

ROMANICA SILESIANA



№ 11 (T. 1)
La Peur



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016

*R*OMANICA
*S*ILESIANA



NO 11 (T. 1)
La Peur

ROMANICA SILESIANA



NO 11 (T. 1)
La Peur

Sous la rédaction de
KATARZYNA GADOMSKA
KRZYSZTOF JAROSZ



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2016

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

KRZYSZTOF JAROSZ

Recenzenci / Évaluateurs

RYM BARADOUÏ-HAMZA (Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, Tunisie), ALYA CHELLY-ZEMMI (Université de Sousse, Tunisie), FRANCE GRENAUDIER-KLIJN (Massey University, New Zealand), ARNAUD HUFTIER (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, CERLI, France), TUGRUL İNAL (Ankara University, Turkey), HERVE LAGOGUEY (Université de Reims, CERLI, France), ANNA LEDWINA (Uniwersytet Opolski, Polska), JOANA MARCU (West University of Timișoara, Romania), SAMUEL MINNÉ (CERLI, France), KRYSZYNA MODRZEJEWSKA (Uniwersytet Opolski, Polska), SARGA MOUSSA (Université Lyon II, France), NATHALIE PRINCE (Université du Maine, CERLI, France), JOLANTA RACHWAŁSKA VON REICHWALD (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, Polska), SERGIO GUMARES DE SOUSA (Universidade do Minho, Braga, Portugal), ANCA M. SPRENGER (Brigham Young University, USA)

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TUA BLESÁ (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARIA JESUS GARCIA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), EDUARDO ENRIQUE PARRILLA SOTOMAYOR (Tecnológico de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Table des matières

Mot de la Rédaction (KATARZYNA GADOMSKA, KRZYSZTOF JAROSZ)	11
--	----

La Peur et les littératures de l'imaginaire

DENIS MOREAU	
Le carnaval fantastique : Monstrueuse mascarade et (p)acte de lecture	17
BEATA KĘDZIA-KLEBEKO	
L'origine d'une peur incarnée – Gilles de Rais vel Barbe bleue par Charles Perrault	26
IZABELLA ZATORSKA	
<i>Nil tremendum</i> ou les stratégies de conjurer la peur ancestrale dans les Lumières françaises. Jan Potocki et ses antécédents	35
NOËLLE BENHAMOU	
La peur dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrian : du folklore au fantastique	43
MALGORZATA SOKOŁOWICZ	
« C'est une histoire singulière et terrible... ». <i>La Morte amoureuse</i> ou la fascination romantique pour les vampires	51
RÉGINE ATZENHOFFER	
Roman, fais-moi frissonner de peur et de... plaisir ! Le vampire dans le roman contemporain pour adolescents	60
VIRGINIE FERNANDEZ	
La peur dans le roman policier français du XIX ^e siècle : l'angoisse face à la modernité	69
KATARZYNA GADOMSKA	
Nouvelles sources de la peur dans le récit néofantastique de Jean-Pierre Andrevon	78

AGNIESZKA LOSKA	
Le chronotope de la peur dans les romans fantastiques d'Anne Duguël	88
ÉRIC VAUTHIER	
Esthétique de la peur et de la cruauté chez deux nouvellistes francophones contemporaines : Marie José Thériault et Nadine Monfils	97
ÉRIC AURIACOMBE	
Harry Potter et l'expérience d'effroi : L'effet des Détraqueurs	106

La Peur et le cinéma populaire

VALENTIN GUERMOND	
Et l'Espagne frémit de peur. L'âge d'or du cinéma d'horreur ibérique à la fin du franquisme (1968–1976)	119
NICOLAS CVETKO	
Revenir : la peur <i>envisagée</i> par Mario Bava (<i>Les Trois visages de la peur / I Tre volti della paura</i> , 1963)	129
STÉPHANE ISCHI, SIMON GABAY	
Le transfert maléfique : un nouveau motif du genre de l'horreur	140
VLADIMIR LIFSCHUTZ	
L'ego intermédiaire ou l'authentification de la terreur	150

La Peur et le courant principal de la littérature

RAMONA MALITA	
Le courage de la peur ou comment vivre sous l'empire (napoléonien ?) de la crainte quotidienne. Le cas de Madame de Staël	163
ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA	
L'espace anxiogène dans <i>Les Misérables</i> de Victor Hugo	178
MONNÉ CAROLINE DOUA OULAI	
La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne	187
TOMASZ KACZMAREK	
<i>La Folie au théâtre</i> ou les peurs de la Belle Époque	198
ANNA BRANACH-KALLAS, PIOTR SADKOWSKI	
La possession par les « pouvoirs de l'horreur » de la Grande Guerre	207
BÉCHIR KAHIA	
Une peur perdue : la nuit sombre	217
MARA MAGDA MAFTEI	
Quand l'exil à l'intérieur du pays engendre la Peur	225

MAGDALENA MARCINIAK	
À l'origine de tout, la Peur. Le cas de Roland Barthes	233
MICHAŁ KRZYKAWSKI	
Les oiseaux de Bataille.	242
ANNA SWOBODA	
La peur, l'angoisse et la violence domestique dans <i>Cendres et braises</i> de Ken Bugul	254

Contents

Preface (KATARZYNA GADOMSKA, KRZYSZTOF JAROSZ)	11
--	----

Fear and Speculative Fiction

DENIS MOREAU	
Carnival in fantastic fiction: monstrous masquerade and reading pact	17
BEATA KĘDZIA-KLEBEKO	
The origins of the embodied fear – Gilles de Rais alias Barbe blue by Charles Perrault	26
IZABELLA ZATORSKA	
<i>Nil tremendum</i> or the Strategies to Beseech the Ancestral Fear during the French Enlightenment. Jan Potocki and his Background	35
NOËLLE BENHAMOU	
Fear in Erckmann-Chatrian's work: from Folklore to Fantastic	43
MALGORZATA SOKOŁOWICZ	
"My story is a strange and terrible one...". <i>La Morte amoureuse</i> [Clarimonde] or the Romantic Fascination with the Vampires	51
RÉGINE ATZENHOFFER	
Novel, make me shiver with fright... and delight! The vampire in contemporary novels for young adults	60
VIRGINIE FERNANDEZ	
The fear in the nineteenth century French detective novel: the anxiety towards the modernity	69
KATARZYNA GADOMSKA	
New sources of fear in short fantastic stories of Jean-Pierre Andrevon	78

AGNIESZKA LOSKA	
The chronotope of fear in Anne Duguël's fantastic novels	88
ÉRIC VAUTHIER	
Aesthetics of fear and cruelty in works by two contemporary francophone women short story writers: Marie José Thériault and Nadine Monfils	97
ÉRIC AURIACOMBE	
Harry Potter and the experience of external fright: Dementors' effect	106

Fear and Popular Cinema

VALENTIN GUERMOND	
Fear in Spain. The golden age of Spanish Horror Films during late Francoism (1968–1976)	119
NICOLAS CVETKO	
The Faces of fear according to Mario Brava (<i>Black Sabbath / I Tre volti della paura</i> , 1963)	129
STÉPHANE ISCHI, SIMON GABAY	
Evil transfer: a new motif of the horror genre	140
VLADIMIR LIFSCHUTZ	
The intermediate ego or terror's authentication	150

Fear and Mainstream Literature

RAMONA MALITA	
The courage of fear or how to live daily under the empire (of Napoleon?) of fear. The case of Madame de Staël	163
ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA	
Anxiogenic space in <i>Les Misérables</i> by Victor Hugo	178
MONNÉ CAROLINE DOUA OULAI	
Fear to the neuroses in zolien's work	187
TOMASZ KACZMAREK	
<i>Madness in theater</i> or fears from the times of the Belle Époque	198
ANNA BRANACH-KALLAS, PIOTR SADKOWSKI	
Possessed by the "powers of horror" of The Great War	207
BÉCHIR KAHIA	
A lost fear: the dark night	217

MARA MAGDA MAFTEI	
When exile ultim one's country triggers Fear	225
MAGDALENA MARCINIAK	
At the origin of everything, Fear. The case of Roland Barthes	233
MICHAŁ KRZYKAWSKI	
Bataille's Birds	242
ANNA SWOBODA	
Fear, Anxiety and Domestic Violence in <i>Cendres et braises</i> by Ken Bugul	254

Mot de la Rédaction

«L'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu»¹ constate Howard Phillips Lovecraft, un des maîtres américains de la littérature horrifique. Pour Guy de Maupassant, classique français du genre, «la vraie peur, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois»². Soulignant la parenté du mystique et du fantastique, Rudolf Otto définit les deux comme l'expression du *mysterium tremendum et fascinans*. Il voit également le rapport entre le frisson du croyant (et du lecteur) devant des sphères et des puissances inconnues et une manifestation du divin, une participation au grand mystère de l'existence. Pourtant, Louis Vax et Roger Caillois perçoivent la peur dans la perspective plus laïque et déprécient sa valeur spirituelle. Vax dit que «l'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel»³. Caillois, quant à lui, souligne l'aspect ludique du fantastique et estime que le genre s'appuie sur le jeu avec la peur.

La psychanalyse a considérablement contribué à l'essor de la littérature d'épouvante en reconnaissant en l'homme une source principale de terreur moderne et en explorant «l'inquiétante étrangeté» du quotidien. La peur exprime «le retour du refoulé», le retour de ce qui est enraciné profondément en l'homme et qu'il a besoin d'extérioriser. Ainsi certains thèmes récurrents du fantastique illustrent un certain nombre d'angoisses macabres (comme celle d'être enterré vivant ou bien celle d'une transformation monstrueuse et inexplicable du corps humain), de complexes (par exemple le complexe de la castration) et de tabous

¹ H.P. LOVECRAFT : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1969, p. 35.

² GUY DE MAUPASSANT : *La Peur*. In : *Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Paris : Arvensa Téditons, 2014, p. 446.

³ LOUIS VAX : *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : Fayard, 1960, p. 6.

(la zoophilie, la nécrophilie, le cannibalisme). Le fantastique comble donc un besoin fantasmatique de peur inscrit dans l'âme humaine.

Vu l'importance de ce facteur dans le fantastique et ses genres voisins, la onzième livraison de la revue *Romanica Silesiana* se propose donc la réflexion sur la peur dans la littérature et le cinéma⁴.

La peur englobe toute une gamme de nuances (terreur, horreur, effroi, épouvante, panique, angoisse, inquiétude etc.) que beaucoup d'auteurs ont sondées à travers les siècles, chacun à sa manière. Le présent volume contient aussi bien des articles consacrés à l'étude des textes de véritables virtuoses de la peur (comme par exemple Jan Potocki, Théophile Gautier, Erckmann-Chatrian, Emile Gaboriau, André de Lorde, Jean-Pierre Andrevon, Anne Duguël, Marie José Thériault, Nadine Monfils) que des travaux analysant les ouvrages des auteurs dont les noms peuvent paraître surprenants dans ce contexte (Madame de Staël, Victor Hugo, Laurent Gaudé, Nicole Calligaris, Ken Bugul, Roland Barthes, Georges Bataille).

En admettant un large éventail méthodologique, les auteurs de la *Romanica Silesiana* mettent l'accent sur l'évolution des sources de terreur à travers les siècles. Voici la liste des axes thématiques étudiés dans les articles du premier volume :

- les genres littéraires typiquement anxiogènes : le fantastique, le conte cruel ou insolite, le roman d'épouvante et d'horreur, le thriller, le roman policier, la *fantasy* (les articles de Denis MOREAU, de Virginie FERNANDEZ, d'Éric AURIA-COMBE, d'Éric VAUTHIER),
- le « préfantastique » (les études de Beata KĘDZIA-KLEBEKO, d'Izabella ZATORSKA),
- le « néofantastique » et la peur du quotidien (Katarzyna GADOMSKA, Agnieszka LOSKA), le « néofantastique » et les atrocités de la Grande Guerre (Anna BRANACH-KALLAS et Piotr SADKOWSKI),
- les personnages anxiogènes : vampires, fantômes, monstres, doubles, psychopathes (Małgorzata SOKOŁOWICZ, Noëlle BENHAMOU, Régine ATZENHOFFER),
- le cinéma d'horreur : le film d'horreur classique ; le *gore*, le *slasher movie* ; l'école espagnole et italienne de l'horreur (Valentin GUERMOND, Stéphane ISCHI et Simon GABAY, Nicolas CVETKO, Vladimir LIFSCHUTZ),
- la peur dans la littérature du courant principal du XIX^e siècle (Ramona MALITA, Aleksandra BOGUSŁAWSKA, Caroline OULAI) et du XX^e siècle (Mara Magda MAFTEI, Michał KRZYKAWSKI, Béchir KAHIA, Anna SWOBODA),
- la peur dans le théâtre (Tomasz KACZMAREK),
- la peur et la philosophie (Magdalena MARCINIAK).

