Algernon Blackwood », in *Caliban XVI*, Toulouse : Annales de l'Université Toulouse-Le Mirail, 1979

GUIRLINGER, Lucien, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », in GARREAU, Bernard-Marie, *Les Représentations de la mort*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, « Actes du colloque du CRELLIC », 2002

HARF-LANCNER, Laurence « De la métamorphose au Moyen Âge », in HARF-LANCNER, L. (éd.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris : École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985

IOAKIMIDIS, Demètre, « Aspects de la zoologie imaginaire », in GOIMARD, J. et KLEIN, G. (éds.), *Histoires de créatures, La grande anthologie de la science-fiction*, Paris : LGF, « Le Livre de Poche », 1989

JUNG, Carl Gustav, « Essai d'exploration de l'inconscient », in JUNG, C.G. (éd.), *L'Homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964

LAIGLE, Geneviève, « Chasse à la baleine et épopée spirituelle : l'aventure maritime dans *Moby Dick* de Hermann Melville », in RACAULT, Jean-Michel (éd.), *L'aventure maritime*,

Paris : L'Harmattan, « Publications du CRLH – Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de La Réunion », 2000

LANGANEY, André, « Préface », in LANGANEY, A. (éd.), *Les origines de l'Homme*, Paris : Belin, « Bibliothèque pour la Science », 1992

LASCAUT, Gilbert, « Monstres (Esthétique) », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris : E.U., 1985

LE BOT, Marc, « Le catoblépas, pour une biographie imaginaire de Léonard de Vinci », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux, L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983

LECLERC, Julien, « Maupassant. La difficulté d'être », *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », n° 422, Juillet 2003

LECOURT, Dominique, « Introduction », in CYRULNIK, Boris, *La naissance du sens*, Paris : Hachette Littératures, « Pluriel », 1995

LECOUTEUX, Claude, « Chasse sauvage/ Armée furieuse », in WALTER, Philippe (éd.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris : Honoré Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 1997

LECOUTEUX, Claude, « La mer et ses îles au Moyen Âge : un voyage dans le merveilleux », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2005

LECOUTEUX, Claude, « Le cauchemar dans les croyances populaires européennes », in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar – Mythologie, Folklore, Arts et Littérature*, Paris : Sedes, « Le Publieur », 2003

LEVY, Maurice, « Approches du Texte fantastique », in *Caliban XVI*, Toulouse : Annales de l'Université de Toulouse - Le Mirail, Tome XV, 1979

LISSARRAGUE, François, « Dolon le loup. Un mythe grec de la ruse, entre guerre et chasse », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies, Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

LUPO, Pietro, « L'au-delà entre l'histoire et l'imaginaire : piste de recherche sur la pensée religieuse traditionnelle malgache », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2005

M.A.E.F.M (Mission Archéologique et Ethnologique Française au Mexique – sous la direction de STRESSER-PÉAN, Guy), « Désordre cosmique - La maladie, la mort, la magie dans les traditions méso-américaines », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies, Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

MANGEON, Anthony, « Des hommes et des bêtes sauvages : humanité/animalité chez les écrivains coloniaux », in *Notre Librairie – Indispensables animaux*, Paris : Notre Librairie, n° 163, 2006

MARIGNY, Jean, « Ethnographie et fantastique – De la légende à la fiction », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Seignolle et le fantastique*, Saint-Claude-de-Diray : Editions Hesse, 2002

MAUPASSANT, Guy (de), « Le Fantastique », *Le Gaulois*, 7 octobre 1883

MENEGALDO, Gilles, « *Le Diable en sabots et Marie la louve* : du texte à l'image », in Colloque de Cerisy-la-Salle, *Seignolle et le fantastique*, Saint-Claude-de-Diray : Editions Hesse, 2002

MONOD, Sylvère, « Préface », in KIPLING, Rudyard, *Wee Willie Winkie*, Paris : Gallimard, « Folio Bilingue », 1992