⁴ Le premier volume de la revue englobe des articles écrits en français (sous la rédaction de Krzysztof Jarosz et Katarzyna Gadomska), le second volume comporte des études en espagnol et en anglais (rédigés par Krzysztof Jarosz, Ewelina Szymoniak et Zuzanna Szatanik).

Tous ces articles, aussi différents que soient leurs sujets et leurs méthodologies, montrent non seulement la récurrence de la peur en littérature et au cinéma, mais aussi sa perpétuelle évolution, sa dynamique grâce à laquelle ce phénomène a encore une très longue carrière devant lui.

Katarzyna Gadomska et Krzysztof Jarosz

La Peur et les littératures de l'imaginaire



DENIS MOREAU
Université d'Aix-Marseille

Le carnaval fantastique : Monstrueuse mascarade et (p)acte de lecture

ABSTRACT: The aim of the present work is to consider the articulation between the carnival and the literary fantastic, perceived as a dynamic subversion of reality able to arouse fear. Carnival's imagery and fantastic strategies as metamorphoses can be considered like deviation from consensus reality, and allow to understand more specifically how the fantasy literature works and its differences from mimetic fiction.

Literary techniques like autorepresentation or intertextual references highlight the text's fictionality, and conduct a literary reflection on the poetics of fantastic prose fiction.

The fantastic is not trying to represent the world as we know it, and the pleasure of reading is here closely linked to the notions of willing suspension of disbelief or secondary belief.

KEY WORDS: fantastic fiction, carnival, fear, metafiction, autorepresentation, author-reader contract, willing suspension of disbelief

Selon Bakhtine, l'esthétique carnavalesque représente un phénomène de subversion et de rupture lié à une «abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous» (BAKHTINE, 1978 : 18). Le carnaval, par son ancrage profond dans la culture comique et populaire, se montre en effet capable de bousculer les catégories établies, d'inverser le «haut» et le «bas» (c'est-à-dire ce qui se trouve au bas de l'échelle hiérarchique sociale). L'esthétique du grotesque et du bizarre vient souligner la «pensée carnavalesque», selon laquelle l'homme devient un être hétérogène, c'est-à-dire capable de vivre deux vies sur un jour annuel : une vie «officielle et sérieuse», et une vie «de carnaval». Cette représentation d'un monde carnavalesqué traduit donc une authentique transgression des références, un renversement des hiérarchies, mais aussi l'émergence d'un discours lui-même carnavalesqué, venant bousculer les codes et conventions qui le régissent habituellement.

L'utilisation d'une esthétique du carnavalesque, dans les textes à effets de fantastique (voir CANVAT, 1993 : 97–112), va pleinement dans ce sens : en effet, par l'emploi du masque ou du grotesque, le texte tend souvent vers un paroxysme venant exhiber ses propres techniques de travestissement, voire de duplicité, rappelant de cette façon au lecteur que l'apparence de vérité qu'il vient de présenter ne relève, en fin de compte, que d'un mécanisme d'imitation mensongère, de dénaturation et de déstabilisation.

L'esthétique carnavalesque, par les différents procédés d'inversion qu'elle induit, permet l'instauration d'une confusion, qui vient transformer les êtres en dissimulant leur « vrai » visage sous des masques divers. Cette confusion, ces transformations sont précisément propices au surgissement du fantastique, à l'apparition d'un sentiment d'étrangeté due à un bouleversement radical des apparences, qui va venir perturber profondément les rapports de l'être au monde.

Carnaval fantastique : le surgissement de l'impensable

Le carnaval, dans nombre de textes à effets de fantastique, va venir perturber l'ordre établi du monde, et, ce faisant, va projeter le personnage dans une profonde confusion, confinant parfois avec un authentique trouble d'ordre existentiel, tout en relevant d'un choix sociologiquement marqué et reconnu. Le grotesque du carnaval, par son aspect ridicule et contrefait à l'excès, vient présenter le monde comme à travers un miroir déformant, miroir courbe venant établir un rapport presque « pervers » entre ce que l'on voit (le masque) et ce qui est dissimulé (ce qui se trouve derrière le masque).

Le carnaval peut, de la sorte, devenir prétexte à une radicale remise en cause des structures avérées du monde, univers à multiples facettes dont l'inintelligibilité même provoque l'angoisse et la terreur. Ainsi, dans « Carnaval à Cadix » d'Ewers (voir également BOZZETTO, 1985 : 61–65), un vieux saule va faire son apparition au milieu de la fête, semant le trouble dans l'esprit des individus qui l'approchent :

À trois heures de l'après-midi déjà, la place et les rues adjacentes grouillaient de monde. [...] C'est à ce moment, vers 3 heures, qu'on aperçut le tronc d'arbre. Personne n'avait remarqué d'où il venait, mais c'est un fait, il se dressait là, au milieu de la place, se balançant lentement à travers la foule jusqu'à une extrémité, puis reculant sans se retourner jusqu'à l'autre bout.

[...] Peu à peu, l'énervement gagna la foule, qui se mit à murmurer et à protester contre cette farce stupide et à invectiver le tronc avec une véhémence croissante.

On assiste ici à une lente maturation au sein même du récit, une montée progressive du doute, puis de l'inquiétude et de la colère, face à cette « chose » qui ne devrait pas être là, mais qui pourtant impose tout l'insolite de sa présence, transformant la fête (et, ce faisant, le monde lui-même) en un espace suffoquant dans lequel nulle raison, nulle logique ne semblent pouvoir pénétrer. Les passants qui osent approcher l'arbre sont brusquement pris de panique, mais nulle part, au sein du récit, n'apparaît la cause exacte de cette réaction inattendue ; le vieux saule n'est guère menaçant, néanmoins sa présence seule, par son anormalité et son incongruité, suscite un malaise et un trouble indéfinissables :

Tous ces gens sur la place étaient accessibles à toutes les superstitions imaginables, mais personne n'aurait voulu se faire du souci à propos de ce tronc d'arbre païen. Et pourtant, ils l'évitaient ; il y avait là quelque chose, ils ne savaient pas exactement quoi.

1969 : 34

Ce « quelque chose » qui se manifeste dans le contexte traditionnel du carnaval, c'est précisément l'inattendu, l'irrationnel inopportun qui vient brusquement rompre la normalité et les conventions du monde. Mais ce « quelque chose » est aussi un au-delà du langage, ce qui est indicible, ou qu'il est interdit de nommer, ou encore ce qui ne doit pas être révélé. Le lecteur n'apprendra pas, au terme du récit, ce qui se cachait à l'intérieur du saule ; peut-être ce dernier était-il même vide de toute présence humaine. L'enjeu du texte d'Ewers se situe ailleurs, dans la seule manifestation effective de la « chose », hors de toute explication, logique ou non. L'exception aberrante que constitue cet arbre, soudainement apparu là où il n'aurait pas dû se trouver, est précisément soulignée – et amplifiée – par son irruption au sein même d'un carnaval, donnant lieu à une manière de « double subversion », puisque intervenant parmi une foule de costumes et de masques de fantaisie destinée elle-même à subvertir le monde « sérieux et officiel ».

Si le carnaval est un cadre singulièrement propice à l'irruption du fantastique, c'est également par son esthétique du grotesque, cultivant un aspect caricatural, ridicule et contrefait à l'excès. En effet, c'est dans cet excès même que se situe l'enjeu d'une représentation de l'altérité trouvant une forme extériorisée par l'intermédiaire de masques et de costumes divers. L'esthétique carnavalesque favorise, de cette façon, une objectivation de l'impensable, par l'événement spectaculaire dont il est un théâtre privilégié, représentant intrinsèquement une mise en crise du sens qui suscite le malaise ou la peur.

D'autre part, il convient de signaler que l'esthétique carnavalesque se trouve souvent étroitement liée à la figure du masque¹ ; si le masque intrigue ou effraie, ce n'est pas tant par ce qu'il montre que par ce qu'il dissimule. Ce qui provoque

¹ Surtout parce qu'« il autorise toutes les libertés, la réalisation des fantasmes et des désirs les plus secrets, tout en préservant l'anonymat de son porteur » (BIZEK-TATARA, 2011 : 42).

en effet un sentiment de peur, ce n'est pas ce qu'il nous est loisible de voir, c'est-à-dire le masque lui-même, mais bien plutôt ce qui se trouve sous le masque, l'espace ainsi occulté qui se dissimule à notre regard. Le masque, bien souvent, n'intervient pas au sein du récit comme un procédé de caractérisation, mais plutôt comme le vecteur essentiel d'une attente : celle de découvrir ce qui se dissimule derrière l'apparence factice qui s'offre à la vue. On peut penser au roi masqué d'or de Marcel Schwob (« Le roi au masque d'or »), les masques de toile argentée de Jean Lorrain, ne dissimulant que du vide (« Les trous du masque »), et bien d'autres... Le masque, et plus largement le déguisement, apparaissent donc comme les vecteurs essentiels d'un questionnement posé sur un « au-delà » des apparences, révélation d'un mystère, d'une « vérité » souvent effrayante, dissimulée derrière l'écran fallacieux et mensonger du visible.

Un théâtre métafictionnel

L'esthétique carnavalesque met donc au jour un « écart » par rapport aux conventions du vraisemblable ; l'utilisation du grotesque ou encore du masque permet la représentation d'un monde « à part », fait de déguisements, de faux-semblants, élaborant divers mécanismes de duperie qui invitent précisément le lecteur à porter un regard distancié et critique sur cet univers de travestissement.

La réflexion critique autour de l'illusion carnavalesque se trouve ainsi étroitement liée au questionnement entre illusion et réel, renvoyant de façon directe à une réflexion sur la relation ambivalente entre le réel et la fiction. Si le carnaval permet à l'individu de s'affranchir des conventions officielles du monde réel, cette libération équivaut également à une transgression des interdits, à une subversion des codes, mais aussi à un véritable jeu sur les apparences. Ceci nous amène à souligner le parallèle clairement établi par Denis Mellier entre carnaval et fantastique :

Le fantastique, et c'est un de ses *topoi*, construit, par [...] le jeu des apparences, une situation minimale de renversement où le monde et les êtres ne sont tout simplement pas ce qu'ils semblent être. Littéralement, le fantastique parvient, comme le carnaval, à faire coexister deux événements : celui de l'objet et celui de sa représentation.

MELLIER, 1999 : 111

Le passage s'effectue donc de la diégèse au processus fictionnel (et métafictionnel) ; le carnaval décrit au sein du récit devient, dans le même temps, celui

même de la représentation. Le carnaval, en tant que manifestation d'un monde « à l'envers », devient manifestation du discours fictionnel lui-même, une « scène fantastique » ourdissant au sein du récit une subversion des normes ainsi qu'une transgression logique.

Le carnaval, en effet, ne s'accomplit vraiment que dans la « représentation » ; c'est, de ce point de vue, un imaginaire mis en action, par le truchement de masques et de costumes, ces divers ornements étant autant de « signes » faisant partie intégrante du jeu de la représentation carnavalesque. Toute la portée de cette représentation ne porte sens que dans son action même au sein de l'espace clos qu'est le récit.

Le carnaval fantastique est, de ce fait, un lieu privilégié où le texte trouve l'occasion d'affirmer les rapports critiques qu'il peut entretenir avec lui-même, se donnant explicitement pour « faux », mensonger et artificieux. Ainsi se fait jour et s'exprime la duperie fantastique, ornée de ses divers procédés de « transformation » du réel, de ses outils de travestissement, ses masques et costumes qui ne sont, tout comme dans l'imaginaire carnavalesque, que des conventions de jeu. Le fantastique, par le jeu des apparences qu'il met en œuvre, entretient d'étroites relations avec le carnaval ; les modalités de la représentation fantastique concourent bien, au même titre que les masques et costumes du carnaval, à créer un monde « autre », libéré des codes et conventions du monde réel. Le lecteur² assiste à cette « représentation », feignant donc, dans la durée de sa lecture, de croire à la véracité des éléments représentés, désireux d'éprouver ainsi une manière d'« illusion parfaite », indispensable à son adhésion et à son plaisir.

Sentiment de peur et créance littéraire

Le fantastique, figuration oxymorique de l'impensable³, peut apparaître comme le territoire privilégié d'une mise en fiction de problématiques narratives visant à interroger les frontières mêmes qui séparent le réel de l'imaginaire. En ce sens, l'effet de fantastique apparaît comme étroitement lié à l'effet de réel, au sein d'une dynamique textuelle alliant vision rapprochée d'un objet de représentation et déstabilisation souvent anxiogène de cette vision. Si l'effet de réel a fonction de repère, s'il préexiste à l'irruption du fantastique, c'est précisément

² Il convient ici de mettre en corrélation, à l'instar de Rachel Bouvet, effet de fantastique et effet de lecture ; l'effet de fantastique permet en effet de « problématiser certains aspects du processus de lecture » ainsi que ses diverses variations (BOUVET, 2007 : 1-2).

³ Concernant l'oxymore et la relation réel/irréel dans le fantastique, Irène BESSIÈRE remarque : « Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction mutuelle et implicite » (1974 : 57).

afin que ce dernier puisse le subvertir, en exposer un état-limite, état bivalent ancrant l'impossible dans un monde réaliste. En ce sens, nous pouvons dire que le fantastique, avant toute chose, cherche donc à créer une déviation du réel hors des limites du possible.

L'ordre des choses est, de ce fait, violemment bousculé, les événements ne semblent plus obéir aux lois qui régissent le monde habituel. La nature même de l'illusion fictionnelle s'en trouve bouleversée, comme placée dans un état de crise de la représentation, présentant un véritable outrage aux lois de la logique tout en imposant ce dernier avec une intraitable évidence au sein de « l'empire diégétique » (voir RICARDOU, 1973 : 153–154) que constitue le contenu narratif du récit. Le lecteur désireux de *jouer le jeu du récit*, permettant ce que Jean-Marie SCHAEFFER appelle « l'immersion fictionnelle » (1999 : 182–187), doit ainsi se plier à ce renversement des lois et admettre, durant le temps de la lecture, l'écrasante et incontestable victoire de l'irrationnel sur le rationnel.

Le lecteur collabore donc de cette façon à l'artifice littéraire, en s'abstenant provisoirement de douter, en se livrant sans scepticisme à l'illusion qui lui est présentée, à l'« ici et maintenant » que lui livre le récit. Il est bien question d'une « suspension volontaire d'incrédulité » (*willing suspension of disbelief*), pour reprendre la formule de Coleridge⁴, condition essentielle de l'illusion romanesque. Cette « feintise ludique partagée » (SCHAEFFER, 1999 : 145) est donc une manière de contrat d'acceptabilité et de croyance provisoires en ce qui est narré, nécessitant de « mettre entre parenthèses la valeur de vérité et les conséquences pratiques immédiates du message fictionnel » (PAVEL, 2002 : 5).

Ainsi le lecteur ne doit s'attacher, le temps de sa lecture, qu'à l'espace fictionnel, et non à des critères de logique ou de vraisemblance relevant du « hors-texte ». Il est donc nécessaire, dans cette perspective, d'ajouter foi à ce qui ne peut pas être ou, pour mieux dire, à la présence d'un « impossible et pourtant là » (voir BOZZETTO et PONNAU, 1994), ne pouvant exister qu'au sein de la diégèse. L'acceptation de cet écart par rapport au réel⁵ est, en ce sens, une condition essentielle à l'immersion du lecteur au sein de l'univers secondaire que propose la fiction.

L'espace fictionnel, manière de microcosme indépendant affranchi des contraintes et des lois qui régissent le monde réel, fonctionne selon des principes

⁴ Tolkien parle quant à lui de « créance littéraire », opération mentale plus naturelle d'entrée au sein de l'univers fictionnelle et adhésion aux règles qui régissent ce dernier : « Ce qui arrive vraiment, c'est que le conteur se montre un "sous-créditeur" qui réussit. Il fabrique un Monde Secondaire dans lequel l'esprit peut entrer. À l'intérieur, ce qu'il relate est "vrai" : cela s'accorde avec les lois de ce monde. L'on y croit tant que l'on se trouve, pour ainsi dire, dedans. Dès qu'intervient l'incrédulité, le charme est rompu ; la magie, ou plutôt l'art, a échoué » (TOLKIEN, 2009 : 95).

⁵ Et, partant, l'acceptation de la valeur émotionnelle et/ou épistémologique de cet écart.

qui lui sont propres et qu'il convient d'accepter comme valides et efficaces. La réussite de la fiction ne « tolère » pas le scepticisme du lecteur, ce dernier devant jouer son rôle, mais aussi jouer le jeu du récit en prenant momentanément parti pour la véracité de la fabula. Cette opération mentale n'est nullement étrangère au plaisir ressenti par le lecteur face au spectacle que lui offre le texte ; loin de vouloir démasquer ce spectacle, il accepte en connaissance de cause et *avec plaisir* d'être dupe de l'illusion que lui présente le récit. Certains récits apparaissent ainsi comme autant de « pièges textuels » tendus au lecteur, à l'instar d'« Axolotl » de Cortázar, de « L'Étrange cas de X » de Jeff VanderMeer ou encore de *Fight Club* de Chuck Palahniuk. La nouvelle de Cortázar métaphorise, sur un mode transgressif, les actes d'écriture et de lecture tout en présentant l'évidence effrayante d'une altérité irréfutable, tandis que *Fight Club* traite du thème du double en l'associant à un trouble dissociatif de la personnalité donnant lieu à un dérèglement identitaire mais aussi narratif. Dans la nouvelle de VanderMeer, le personnage de X apparaît comme un individu en proie à une expérience psychotique venant bouleverser, de façon radicale, son rapport avec la réalité. Le délire systématisé de X remanie en effet totalement sa relation au monde qui l'entoure, suscitant tout un ensemble de convictions (à priori) délirantes, d'idées de grandeur alliées à un bouleversement psychique total. On assiste moins ici à une simple déréalisation du monde qu'à un questionnement visant à distinguer le réel de l'imaginaire. La richesse du délire, ainsi que son polymorphisme, viennent brouiller les pistes, et tout porte à croire que X, auteur de *La Cité des Saints et des Fous*, vient juste d'émerger d'un délire complexe et remarquablement structuré, riche de tout un monde fantasmatique qui est en fait le monde qu'il a créé dans ses œuvres. VanderMeer se joue ici allègrement de son lecteur, l'incitant tout au long du récit à prendre une fausse piste, l'induisant en erreur de page en page, ourdissant progressivement un piège subtil avant d'asséner, de manière soudaine, une révélation finale inattendue. « L'Étrange cas de X » peut ainsi se lire comme un véritable jeu de simulacre entre le rationnel et le fantasme, ce dernier traversant le corps entier du texte, et ce jusqu'à son terme, qui apparaît comme un « lieu stratégique » (voir HAMON, 1975 : 495) du récit.

La créance littéraire, condition de la « réussite » de la fiction, relève donc essentiellement du plaisir même de la lecture, plaisir de se laisser volontairement duper afin de croire, ou plutôt de « faire semblant » de croire, ne serait-ce qu'un court instant, que tout est possible, surtout l'impossible.

Le « frisson fantastique », ainsi que le plaisir que ce dernier procure, procèdent tout entiers de ce « jeu », exigeante dialectique du vrai et du faux, élaborant un mécanisme narratif qui va venir substituer l'illusion au réel, afin d'emporter l'adhésion entière du spectateur. Le lecteur est ainsi amené à participer lui-même au « carnaval » de la représentation littéraire, sachant bien que ce

qui se déroule dans l'espace du récit n'est pas réel, mais feignant de croire, le temps de sa lecture, que le « spectacle » auquel il assiste est vrai. Le récit est bien une manière de « théâtre illusionniste », au sein duquel le lecteur se plaît à devenir victime de cette illusion, indispensable au plaisir de la lecture. Cela implique nécessairement qu'il doit faire fi, durant sa lecture, et pour reprendre la terminologie freudienne, du « principe de réalité » au profit du « principe de plaisir »⁶.

Là réside peut-être l'essence même du « régal fantastique » (VAX, 1987 : 47), car « aussi irrésistiblement que la langue retourne tâter une dent douloureuse, nous revenons toujours, toujours, à nos peurs, avec l'empressement d'un affamé devant une assiette pleine et fumante » (BARKER, 2001 : 5).

Bibliographie

- BAKTHINE Mikhaïl, 1978 : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BARKER Clive, 2001 : *Livres de sang*. T. 2 [*Books of Blood*. Vol. 2 – 1984]. Trad. Dominique DILL. Paris : Éditions J'ai Lu.
- BESSIÈRE Irène, 1974 : *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, Collection « Thèmes et textes ».
- BIZEK-TATARA Renata, 2011 : « Le Masque carnavalesque dans *Sortilèges* de Michel de Ghelderode ». *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 9.
- BOUVET Rachel, 2007 : *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- BOZZETTO Roger, 1985 : « Carnaval à Cadix. L'objet animé fantastique chez H.H. Ewers ». *Cahiers du CERLI*, n° 10.
- BOZZETTO Roger et PONNAU Gwenhaël, 1994 : « Fantastique ». In : *Dictionnaire universel des littératures*. Paris : Presses Universitaires de France.
- CANVAT Karl, 1993 : « Fantastique et carnavalesque dans les *Contes crépusculaires* de Michel de Ghelderode ». *Textyles*, n° 10.
- EWERS Hanns Heinz, 1969 : « Karneval in Cadiz ». [Grotesken, Munich, 1926]. In : IDEM : *L'Araignée*. Trad. Walter MICHEL. Verviers : Gérard & C°, Bibliothèque Marabout.
- FREUD Sigmund, 1977 : *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- HAMON Philippe, 1975 : « Clausules ». *Poétique*, n° 24.
- MELLIER Denis, 1999 : *L'Écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion.
- PAVEL Thomas, 2002 : « Comment définir la fiction ? ». In : René AUDET et Alexandre GEFEN, dir. : *Frontières de la fiction*. Québec / Bordeaux : Éditions Nota Bene et Presses Universitaires de Bordeaux, Collection Fabula.
- RICARDOU Jean, 1973 : *Le Nouveau roman*. Paris : Seuil.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1999 : *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

⁶ Voir FREUD, 1977 : 15–20 (ch. II : « Principe du plaisir et jeux d'enfants »).

-
- TOLKIEN J.R.R., 2009 : « Faërie ». [“On Fairy-Stories”, 1947]. In : *Faërie et autres textes*. Trad. Francis LEDOUX. Paris : Pocket.
- VAX Louis, 1987 : *La Séduction de l'étrange*. Paris : Quadrige / PUF.

Note bio-bibliographique

Denis Moreau a soutenu une thèse portant sur les enjeux et les procédés métafictionnels au sein des textes à effets de fantastique, sous la direction de Roger Bozzetto. Il poursuit actuellement ses recherches dans le domaine des littératures de l'imaginaire. Il a notamment rédigé un article sur Lovecraft, le texte à paru dans le numéro d'avril 2016 de la revue *Europe*.

BEATA KĘDZIA-KLEBEKO

Université de Szczecin

L'origine d'une peur incarnée – Gilles de Rais vel Barbe bleue par Charles Perrault

ABSTRACT: In 1695 Charles Perrault offered to Mademoiselle, a Grand-niece of Louis XIV, a book calligraphed by a copyist. It contained five “Tales of Mother Goose” and one of them carried the title “Bluebeard”. Originally, Bluebeard was a character from oral tradition stories describing him attacking his successive wives and children. He is also associated with the awful history of Gilles de Rais, sodomite and assassin. Gilles de Rais (or Retz) was a great Lord belonging to one of the most influential French families at the beginning of the 15th century. As a former companion in arms of Joan of Arc, he “supposedly lost his mind at the same time, as his friend was losing life”. The bloody nature of his crimes is obvious, as much as in the story of Perrault, where we encounter dead women with slit throats, attached to the wall, whose bodies “shined with curdled blood”. In literary tradition, the character still arouses interest of writers and undergoes many transformations. Thus, it is interesting to provide a brief overview of this Knight in retreat, alchemist and practitioner of occult arts, “who has committed countless crimes in his castles of Machecoul and Tiffauges, [...]” and who was arrested and hanged in 1440.