MORRIS, Matthew W., « Les origines de la légende de Mélusine et ses débuts dans la littérature du Moyen Âge », in BOULOUMIÉ, Arlette (éd.), *Mélusine moderne et contemporaine*, in BOULOUMIÉ, A. (éd.), *Mélusine moderne et contemporaine*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2001

PAGEAUX, Daniel-Henri, « Le comparatisme selon Marcel Bataillon », in BESSIÈRE, Jean et PAGEAUX, D.-H. (éds.), *Perspectives comparatistes*, Paris : Honoré Champion, « Champion Varia n° 29 », 1999

OATES, Caroline, « Démonologues et lycanthropes : les théories de la métamorphose au XVI^e siècle », in HARF-LANCNER (éd.), HARF-LANCNER, L. (éd.), *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Paris : École Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985

PASTRE, Jean-Marc, « Les deux chiens de la matière de Tristan », in BUSCHINGER, Danielle et SPIEWOK, Wolfgang (éds.), *Hommes et animaux au Moyen Âge*, Greifswald : Reineke-Verlag, « Actes de colloques et ouvrages collectifs », 1997

PERRUS Claude, « La Chasse infernale : des *exempla* à la nouvelle V, 8 du *Décameron* », in WALTER, Philippe (éd.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris : Honoré Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 1997

PÉTILLON, Pierre Yves, « La plantation du Seigneur » in *L'Europe aux anciens parapets*, Paris : Seuil, 1986

PÉTILLON, Pierre-Yves, « Préface » in HAWTHORNE, Nathaniel, *Contes et Récits*, Paris : Imprimerie Nationale Éditions, « La Salamandre », 1996

PRICE, Robert, « L'autre nom d'Azathot », in PRICE, R. (éd.), *Le Cycle de Cthulhu*, Montigny-Les-Metz : Oriflam, « Nocturne », 1998

QUILLIOT, Roland, « Destruction du réel et dissolution du sujet chez Borges », in *Imaginaires du simulacre*, Dijon : Centre de Recherches sur l'image, le symbole et le mythe, Université de Bourgogne, 1987

REGNIER, Thomas, « L'angoisse d'exister », *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », n° 422, Juillet 2003

RICHTER, Anne, « Guy de Maupassant ou le fantastique involontaire », in MAUPASSANT, Guy (de), « La peur », in *Contes fantastiques*, Bruxelles : Marabout, 2001

ROSCHER, Wilhem Heinrich, « Ephialtès, étude mytho-pathologique des cauchemars et démons du cauchemar de l'Antiquité », [1^{ère} trad. française : FOIS-KACHEL, G., JAGOT, A. et KISSEL, M.] in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar – Mythologie, Folklore, Arts et Littérature*, Paris : Sedes, « Le Publieur », 2003

ROUDAUT, Jean, « Baudelaire/Mallarmé, Au bord du précipice », *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », n° 422, Juillet 2003

SAMBO, Clément et JAOVAHINY, Richard André, « Les crocodiles sacrés du Nord de Madagascar », in TERRAMORSI, Bernard, MARIMOUTOU Carpanin et MAGDELAINE, Valérie (éds.), *Démons et Merveilles - Le surnaturel dans l'océan Indien*, Saint-André (La Réunion) : Océan Éditions, 2005

SCHNAPP, Alain, « Chasse. Ses Héros et ses mythes en Grèce ancienne », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

SCHOWING, Jean, « Tératologie animale », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris : E. U., 1995

SORLIN, Évelyne, « Mélusine et les déesses territoriales irlandaises. Aux origines de la Banshee celtique et européenne », in BOIVIN, Jeanne-Marie et Mc CANA, Proinsias (éd.), *Mélusines continentales et insulaires*, Paris : Honoré Champion, « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999

STÉTIÉ, Salah, « Zoologie du ciel et de l'enfer », in CAZAUX, Yves (éd.), *L'animal fabuleux*, Paris : PUF, « Corps Écrit », 1983