KEY WORDS: Tales, collective memory, literary and historical character, archetype, life story of Gilles de Rais, Alchemy

Jusqu'à nos jours les *Contes* de Charles Perrault restent indéniablement les plus populaires récits lus dans le monde entier. Parmi ceux-ci, le conte intitulé *Barbe Bleue* présente un caractère spécifique représentant un anti-héros dont l'histoire se termine par la mort donnée par une main vengeresse. Tout comme l'auteur qui reste dans l'ombre, les sources d'inspiration du conte *Barbe Bleue* ne sont pas identifiées de façon très certaine. Pourtant les chercheurs sont persuadés que l'auteur n'est pas resté indifférent à l'identité de Gilles de Rais, personnage historique et réel, populaire dans la région d'origine de Charles Perrault. L'objectif de la présente communication serait de suivre ce personnage gravé dans la mémoire collective et qui est devenu dans la conscience lectorale généralisée

une figure imaginaire du tabou transgressé et de la morale professée au bénéfice des générations.

En 1695, Charles Perrault offre à Mademoiselle Elisabeth-Charlotte d'Orléans, petite-nièce de Louis XIV, un cahier manuscrit, calligraphié par un copiste et richement relié. Le volume contient cinq « contes de ma mère l'Oye », expression générique inscrite dans une pancarte qui sert de cartouche au frontispice de F. Clouzier et qui signifie à l'époque « contes de bonne femme ». Le recueil contient, dans l'ordre : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe-Bleue*, *Le Chat botté*, *Les Fées*.

Deux ans plus tard, en 1697, la publication paraît officiellement, intitulée alors *Les Histoires, ou Contes du temps passé avec des moralités* comprenant huit contes (*La Belle au bois dormant* ; *Le Petit Chaperon rouge* ; *La Barbe-Bleue* ; *Le Maître Chat, ou le Chat botté* ; *Les Fées* ; *Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de verre* ; *Riquet à la houppe* ; *Le Petit Poucet*) sous le nom du fils de Charles Perrault, Pierre Darmancour qui avait alors dix-neuf ans.

Le genre des contes de fées est à la mode dans les salons mondains à l'époque où les contes sont à la fois d'inspiration orale et littéraire. Le travail que Perrault opère sur cette matière déjà existante, c'est qu'il les moralise et en fait des outils « à l'enseignement des jeunes enfants ». Ainsi, il rajoute des moralités à la fin de chaque conte, signalant quelles valeurs il illustre. Il s'agit d'aviser le public :

Tantôt ce sont des enfants qui pour avoir bien obéi à leur père ou à leur mère deviennent grands seigneurs, ou d'autre qui, ayant été vicieux et désobéissants, sont tombés dans des malheurs épouvantables. Quelques frivoles et bizarres que soient toutes ces fables dans leurs aventures, il est certain qu'elles excitent dans les enfants le désir de ressembler à ceux qu'ils voient devenir heureux, et en même temps la crainte des malheurs où les méchants sont tombés par leur méchanceté.

PERRAULT, 1695 : 1

Les chercheurs trouvent dans les contes les transcriptions d'histoires populaires de la tradition orale. On ignore cependant lequel de ces récits aurait influencé Charles Perrault dans sa rédaction de *Barbe Bleue*, ayant pour héros un personnage atroce et suscitant l'horreur.

L'histoire racontée par Charles Perrault présente un homme riche qui terrifie toutes les femmes à cause de sa barbe bleue et du fait qu'on ne sait ce que sont devenues ses conjointes successives. Il propose d'épouser l'une des deux filles d'une voisine, et la cadette accepte. Un jour, Barbe Bleue informe sa femme qu'il part en voyage d'affaires. Il lui laisse les clefs de toute la maison, mais lui défend pourtant d'ouvrir un petit cabinet. L'épouse de Barbe Bleue ne s'amuse guère, rongée par la curiosité. Finalement, elle découvre dans le lieu interdit des femmes mortes gisant sur le sol et baignant dans leur sang. La clef qui lui échappe des mains est maculée de sang. Malgré ses efforts pour faire disparaître

la tache, le sang demeure car la clef est magique. À son retour, Barbe Bleue aperçoit le sang sur la clef et souhaite punir sa femme. Elle lui demande un délai pour prier Dieu. Pendant ce temps, elle conjure sa sœur Anne de guetter leurs frères qui ont annoncé leur visite. Ceux-ci arrivent juste avant que leur sœur ne soit égorgée, et tuent Barbe Bleue. Seule héritière des biens de son défunt mari, son ex-épouse les utilise pour marier sa sœur, offrir des charges de capitaine à ses frères et se marier elle-même.

En essayant de définir les sources de *Barbe Bleue*, Pierre Delarue, l'auteur du *Conte populaire français*, en distingue trois formes originelles :

Celle sous laquelle le conte se dit dans tout le reste de l'Europe et au Canada : trois sœurs, enlevées successivement par un monstre, violent le secret de la chambre interdite, mais la troisième échappe par ruse au châtiment, rend la vie à ses sœurs, les libère et fait périr le monstre.

Celle qui est la plus répandue en France, à laquelle appartient la version de Perrault : la femme qui a visité la chambre défendue, condamnée à périr, est délivrée par ses frères ou ses parents.

Enfin, une forme déchristianisée originale, particulière au centre de la France, de laquelle a disparu le motif de la chambre interdite ; deux sœurs emmenées par un être diabolique sont sauvées par l'intervention d'êtres divins.

VELAY-VALLANTIN, 1992 : 75

L'examen des versions orales, sans distinction des formes différenciées par Paul Delarue, permet d'y discerner plusieurs éléments récurrents. Ainsi, le meurtrier, dans la majorité des cas, est un « seigneur », un « monsieur », de surcroît un homme riche, « habillé d'or », qui signale par exemple une version guadeloupéenne. Cependant, dans quelques versions, canadiennes et antillaises pour moitié, sa nature monstrueuse est identifiée : ogre, diable ou encore géant ou animal gigantesque.

Pour Catherine Velay-Vallantin, le caractère sanglant des meurtres est évident. Dans le récit de Perrault, le lecteur fait face à une vision fulgurante où la place prépondérante est donnée à des femmes égorgées, attachées le long des murs, et dont les corps « se mirent dans le sang caillé ». L'héroïne du conte qui découvre le spectacle horrifique est alors d'une certaine façon marquée par le sang qui lui couvre les mains : la clé qu'elle laisse tomber d'effroi se tache, du sang gicle sur ses mains. « Le sang, omniprésent, révélateur, dénonciateur, conclusif, est constamment associé à l'impureté et à la saleté » (VELAY-VALLANTIN, 1992 : 76). Les taches de sang constituent un indice de la violation de l'interdit, de la défaillance symbolique de l'héroïne, ainsi celle-ci ne peut les enlever, ne peut les contrôler car, telle une marque indélébile et initiée par le spectacle sanglant, elles rendent désormais la femme visible.

Le sang est versé par Gilles de Rais dont le nom dans l'imaginaire collectif est plutôt associé à la figure de l'ogre qu'à celle d'un vampire avide de sang ;

pourtant, sa principale contribution à la littérature d'imagination a été d'inspirer le personnage de Barbe Bleue. Selon Matei Cazacu, il existe certains indices que l'histoire de Gilles de Rais et de ses crimes était bien connue de Perrault dont la famille était originaire de la région du Poitou et de la Vendée. L'auteur des contes connaissait probablement les textes du procès dont les copies manuscrites circulaient en France dès le XVI^e siècle. Leur nombre a augmenté considérablement aux XVII^e et XVIII^e siècles et Charles Perrault en tant qu'étudiant en droit en a sûrement fait une lecture juridique.

Un important recueil, le ms.fr 16541 de la Bibliothèque Nationale ayant appartenu au Cardinal César d'Estrées, académicien lui aussi, contient plusieurs procès dont celui de Gilles de Rais. Nicolas Joseph Foucault (1643–1721) avocat, maître des requêtes de l'hôtel du roi en 1666, avocat général du grand conseil en 1671 [...] possédait aussi dans sa bibliothèque un manuscrit du procès. En 1701, il devient académicien honoraire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, la petite Académie dont Perrault avait été membre fondateur.

CAZACU, 2005 : 242

Ainsi, Perrault devait connaître les détails du procès, d'ailleurs il a commencé son histoire par les mots : « Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne... ». Cette phrase rappelle selon Matei Cazacu les termes utilisés par deux historiens de la Bretagne qui ont évoqué Gilles de Rais : D'Argentré en 1582 : « De grand et riche entre le plus, ayant de belles maisons », Du Paz, un autre historien breton qui a utilisé la phrase « Ayant de belles maisons, terres et seigneuries » (CAZACU, 2005 : 245).

Qui est enfin le prototype de Barbe Bleue, ce meurtrier sanglant qui éveille tant l'imagination horrifiée des lecteurs ? À la source, on trouve Gilles de Rais (1405–1440)¹, baron vivant au XV^e siècle et propriétaire d'énormes richesses lui venant de son père, de sa femme et de son grand-père.

Ses terres se trouvaient en six ou sept provinces, de la Manche à la Gironne, en Normandie, en Bretagne, dans la Maine, l'Anjou, le Poitou et l'Aunis : vingt-cinq en Bretagne, presque toutes groupés dans la baronnie de Rays ; vingt et une en Poitou ; neuf en Anjou ; quatre dans le Maine et l'Aunis ; deux en Touraine et une en Guyenne.

BOURDEAUT, 1924 : 80

Il fut nommé par Charles VII maréchal de France à l'âge de vingt-quatre ans et possédait le privilège d'ajouter des fleurs de lys sur son blason – « privilège qu'il ne partageait qu'avec Jeanne d'Arc » (CAZACU, 2005 : 11).

¹ La date de naissance de Gilles de Rais n'a pas encore été établie avec certitude, M. Cazacu propose la date du 1^{er} septembre 1405, date de célébration par l'Église de Saint Gilles (fêté le 1^{er} septembre).

Gilles de Rais figure pourtant parmi les grands tortionnaires de l'histoire dont certaines chroniques laissent penser « qu'il a pu boire le sang de ses victimes. Ancien compagnon de Jeanne d'Arc, maréchal de France, il était réputé pour sa bravoure » (CHERPILLOD, 2000 : 361). Démobilisé, il s'est retiré sur ses terres de Tiffauges où, pour éviter le désœuvrement, il s'est initié à l'alchimie, puis à la magie noire. Dans l'espoir de trouver le secret de la pierre philosophale dans le sang, il a fait enlever et torturer des dizaines de jeunes enfants. Le nombre estimé de ses victimes se situait entre cent quarante et trois cents. « Le duc de Bretagne, alerté par la rumeur publique concernant la disparition de ses enfants, a fait comparaître Gilles de Rais devant les tribunaux civils et ecclésiastiques » (MARIGNY, 2011 : 61). Pendant les procès, ce dernier a exprimé son repentir, ce qui ne lui a pas évité la condamnation à mort puis l'exécution à Nantes en 1440.

Pour Georges Bataille, ce malheureux comportement s'explique partiellement par l'éducation – ou plutôt par son absence – qu'a subie le jeune Gilles de Rais, devenu orphelin à l'âge de dix ans environ. Sa mère est morte, probablement en donnant naissance à son deuxième fils René en 1414, son père a quitté la famille en 1415 souffrant atrocement, peut-être de la malaria, qu'il a évoquée dans son testament. L'enfant devait suivre son éducation sous la tutelle de « deux ecclésiastiques, Georges Boussac, prêtre et licencié ès droit. [...] Le deuxième précepteur était Michel de Fontenay, prêtre à Angers » (CAZACU, 2005 : 45). Son grand-père Jean de Craon s'est chargé de Gilles à la mort du père. L'année même de la mort de son propre fils : il lui a donné une éducation désastreuse.

Non seulement il lui a mis son exemple sous les yeux, mais il l'a follement abandonné à l'oisiveté et aux désordres de l'enfance. Nous connaissons par les déclarations de Gilles lui-même, au procès, ce que fut, à partir de la onzième année, cette enfance sauvage et violente : il (Gilles) dit qu'au temps de sa jeunesse [...] il avait pour son plaisir et selon sa volonté fait tout le mal qu'il pouvait et qu'il mettait son espérance et son intention dans les actes illicites et malhonnêtes qu'il faisait.

BATAILLE, 1979 : 242

À l'âge de 27 ans, Gilles de Rais a hérité de toute la fortune immobilière de son grand-père. Malheureusement, son immense prodigalité durant les années de guerre aux côtés de Charles VII a réduit ses biens à la ruine et l'a condamné à la disgrâce royale en 1435. Il est frappé d'un interdit de vendre terres, seigneuries et rentes. Des lettres royales, il ressortait que parmi la fortune dilapidée en six ans, se trouvaient 41 châteaux, les terres, les rentes, etc. Gilles, déclaré « prodigue notoire », vendait ses biens pour la moitié de leur prix réel ou en acceptant en échange un paiement en nature.

Ainsi, Gilles de Rais apparaissait comme un homme hors du commun, hors raison, dévoyé, en rupture avec la société de son temps. Ses défenseurs d'hier et

d'aujourd'hui, ceux qui parlent de procès truqué, le reconnaissent malgré tout coupable de certains forfaits, de ceux qu'il ne semble, en aucun cas, possible de récuser : « [...] comme de malmenier, les armes aux mains, les seigneurs du voisinage, de conduire ses troupes à piller ici et là, et même de s'adonner à l'alchimie pour chercher à fabriquer de l'or à la sorcellerie peut-être pour s'assurer l'aide des démons » (HEERS, 2005 : 143). Il vivait entouré de ses compagnons d'art, de petits seigneurs besogneux et de petits parents à sa solde, jouant le rôle de mécène, ayant des troupes d'acteurs à son service, ses valets capables du pire et ses hommes de main, ses magiciens charlatans. Pour faire face à ses dépenses Gilles de Rais s'est adonné à l'alchimie, en essayant de recouvrer la fortune en transmutant le plomb en or grâce à la pierre philosophale et à la magie noire. Évidemment, le résultat n'a jamais été atteint mais a contribué à précipiter définitivement la ruine du maréchal enflant des bruits sinistres, soulevant une rumeur qui l'accusait, faisait de lui un monstre, surtout il s'agissait des messes noires auxquelles Gilles de Rais participait à son château avec ses compagnons.

Lors du procès, le procureur de la cour épiscopale a désigné lui-même le responsable de cette prospection et de ces engagements de mages, qui étaient aussi des invocateurs du démon :

Le sire de Rais envoya ledit Gilles de Sillé, alors son serviteur, son complice, son facteur, son instigateur et son soutien, dans plusieurs et diverses parties du monde, en diverses régions et plusieurs lieux, pour chercher et voir s'il pourrait repérer et lui amener des devins et des devineresses, des évocateurs et des conjurateurs qui puissent lui faire avoir de l'argent. Lui révéler et découvrir des trésors cachés, l'initier à d'autres arts magiques, lui procurer de grands honneurs et lui permettre de prendre et de tenir des châteaux et des villes.

HEERS, 2005 : 145

Georges Bataille rapporte que ce Gilles de Sillé, qui était en fait le cousin de Gilles de Rais et l'un de ses capitaines, dépêche Eustache Blanchet, autre familier et confident du seigneur, « en Italie et à Florence » (BATAILLE, 1979 : 210). Aussitôt arrivé le mage d'Italie, Gilles a décidé qu'ils feraient ensemble l'essai des livres magiques et de leurs formules. Après le dîner, des cierges à la main, ils allaient dans la grande chambre basse du château de Tiffauges, traçaient sur le sol, à la pointe de l'épée, plusieurs cercles « contenant des signes en manière d'armoiries » (1979 : 151), puis allumaient des charbons placés dans un pot. Ils jetaient par terre de la « poudre magnétique », encens, myrrhe et aloès. Ils demeuraient là pendant plus de deux heures, tantôt assis, tantôt debout, « évoquant les démons et s'efforçant de le faire bien », lisant à tour de rôle dans leur livre la formule magique : « Je vous conjure, Bel..., par le Père, le Fils et le Saint-Esprit, par la Vierge Marie et tous les saints, d'apparaître ici en personne, pour parvenir avec nous et faire notre volonté » (1979 : 151). Ils ne voyaient rien venir.

L'enquête tenue entre le 18 septembre et le 8 octobre 1440, prend en considération, selon Cazacu, les déclarations de quatre-vingt-deux personnes de Nantes et de Vendée. Leurs dépositions ont été enregistrées dans le procès civil. « Les témoignages ainsi que les aveux d'Henriet Griart, et de Poitou étaient convergents. Tous accablaient Gilles de Rais et ses serviteurs, ainsi que deux pourvoyeuses d'enfants » (CAZACU, 2005 : 157). Henriet Griart, familier et complice de Gilles, confessait que, parmi les enfants livrés à Machecoul et même à Nantes, la majeure partie « furent pris parmi ceulx qui demandaient aumosne tant chez ledit Gilles qu'en d'autres lieux » (BATAILLE, 1979 : 278). Les enfants étaient conduits dans la cour ou dans les cuisines. De jeunes garçons faisaient de longues marches depuis les campagnes voisines à la recherche de travail, dans l'espoir d'avoir à manger. La vie au château promettait de la nourriture et des vêtements convenables, la protection du froid et de la faim. Parfois, il s'agissait d'une simple curiosité qui, selon Bataille, poussait la jeunesse à ces déplacements pour voir de près les gens du château, si bien habillés, bien armés, prestigieux et sans doute généreux. Lorsque le sire de Rais y résidait, l'hôtel de La Suze, à Nantes, recevait souvent des jeunes gens en quête de petits travaux, proposant leur aide. Jeanne, femme de Guibelet Delit de Nantes, vint dire qu'elle avait perdu un fils de sept ans « qui frequentoit à la Suze un nommé Cherpy, queu (cuisinier) du sire de Rais » (1979 : 160) ; elle apprit qu'on avait vu « ledit enfant sortir dans les cuisines audit lieu de la Suze » (1979 : 160), mais n'eut jamais d'autres nouvelles et le savait disparu. Jean, âgé de quatorze ans environ, fils de Jean Hubert et de sa femme, paroissiens de Saint-Vincent de Nantes, était allé à la maison La Suze et, revenu chez ses parents, dit qu'il avait nettoyé la chambre du sire de Rais, « ce pour quoi lui fut donné dans ladite maison un pain qu'il porta et donna à sa mère ; et il lui dit aussi qu'il était dans les bonnes grâces dudit sire qui lui faisait boire du vin blanc ; aussi retourna-t-il aussitôt dans cette maison de la Suze, et il ne fut plus revu par ses parents » (1979 : 160).

Il ne s'agissait pas de simples coïncidences. Trop nombreux étaient les parents qui désignaient le suspect et disaient comment l'enfant, « très beau » généralement, avait été enlevé ; quelques-uns d'ailleurs prenaient la décision volontairement d'envoyer les enfants au château et ignoraient les ragots. Ils étaient consentants, toujours persuadés que le sort de l'enfant serait meilleur et bien assuré s'il était « page », bien habillé et mieux nourri, ainsi libéré des soucis du quotidien. Indéniablement, le passage à Tiffauges, au château de Rais et spécialement à la tour qui « servait de théâtre à ses débauches » (VALLS DE GOMIS, 2005 : 50) mettait généralement fin à la vie des enfants élus.

Rolland Villeneuve met l'accent sur le sadisme qu'enflammait encore le scénario gothique, où l'horreur naissait de la manipulation, de la feinte et du suspens :

Ses complices ayant bâillonné les bambins terrorisés et les ayants pendus à un crochet de fer, il ordonnait de couper la corde, et, prenant les malheureux sur ses genoux, les rassurait en les cajolant. Par un détour purement diabolique, il volait ainsi leur affection, n'obtenant de plaisir réel que lorsque ses victimes avaient souri avant de trépasser. Alors que sauvées en apparence, débordant de reconnaissance, elles souriaient et reprenaient leurs couleurs naturelles, avec des soins d'artiste, il leur incisait lentement le cou et, tandis que le jaillissement du sang par saccades régulières l'inondait, il les contemplait languissantes, buvait leur dernier souffle, puis les polluait avec toute la rage d'un monstre en rut.

VILLENEUVE, 1991 : 230–231

La fascination qu'exerce Gilles de Rais sur le public n'échappe évidemment pas aux goûts de plusieurs écrivains, particulièrement ceux du Marquis de Sade qui le compare non à un monstre mais à un simple instrument des dessins mystérieux de Dame Nature (PRAZ, 1998 : 102). Sade s'inspire d'ailleurs des tortures de Rais pour ébaucher certaines pratiques de ses libertins, comme p.ex. le comte de Guermande chez qui la vue du sang, et parfois son ingestion, provoque un vif plaisir. C'est par la bouche de Justine que Sade évoque Rais :

Le meurtre, le plus exécrable des crimes serait-il donc pour eux comme pour ce célèbre Maréchal de Retz une sorte de jouissance dont la cruauté exaltant leur perfide imagination, pût plonger leurs sens dans une ivresse plus vive.

SADE, 1973 : 184

L'histoire littéraire offre de nombreux exemples de métamorphoses du personnage de Barbe Bleue faisant allusion à Gilles de Rais dont l'histoire est reprise par des romanciers connus, en commençant par Joris-Karl Huysmans et en terminant par Amélie Nothomb. La tradition littéraire et populaire a permis d'enraciner le personnage de Barbe Bleue dans la mémoire collective de notre culture. Gilles de Rais a évolué dans le mythe de Barbe Bleue en changeant son statut de maréchal, passant du compagnon d'arme brave, fortuné et puissant à l'archétype du tueur d'enfants et, d'après les convictions plus modernes, à celui de tueur de femmes. Néanmoins, cette même mémoire collective fait de Barbe Bleue l'emblème caractéristique du crime et de la cruauté. Il est évident que la barbe représente l'un des symboles de la virilité qui, de plus, par sa couleur a été investie de « pouvoirs mystérieux » (CAZACU, 2005 : 159) ; par ailleurs, la couleur bleue a souvent été associée à la douleur et en conséquence à la couleur du sang. Ainsi, cette marque de Gilles de Rais, investie d'une virilité qui apporte la mort ne pourrait plus être enlevée ou même changée sans détruire l'idée du personnage lui-même. Il sera toujours un homme farouche, « à la voix terrible, au cœur dur et froid comme l'acier, aux yeux secs et méchants, à la barbe d'azur sombre » (BOSSARD, 1989 : 420), tel que nous l'ont peint les récits des contes et légendes.

Bibliographie

- BATAILLE Georges, 1979 : « Acte d'accusation, articles XXIV–XXV ». In : IDEM : *Le procès de Gilles de Rais*. Paris : Pauvert.
- BOSSARD Théodore-Eugène, 1997 : *Gilles de Rais, Maréchal de France, dit Barbe Bleue*. Paris : Éd. Jérôme Millon.
- BOURDEAUT Arthur, 1924 : « Chantocé, Gilles de Rais et les ducs de Bretagne ». *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, n° V.
- CAZACU Matei, 2005 : *Gilles de Rais*. Paris : Texto.
- CHERPILLOD André, 2000 : *Gilles de Rais, un grand seigneur, sodomite et assassin*. Autoédition.
- HEERS Jacques, 2005 : *Gilles de Rais*. Paris : Perrin.
- MARIGNY Jean, 2011 : *Vampires, de la légende au mythe moderne*. Paris : Éd. de la Martinière.
- PERRAULT Charles, 1695 : *Préface*. Document numérisé, <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-101479&M=tdm>>. Date de consultation : le 10 février 2016.
- PRAZ Mario, 1998 : *La Chaire la mort et le diable dans la littérature du XIX^e s.* Paris : Gallimard.
- SADE Donatien Alphonse François de, 1973 : *Justine et les malheurs de la vertu*. Paris : Poche.
- VALLS DE GOMIS Estelle, 2005 : *Le vampire au fil des siècles. Enquête autour d'un mythe*. Paris : Cheminements.
- VELAY-VALLANTIN Catherine, 1992 : « Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté ». *Romantisme*, n° 78, <http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_78_6080>. Date de consultation : le 10 février 2016.
- VILLENEUVE Roland, 1991 : *Loups garous et les vampires*. Paris : Bordas.