TERRAMORSI, Bernard, « Julio Cortázar : du caméléon à l'axolotl, une poétique de l'indéterminable », in DESHOULIÈRES, Valérie –Angélique (éd.), *Poétiques de l'indéterminé - Le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, « Littératures », 1998

TERRAMORSI, Bernard, « L'appréhension des choses dans le récit fantastique », in *Les Cahiers du CERLI « Art et Fantastique »*, Toulouse : Université de Toulouse-Le Mirail, « Actes du X^e Colloque du CERLI », n°17

TERRAMORSI, Bernard, « La "bête" et la "vieille terreur sacrée" : la morsure du Fantastique », in GEOFFROY-MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris : L'Harmattan, « Americana », 1998

TERRAMORSI, Bernard, « La femme étouffante. À propos des *Yeux de la panthère* d'Ambrose Bierce et du *Tour d'écrou* de Henry James », in MENOUX, Sophie (éd.), *Henry James and other essays*, Saint-Denis [La Réunion] : Alizés n°23, Septembre 2003

TERRAMORSI, Bernard, « Le spectre de l'Histoire », in AUSTIN, William & IRVING, Washington, *Trois récits fantastiques américains*, Paris : José Corti, « Romantique », 1996

TRUCHAUD, François, « Hodgson ou la quête du surnaturel », in HODGSON, William Hope, *Carnacki et les fantômes*, Paris : Éditions 10/18, « Grands Détectives », 1995

TRUCHAUD, François, « Préface » in LOVECRAFT, Howard Phillips, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris : Christian Bourgois, 1969

TRUCHAUD, François, « Préface », in HODGSON, William Hope, *La Maison au bord du Monde*, Paris : Opta, « Aventures fantastiques », 1971

UHL, Patrice, « De la "cauquemare" et du "luiton", le témoignage complémentaire des *Évangiles des Quenouilles* et de *Perceforest* », in TERRAMORSI, Bernard (éd.), *Le cauchemar – Mythologie, Folklore, Arts et Littérature*, Paris : Sedes, « Le Publieur », 2003

VADÉ, Yves, « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », in VADÉ, Y. (éd.), *Le Retour de l'archaïque*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1996

VANIER, Alain, « L'angoisse comme névrose », in *Magazine Littéraire* : « L'angoisse », n° 422, Juillet 2003

VARENNE, Jean, « Indo-Européens (les) », in BONNEFOY, Yves (éd.), *Dictionnaire des Mythologies, Dictionnaire des Mythologies*, Paris : Flammarion, 1981

VARGAS-LLOSA, Mario, « La Trompette de Deyá » in CORTÁZAR, Julio, *Nouvelle intégrales*

WALTER, Philippe, « Hellequin, Hannequin et le Mannequin », in WALTER, Philippe (éd.), *Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris : Honoré Champion, « Essais sur le Moyen Âge », 1997

WASHBURN, Sherwood, « L'évolution de l'Homme », in LANGANEY, André (éd.), *Les origines de l'Homme*, Paris : Belin, « Bibliothèque pour la Science », 1992

Bibliographie

Sources Internet

ECKEN, Claude, « Science-fictions animales » in *L'Autre*, n°1, 1999, disponible sur <http://www.nosfere.org/icarus/article/articles.asp?numarticle=235> [consulté le 28/05/2003]

BOZZETTO, Roger, « Le monstre, obscur objet d'une fascination » [consulté le 28/05/2003]. Disponible sur : <URL : <http://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=393>

PASQUES, Patrick, « Merveilles de l'évolution » [consulté le 28/05/2003]. Disponible sur : <URL : <http://www.webencyclo.com/dossiers/contenu/D91-000104B1.asp?IDDossier=91>

SCHNABEL, William, « Le corps fantastique chez Lovecraft », disponible sur <http://www.u-grenoble3.fr/gerf/articles/Schnabel-3.html>, p. 4 [consulté le 28/05/2003]