Note bio-bibliographique

Beata Kędzia-Klebeko est professeur à l'Université de Szczecin à la Chaire de Philologie romane, auteure de nombreuses publications dans le domaine de la sociologie de la littérature et celui de la didactique de la littérature. Ses préoccupations principales comprennent la question du patrimoine littéraire et culturel ainsi que sa réception par le lecteur moderne. Membre du groupe international francophone de recherches dans la perspective historique et comparatiste HELICE (Histoire de l'Enseignement des Littératures, Comparaisons Européennes), près de l'Université de Cergy-Pontoise. Dernière parution : B. Kędzia-Klebeko et al. : *Croyance – Vérité – Mensonge*. Szczecin : Éd. Université de Szczecin, 2014, B. Kędzia-Klebeko et al. : *En quête du bonheur*. Szczecin : Éd. Université de Szczecin, 2016.

IZABELLA ZATORSKA

Université de Varsovie

Nil tremendum ou les stratégies de conjurer la peur ancestrale dans les Lumières françaises Jan Potocki et ses antécédents

ABSTRACT: Enlightened elites were imperatively struggling against fear, perceived as the source of tensions and social conflicts. This struggle incited a number of very different initiatives, such as the articles from *Encyclopédie* [*Encyclopaedia*] by Diderot / d'Alembert or from *Dictionnaire philosophique* [*Philosophical Dictionary*] by Voltaire, philosophical tales by the latter and, finally, the philosophical novel by Jan Potocki, in its two versions from 1804 and 1810, recently discovered by François Rosset and Dominique Triaire. The fear of supernatural and, especially, of death is being tamed thanks to well-known literary proceedings (irony or the comic), which may be described using the theory of games by Roger Caillois or by Colas Dufflo. Hereafter, we are putting forward the ambivalence appearing in the first case and particularly noticeable in Potocki's writings.

KEY WORDS: Voltaire, Jan Potocki, philosophical tale, philosophical novel, theory of games, fear, irony, the comic

Mon propos reprendra les réflexions de deux collègues ayant déjà traité de la peur dans les fictions de la fin du XVIII^e siècle : François Rosset la poursuit chez Potocki (ROSSET, 2005 : 257–269) et Geneviève Lafrance dans les romans conçus à l'émigration (LAFRANCE, 2012 : 245–256). Le premier éclaire la stratégie du comte romancier par celle de Cazotte, dans *Le Diable amoureux* ; leur mise en parallèle (en toile de fonds, la *Pauliska*) montre deux stratégies à appliquer devant un mensonge qui illusionne et égare : l'investigation (lorsque l'illusion est un défi venu des forces naturelles ou une épreuve conçue par des hommes bien intentionnés, comme dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*) ou la fuite (lorsqu'un démon se dissimule derrière, le cas de Belsébube appelé par Alvare). La chercheuse québécoise pointe une héroïsation de la peur qui fait de l'émigré « un peureux sans reproche » : il ne s'agit plus d'une vile lâcheté mais,

sous la Révolution, d'assumer une émotion pleinement justifiée, preuve de la noblesse et de l'honnêteté du caractère. Cette réhabilitation de la peur, force motrice d'action ou sédatif devant l'impuissance d'agir, a pourtant attendu des conditions extrêmes, l'ébranlement de l'univers socio-politique, voire moral, de l'Ancien Régime.

Cependant je commencerai par Voltaire, représentant de ceux qui – dans le sillage du protestant Pierre Bayle (*Pensées sur la comète*, 1683) relayé par Jean-Baptiste Thiers et son *Traité des superstitions*¹, du côté catholique – visent à réduire les peurs ancestrales liées à l'apparition des phénomènes inexplicables. Chacun d'eux y emploie des procédés appropriés : l'autorité et le dogme sont du secours chez Thiers plus souvent que la raison appliquée au commentaire savant, utilisé par Bayle. Une troisième voix nous aidera à organiser cette matière, celle de Luigi DELIA (2015 : 105–118) dans son analyse de l'article CRAINTE (section : *Morale*) fourni par le chevalier Louis de Jaucourt, avec dix-sept mille autres articles de l'*Encyclopédie* lancée par Diderot et d'Alembert² ; se référant à la devise frappée par Kant dans son manifeste en réponse à l'enquête du *Berlinische Monatschrift* de 1783, « *Sapere aude !* », le chercheur fait remarquer : « Pour trouver le courage de savoir, l'individu ne doit-il pas d'abord vaincre les multiples peurs (religieuses, politiques, psychologiques) qui l'empêchent de sortir de son 'état de minorité', selon l'expression de Kant ? » (DELIA, 2015 : 105). Or, l'article PEUR, signé par Jaucourt, fait état de la distinction entre *timor* et *metus*, peur et crainte, deux vocables distingués dans la culture latine : le premier « émotion primaire, qui 'naît par amour de notre conservation', la peur est suscitée par la perception d'un danger réel et immédiat » ; alors que la crainte – la cible de la campagne philosophique, car vestige d'une attitude irrationnelle – « surgit lorsqu'on redoute un danger, indépendamment du fait que celui-ci soit réel ou imaginaire. Elle nous saisit de l'intérieur et nous fait perdre notre sang-froid. La crainte concerne essentiellement le rapport du sujet à un objet imprécis et mal connu [...] » (2015 : 106). Entrée propice donc pour étudier les stratégies d'autodéfense éclairée : « Mère de la crédulité superstitieuse (I), de la conception despotique de l'État (II) et de la thanatophobie (III), la crainte semble s'opposer en tous points aux idéaux d'autonomie intellectuelle, de liberté politique et de recherche du bonheur revendiqués par les Lumières » (2015 : 107). Réduire la crainte paraît urgent eu égard aux tensions sociales (fanatisme, tyrannie, morbidité) qu'elle suscite.

Or, chez Voltaire comme chez Potocki, deux armes s'offrent d'emblée pour déjouer la crainte en tant qu'appréhension qui échappe à la raison : l'entrée dans l'espace du jeu, jeu de mots et jeu d'intrigues en l'occurrence ; la réduction de la crainte à l'état d'une peur – phénomène aux mécanismes explicables, déter-

¹ Le premier volume en serait paru en 1679, les deux réédités au XVIII^e siècle.

² Il en ressort que le *Dictionnaire raisonné des arts et métiers* devrait lui être attribué comme à son troisième patron ; après le départ de d'Alembert et à partir du tome IX, Jaucourt serait devenu la cheville ouvrière de l'entreprise.

minés, dont le rapport à l'homme s'avère rassurant, sinon comique, en réduisant ainsi la tension suscitée par le sentiment d'un danger. Bayle, Thiers et Jaucourt³ avaient déjà adopté cette voie. Mais à travers une fiction ou dans un discours savant (voyage philosophique en fait partie) la réalisation de ces pratiques offre des incidences bien autrement intéressantes.

À commencer par le commencement de tout mal, dans l'article ORIGINEL (PÉCHÉ) du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire cherche à atténuer la peur de l'Occident (selon Jean Delumeau), se référant à Pélage (V^e siècle), pourtant convaincu du tort par l'Église :

Dieu avait dit à Adam dans le jardin : « Le jour que vous mangerez du fruit de l'arbre de la science, vous mourrez ». Or il n'en mourut pas, et Dieu lui pardonna. Pourquoi donc n'aurait-il pas épargné sa race à la millième génération ? Pourquoi livrerait-il à des tourments infinis et éternels les petits-enfants innocents d'un père qu'il avait reçu en grâce ?

VOLTAIRE, 1878, T. 20

Même si le philosophe refuse personnellement de se prononcer là-dessus – comme dans l'article BIEN (TOUT EST BIEN) – la citation, soutenue par un exemple dialogué⁴, fait son chemin. L'enfer (auquel les Anglais ne croient plus, prétend-il) et la damnation s'estompent à l'horizon de l'impossible, de l'impensable qui – selon la logique d'un Leibniz – contredirait la miséricorde divine. Soit la leçon de l'ange Jesrad entendue dans *Zadig*, une autre manière d'en venir à bout de la brutalité des violences réelles :

Les méchants, répondit Jesrad, sont toujours malheureux ; ils servent à éprouver un petit nombre de justes répandus sur la terre, et il n'y a point de mal dont il ne naisse un bien. – Mais, dit Zadig, s'il n'y avait que du bien et point de mal ? – Alors, reprit Jesrad, [...] cet autre ordre, qui serait parfait, ne peut être que dans la demeure éternelle de l'Être suprême, de qui le mal ne peut approcher.

VOLTAIRE, 1966 : 82

³ Ce dernier, dans l'article SUPERSTITION et relayé par Alexandre Deleyre auteur de l'article FANATISME (Philosophie), met accent sur la valeur thérapeutique de la philosophie rationaliste et de la vulgarisation des sciences, seules capables d'anéantir les peurs ancestrales ; il converge ici avec Voltaire (DELIA, 2015 : 110).

⁴ « C'eût été un bien triste compliment à faire à une reine de la Chine, ou du Japon, ou de l'Inde, ou de la Scythie, ou de la Gothie, qui venait de perdre son fils au berceau, que de lui dire : « Madame, consolez-vous ; monseigneur le prince royal est actuellement entre les griffes de cinq cents diables, qui le tournent et le retournent dans une grande fournaise pendant toute l'éternité, tandis que son corps embaumé repose auprès de votre palais. » La reine, épouvantée, demande pourquoi ces diables rôissent ainsi son cher fils le prince royal à jamais. On lui répond que c'est parce que son arrière-grand-père mangea autrefois du fruit de la science dans un jardin. Jugez ce que doivent penser le roi, la reine, tout le conseil, et toutes les belles dames » (VOLTAIRE, 1878, T. 20).

C'est la communauté dans la souffrance que, après les *Mais...* de Zadig, le moi lyrique de Voltaire professe dans le *Poème sur le désastre de Lisbonne* : « Je respecte mon Dieu, mais j'aime l'univers. / Quand l'homme ose gémir d'un fléau si terrible, / Il n'est point orgueilleux, hélas ! il est sensible » – avant de se livrer à disputer sur le principe qui seul rende possible une théodicée : l'espérance⁵. Selon Rousseau, dans sa *Lettre à M. Voltaire*, il aurait suffi de construire d'une manière rationnelle, pour minimiser voire éviter les catastrophes naturelles.

En effet, le travail, qui réordonne le monde, s'avère le plus efficace, l'option ultime soufflée au héros éponyme de *Candide* par son maître à penser pessimiste : « Travaillons sans raisonner, dit Martin ; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable » (VOLTAIRE, 1966 : 259). La maîtrise exercée sur la terre *in actu* – et non plus seulement *in verbum* – dans l'ambiance vaguement physiocratique de la seconde moitié du siècle, a la chance de reconforter par la transformation obtenue de son propre effort, dont les fruits on reçoit dans son corps même. De quoi éveiller la version laïque de l'espérance, vertu théologale : la foi dans le progrès. L'ordre de la nature, l'économie rurale dans lesquels l'homme s'inscrit, peuvent alors lui apporter pour un peu de sacrifice une satisfaction grandement suffisante.

Certes, le comique et l'ironie que l'auteur de *Candide* a déployé face au désastre ont eu leur pouvoir de désamorcer l'insupportable : au milieu d'une tempête déchaînée, ayant voulu sauver un matelot sauvage, Jacques l'anabaptiste est englouti par les flots.

[Candide] veut se jeter après lui dans la mer : le philosophe Pangloss l'en empêche, en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y noyât. Tandis qu'il le prouvait *a priori*, le vaisseau s'entr'ouvre ; tout périt, à la réserve de Pangloss, de Candide, et de ce brutal de matelot qui avait noyé le vertueux anabaptiste [...].

1966 : 259

Tout se précipite : noyade, naufrage, séisme, blessure. Ce rythme effréné, dont Candide seul aura à souffrir, blessé par « quelques éclats de pierre », « étendu dans la rue et couvert de débris », finit par anesthésier le lecteur (1966 : 188–189). Il sourit au lieu de pleurer, l'invraisemblable proclamé dès l'incipit du conte y en ajoute. Nous sommes, avec le narrateur, dans la *légaliberté*⁶ et le sentiment de la maîtrise, voire de la domination nous habite. Quoique, à l'endroit même, le narrateur voltairien (lecteur avide de gazettes) multiplie les détails ter-

⁵ Encore dans la version du manuscrit de Pétersbourg, cette espérance est-elle remise en doute.

⁶ Néologisme de Colas Duflo, pour rendre compte du statut autre du joueur par rapport à celui ordinaire, dans la réalité (DUFLO, 1997 : 242).

rifiants : « Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques ; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent [...] », Pangloss le reçoit 'en philosophe' : « Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène ? », mais sa distance est d'emblée inadéquate : l'assistance aux victimes, à commencer par Candide, étant la seule réaction humaine qui s'impose.

Moins sécurisante, la théorie du jeu selon Roger Caillois est aussi plus complexe à cause d'un champ d'investigation élargi, dans lequel deux de quatre types de jeu distingués, *alea* (chance) et *ilinx* (vertige), procurent de la peur. La conscience de souhaiter cette épreuve – si l'on s'engage délibérément dans le jeu : pas évident dans le cas des habitués – ne parvient pas toujours à neutraliser la tension. De même, la rationalisation du surnaturel ne suffit pas à supprimer la peur du mal⁷.

Une bonne occasion à montrer cette ambivalence sont les labyrinthes d'aventures offerts à don Alphonse van Worden par ses tireurs de ficelles de Gomelez. Une mise en scène soignée, un suspens en crescendo, aboutit à un surcroît d'effet grotesque (le hurlement de Pascheco, cri de guerre avec lequel il attaque son récit de rencontres diaboliques) ; dans ce passage initiatique par la vallée Los Hermanos où les deux pendus se balançant au vent, où une *venta* abandonnée par son aubergiste (mort ou chassé par la frayeur ?) attend l'heure du souper avec les belles Maures, rien ne saurait épouvanter le héros narrateur de la version 1804 qui mise sur l'approche rationnelle de la réalité (POTOCKI, 2008a : 65–71, 176).

Pourtant, chassée par la porte, la peur revient par la fenêtre. Pourquoi ? Contre les protestations des rationalistes éclairés, l'homme a dû mal à quitter le mal. Même si la peur de la mort, à cause de la peur de l'enfer, reçoit son coup de grâce depuis l'antiquité, grâce aux inventions des poètes, dont le rôle est encore ambivalent : tantôt il cherchent à faire peur, tantôt à la faire oublier – l'intérêt de l'ouvrage en décide, comme le rappelle Voltaire à l'article ENFER de son *Dictionnaire* :

Les poètes ayant inventé ces enfers s'en moquèrent les premiers. Tantôt Virgile parle sérieusement des enfers dans *l'Énéide*, parce qu'alors le sérieux convient à son sujet ; tantôt il en parle avec mépris dans ses *Géorgiques* (II, v. 490 et suiv.) : [...] Heureux qui peut sonder les lois de la nature, / Qui des vains préjugés foule aux pieds l'imposture ; / Qui regarde en pitié le Styx et l'Achéron, / Et le triple Cerbère, et la barque à Caron.

VOLTAIRE, 1878, T. 18

⁷ Dans son *Voyage dans [...] la Basse-Saxe*, le jeune comte Potocki fait remarquer que les arguments rationnels sont impuissants devant ceux non fondés dans une expérience (POTOCKI, 1959 : 246–247).

Depuis la quarante-troisième journée du *Manuscrit* dans la version de 1804, le Chef des Bohémiens raconte une « Histoire du pèlerin » ; sur elle s'achève brusquement le manuscrit de Potocki. Or, le narrateur (au troisième degré, déjà) de cette histoire, fils de l'orgueilleux savant Hervas et petit-fils d'un cordonnier, se voit entraîné dans le pacte avec un inconnu dont le discours et la mise en scène dit la satanique nature : il secourt le jeune homme de sa bourse d'abord, d'un poignard fort effilé à la seconde entrevue, lui promettant aussi des chevaux noirs pour la fuite. En effet, le garçon aurait sur qui exercer sa vengeance. Cette mise en scène ne semble avoir rien de grotesque, devenant au contraire inquiétante. Son père (alter ego prophétique du comte ?) s'étant suicidé avec poison, en philosophe, sa fin ferait tourner court le défi rationaliste matérialiste, pourtant, car les démons se manifestent la nuit dans sa chambre où, abandonné par les hommes qu'il avait scandalisés de son vivant, le défunt n'est accompagné que de son fils, malheureux d'autant plus qu'il vient de perdre un grand-père maternel qui l'avait élevé (POTOCKI, 2008a : 712–727).

Le suspens reste entier, dans cette version, où la peur n'aurait quitté le pèlerin que pour se communiquer au lecteur lui-même : la coupure finale maintient le verdict indécis, le surnaturel s'impose comme l'espace-temps dominant ; le récit tourne alors au fantastique (TODOROV, 1970 : 99). Nous aurions ici à faire à une situation analogue à celle de *The Oval Portrait* d'Edgar Allan Poe : la dissymétrie narrative – le roman s'interrompt (dirions-nous : s'achève ?) avec un décalage de deux niveaux (au moins) par rapport au départ du récit à degré zéro – produit l'effet d'une réalité 'en fente', qui laisserait s'infiltrer des éléments allogènes, étranges, mystérieux (PAWŁOWSKA-JĄDRZYK, 2011 : 19–33). Dispositif qui double l'ouverture (maléfique) dans la vie du héros, part une sorte de métalepse sous-entendue.

La dernière version connue du *Manuscrit*, celle de 1810, est précédée dans l'édition parisienne de 1814 d'un Avertissement bien connu ; il conte la miraculeuse histoire de la trouvaille du « livre » contenant l'histoire de l'aïeul d'un capitaine espagnol dont le premier narrateur, officier napoléonien, vient de devenir prisonnier. D'emblée est ébauché le cadre de la fiction : un séjour « peu long » à la maison du capitaine aurait suffi au Français pour recopier les soixante-et-une journées qui remplissent ce volume ! L'illusion construite et déconstruite à la fois, provoque – comme dans tout « roman philosophique » qui se respecte – un détachement émotionnel en faveur d'une adhésion intellectuelle. Les derniers mots du narrateur se réfèrent au mode de déposer le précieux manuscrit à l'intention de ses héritiers. Jusqu'au bout, la datation des événements est extrêmement précise, contrairement à la version de 1804, plus libre. En 1810, notent les éditeurs du roman, Potocki s'était engagé dans un travail sérieux sur la Chronologie universelle « capable d'embrasser toute l'histoire des hommes » (à la manière de Velasquez, sinon à celle de Hervas ; POTOCKI, 2008b : 42). Homme d'honneur, donc sans peur, Alphonse reprend ses aventures : un esprit

serein, voire œcuménique, semble planer sur ce monde ; le cabaliste invite l'ermite avec Pascheco dans son château, pour écarter tout soupçon de ses intentions à l'égard du jeune homme ; la bipolarité de l'univers hanté par le diabolique s'estompe, tournée en dérision (2008b : 174–187).

À la charnière des siècles, le temps n'était pas encore à une nourriture céleste bien apaisante ; les pratiques magiques qui avaient rassuré le peuple des campagnes ayant été dénoncées par les élites éclairées, le clergé avant les laïques, la raison se préparant à proclamer son triomphe sur les pages de l'*Encyclopédie* rééditée à la perpète, surgissent alors, avec la Révolution de plus en plus violente, les anciennes appréhensions du stigmate caïnique dans le cœur de l'homme. Le marquis de Sade en a su *jouer* bien autrement, mais sa *légaliberté* dans ce jeu a peu conforté les contemporains terrorisés. Finalement, la raison dans son exercice systématique et implacable a réussi à se faire peur à elle-même.

Bibliographie

- BERCHTOLD Jacques et PORRET Michel, 1994 : *La Peur au XVIII^e siècle : discours, représentations, pratiques*. Genève : Droz.
- CAILLOIS Roger, 1958 : *Les jeux et les hommes*. Paris : Gallimard.
- DELIA Luigi, 2015 : « Qu'est-ce que les Lumières ne sont pas ? Jaucourt et les visages de la peur ». In : Gilles BARROUX et François PÉPIN, éd. : *Le chevalier de Jaucourt. L'homme aux dix-sept mille articles*. Paris : Société Diderot, Collection « L'Atelier ».
- DELUMEAU Jean, 1978 : *La Peur en Occident, XIV^e–XVIII^e siècles. Une cité assiégée*. Paris : Fayard.
- DUFLO Colas, 1997 : *Jouer et philosopher*. Paris : PUF.
- LAFRANCE Geneviève, 2012 : « La Terreur aux troussees. Représentation de la peur dans les romans d'émigration ». In : Katherine ASTBURY et Catriona SETH, éd. : *Le Tournant des Lumières. Mélanges en l'honneur du professeur Malcolm Cook*. Paris : Classiques Garnier.
- PAWŁOWSKA-JĄDRZYK Brygida, 2011 : *Uczta pod wiszącą skalą. Metafizyczność i nieokreśloność w sztuce (nie tylko) literackiej*. Warszawa : Wydawnictwo UKSW.
- POTOCKI Jan, 1959 : *Podróże*. Zebrał i oprac. Leszek KUKULSKI. Warszawa : Czytelnik.
- POTOCKI Jean, 2008a : *Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1804)*. François ROSSET et Dominique TRIAIRE, éd. Paris : Éditions Flammarion.
- POTOCKI Jean, 2008b : *Manuscrit trouvé à Saragosse (version de 1810)*. François ROSSET et Dominique TRIAIRE, éd. Paris : Éditions Flammarion.
- ROSSET François, 2005 : « Révéroni Saint-Cyr, Cazotte, Potocki : trois odmiany powieściowego strachu ». In : François ROSSET, Dominique TRIAIRE, red. : *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło [De Varsovie à Saragosse. Jean Potocki et son œuvre]*. Przel. Anna WASILEWSKA. Warszawa : Wydawnictwo IBL. Seria : « Badania Polonistyczne za Granicą ». T. XV.
- THIERS Jean-Baptiste, 1984 : *Traité des superstitions*. Jean Marie GOULEMOT, éd. Paris : Le Sycomore.

TODOROV Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.

VOLTAIRE, 1878 : *Dictionnaire philosophique*. Paris : Garnier.

VOLTAIRE, 1966 : *Romans et contes*. Éd. René POMEAU. Paris : Garnier-Flammarion.

Note bio-bibliographique

Izabella Zatorska, professeur des universités, dix-huitiémiste (Marivaux, Bernardin de Saint-Pierre) tournée aussi vers la francophonie de l'océan Indien (Madagascar, Mascareignes). *Les Polonais en France 1696–1795. Bio-bibliographie provisoire* (2000 ; en 2010, avec M. Kamecka, revu et augmenté) ; *Discours colonial, discours utopique. Témoignages français sur la conquête des antipodes (XVII–XVIII^e siècles)* (2004) ; Maximilien Wiklinski *Voyages / Podróże* (2008, édition critique bilingue) ; *La recherche dix-huitiémiste en France et en Pologne. Ewa Rządowska (1913–2009) In memoriam* (dir., 2012).

NOËLLE BENHAMOU

Université de Picardie Jules Verne (ESPE)

La peur dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrian : du folklore au fantastique

ABSTRACT: Two inhabitants of Lorraine, named Emile Erckmann (1822–1899) and Alexandre Chatrian (1826–1890) – authors of numerous short stories inspired from local and Rhineland's folklore – wrote fantastic stories in which fear and anxiety are given pride of place. All the ingredients of fear are present – ghosts, apparitions, magnetism, lycanthropia, murders, violent deaths, miscarriages of justice. Would this subtle mixture of folklore and fantastic have a didactic, even metaphysical aim?

KEY WORDS : fear, fantastic, ghost, short story, didactics, metaphysics

Injustement condamnée par Zola¹, l'œuvre abondante et attrayante d'Erckmann-Chatrian a été longtemps négligée par la critique, en particulier «leur fantastique alors qu'il est un des plus efficaces de toute la littérature française du XIX^e siècle» (BARONIAN, 1978 : 103). Derrière son apparente bonhomie se cache en effet une poétique complexe, que quelques études récentes commencent à mettre en évidence². Bien vite rapprochés d'Hoffmann mais plus proches parfois de Poe, Émile Erckmann et Alexandre Chatrian ont réussi à plaire à un lectorat large et varié en faisant intervenir dans leurs contes des éléments angoissants appartenant à la légende. Si le surnaturel et le fantastique

¹ « Mais ces récits [fantastiques] ne valent ni ceux d'Edgard Poë, ni même ceux d'Hoffmann, le maître du genre. [...] En somme, les contes d'Erckmann-Chatrian sont des légendes délicatement travaillées, dont le principal mérite est une couleur locale très réussie, mais fatigante à la longue » (ZOLA, 1879 : 188).

² Parmi les derniers travaux parus en France, citons : Éric LYSØE (éd.) : *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique* [actes du colloque international de l'Université de Mulhouse, 15–16 novembre 2002], Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, «Europes littéraires», 2004 ; Noëlle BENHAMOU (dir.) : *Erckmann-Chatrian*, dossier de la revue *Le Rocambole*, *Bulletin des amis du roman populaire*, n° 47, été 2009.

semblent hérités d'une tradition germanique ancestrale, la mort violente teinte leurs récits, qualifiés à tort de naïfs par Zola, d'angoisse et de sang. À travers une vingtaine d'œuvres, nous étudierons de quelle façon Erckmann-Chatrian utilisent légendes et superstitions pour provoquer la peur du lecteur. Ce subtil mélange de folklore et de fantastique n'a-t-il pas une visée didactique voire métaphysique ?

Erckmann-Chatrian jouent sur les croyances populaires liées aux pouvoirs surnaturels de certains individus en contact avec le monde des morts. Les bohémiennes et autres diseuses de bonne aventure prétendant lire l'avenir génèrent une angoisse associée au paranormal. Hans Mathis, assassin d'un riche juif polonais, est ainsi particulièrement impressionné par un magnétiseur qui pourrait le démasquer auprès des siens (V : 528). La vision du songeur a tellement marqué l'aubergiste, travaillé par le remords, qu'il hante ses rêves. Qui n'a pas la conscience en paix est visité et tourmenté par les esprits en colère. Petits et grands devaient être effrayés par l'intrusion de superstitions bien connues d'eux dans une fiction.

Dans la tradition populaire et le folklore, le monde des morts se mêle la nuit à celui des vivants, principalement durant le sommeil. Erckmann-Chatrian, qui croyaient qu'aucune séparation n'existait entre ces deux univers³, ont donc fréquemment placé leurs personnages face à des apparitions de l'au-delà. Les titres des contes sont à cet égard significatifs. Ils contiennent les mots « rêve » ou « vision »⁴. Les revenants hantent un personnage masculin qu'ils ont choisi pour faire toute la lumière sur leur mort inique et infâmante. L'élu est alors un intermédiaire chargé de rendre sa dignité au défunt et de réclamer justice à sa place. Être sensible, Elof apprend, par un rêve récurrent effectué depuis son plus jeune âge, la véritable identité de l'assassin du meunier Pierre Ringel, dont le corps n'a jamais été retrouvé.

Je n'ai vu qu'un mort... un seul... *en rêve*... dès ma plus tendre enfance...
Ce mort, échoué dans les roseaux, avait la bouche ouverte et les yeux aussi...
[...] Ce mort, c'est le meunier Ringel... et l'homme, c'est son gendre, l'honnête
Hans Omacht ! [...] D'où me venait cette image ? Était-ce un souvenir ? Non,
à l'époque où ces faits se passèrent, je ne vivais pas encore...

XIII : 378

³ « Même anticléricaux, Émile Erckmann [...] et Alexandre Chatrian [...] croient à la persistance de l'esprit après la mort, à sa réincarnation dans d'autres formes, à sa supériorité sur la matière. La mort de la matière n'est pour eux qu'une mutation. En occultistes très orthodoxes, ils croient à l'antériorité de l'esprit sur la matière, à la correspondance des éléments de l'univers du microcosme (l'homme) au macrocosme (Dieu, ou l'esprit suprême) » (LACASSIN, 1991 : 194). Voir également l'essai d'Émile Erckmann (ERCKMANN-CHATRIAN, 1880).

⁴ Cf. *Le Rêve de mon cousin Elof*, *Le Rêve d'Aloïus*, *La Vision de M. Nicolas Poirier*, *Le Rêve du bourgmestre*, titre de la troisième partie du *Juif polonais*, etc.

Poussé sans doute par la victime mais aussi par le meurtrier présumé, guillotiné, dont l'âme n'a pu trouver le repos, le cousin Elob Imant retrouve l'emplacement du cadavre et prouve à Christian l'erreur judiciaire. Son enquête reste vaine puisque le véritable coupable, le gendre du meunier Hans Omacht, ne peut être inquiété, ni le condamné à mort réhabilité sans preuves tangibles. Les âmes en peine laissent un profond sentiment d'impuissance et de dérélition à leur intermédiaire.

Qu'ils soient peintres ou musiciens, les artistes sont hantés par des puissances invisibles. Le violoniste Karl Hâfitz, en mal d'inspiration, voit apparaître dans le coin d'une mansarde le fantôme de Melchior, pendu pour avoir tué un aubergiste.

Il regarda et vit dans l'angle du toit un homme accroupi : c'était Melchior le pendu ! Ses cheveux noirs tombaient sur ses reins décharnés, sa poitrine et son cou étaient nus. [...]

Tout à coup le squelette étendit sa longue main sèche et saisit le violon à la muraille ; il l'appuya contre son épaule, puis, après un instant de silence, il se prit à jouer.

VII : 513-514

Karl retranscrit la musique jouée par le mort. L'inspiration touche aussi le peintre Christian Vénus d'une étrange façon. Ayant eu des visions de l'au-delà, l'artiste dessine avec frénésie « une rapide esquisse dans le genre hollandais... quelque chose d'étrange, de bizarre » (XIII : 336) représentant une scène de crime. Une nouvelle vision lui permet d'achever le dessin et de confondre le boucher meurtrier de la vieille Thérèse Becker.

Parfois bienveillants, fantômes et apparitions nocturnes viennent aussi tourmenter les vivants et leur donner une leçon. Heureux d'avoir hérité de son oncle une immense demeure, lieu chargé d'histoire où il passe la nuit, Kasper Hâas est réveillé en sursaut par une sarabande de spectres : il « vi[t] vingt autres générations se succéder dans l'antique castel de Hans Burckart » (III : 326). Appartenant à toutes les époques, les fantômes de ses aïeux rappellent à Kasper qu'il n'est pas le seul propriétaire de la maison mais qu'il s'inscrit dans une longue chaîne. La vanité de l'héritier est ainsi punie, tandis que le lecteur ignore si le personnage rêve éveillé ou est victime de phénomènes inexplicables.

Des esprits malfaisants, voire diaboliques, prennent possession des dormeurs. Après avoir bu du vin rouge provenant d'une vigne qui pousse sur la tombe de l'ancien bourgmestre de Welche, Hippel a un sommeil agité et est envoûté par l'esprit du défunt. Au réveil, le buveur qui a vécu en rêve toute la vie du maire, se prend pour lui et ressent d'étranges sensations de déjà-vu. Finalement, c'est au cimetière, dont le gardien au « sourire diabolique » (VII : 426) ressemble à Satan, que Hippel se libère de l'âme qui le possédait : il urine sur sa tombe afin que l'esprit qu'il avait bu avec le vin retourne à la terre. Malgré une

fin burlesque⁵, le conte fait froid dans le dos, tout comme *Le Blanc et le Noir*. Dans ce récit fantastique, où ont lieu l'assassinat d'une jeune fille et l'exécution de son meurtrier, Zaphéri Mutz, les esprits des morts apparaissent à Théodore Blitz et Christian, qui voient le pendu, la corde au cou, et, au pied du supplicé, sa victime demandant sa grâce.

Comme je regardais, les yeux arrondis et bridés d'épouvante, chaque détail m'apparaissait dans cette figure blafarde : je reconnus Zaphéri Mutz, et, au-dessus de ses épaules voûtées, la corde, le croc et le cadre du gibet ; puis, au bas de ce funèbre appareil, une figure blanche, à genoux, les cheveux épars : Grédél Dick, les mains jointes, en prière.

VII : 123

Cette vision en clair-obscur, qui prend la forme d'une piété, représente le combat du Bien contre le Mal. Le monde invisible se montre avec parcimonie aux mortels pour les effrayer et les amener à réfléchir sur la conduite à tenir ici-bas, qui se paiera lors du Jugement dernier.

Croyances et légendes transmises par la tradition orale évoquent les revenants mais aussi la transformation d'hommes en animaux. Adeptes à la fois de la physiognomonie et de la métempsycose, Émile Erckmann a établi une grande partie de sa poétique du fantastique sur la description zoomorphe de ses héros : Hans Stork ressemble à un héron ; Flédermausse à une chauve-souris ; le doyen Daniel Van den Berg à un chat et la vieille vendeuse de *küchlen* à une chatte⁶. Les narrateurs sous-entendent que ces ressemblances sont des traces de leur existence antérieure. De ce point de vue, la métamorphose en loup-garou, personnage issu du folklore germanique, est l'aboutissement de cette croyance.

La lycanthropie est représentée dans *Hugues-le-Loup* par le comte de Ni-deck qui subit une malédiction ancestrale (III). Le récit est organisé autour de la maladie du comte et de la Peste Noire qui, elle aussi, se transforme en louve et hurle à la mort aux abords du château pour appeler son alter ego. Le lecteur connaît moins *La Maison forestière* où le vieux garde forestier Frantz Honeck confie à Théodore Richter qu'il descend de l'entourage de Burckar le Comte-Sauvage. Celui-ci s'était conduit comme une bête sanguinaire et avait engendré un enfant-loup : « Mais, quand arriva l'enfant, figurez-vous sa rage de voir un véritable monstre, un être hideux, qui ne ressemblait à rien des hommes » (V : 432). Hâsoum, « être poilu [...] qui n'était ni homme ni bête ; [...] [avec] des oreilles de loup, un nez plat, la lèvre fendue au milieu, laissant voir d'énormes dents

⁵ De même, la fin de *Crispinus, ou l'Histoire interrompue* est amusante. L'apparition du kobold, censé être le feu-follet Crispinus, se révèle être celle d'un vulgaire lapin (XIII : 361-367).

⁶ Respectivement dans *Hans Storkus, L'Œil invisible ou l'auberge des trois pendus, La Montre du Doyen et Les Trois Âmes*.

blanches » (V : 491), devenu adulte, est déchiqueté par les chiens. Depuis, les descendants des Burckar sentent leur âme les quitter périodiquement pour habiter des loups errants : « Cela vous surprend comme un coup de vent, votre esprit est raflé d'un seul coup, votre corps reste endormi [...] » (V : 504). Erckmann-Chatrian ont utilisé des éléments marquants de la mémoire collective pour créer des histoires fantastiques.

Le fantastique se nourrit de sensationnel et voisine avec la science-fiction dans *L'Araignée-Crabe*, nouvelle qui s'appuie sur l'évolution de la science. Disparitions et découvertes de cadavres se succèdent autour d'une cascade. À la surprise générale, une araignée géante, venue des tropiques et ayant muté, dévore les baigneurs de la station thermale :

[V]oilà d'où provient cette masse de débris... de squelettes... qui a jeté l'épouvante parmi les baigneurs... Voilà ce qui vous a tous ruinés... c'est l'araignée-crabe !... Elle est là... blottie dans sa toile... et guettant sa proie du fond de la caverne !...

XIII : 490

Le commodore Hawerburch est l'ultime proie du monstre, produit extraordinaire et contre nature de l'imprudence des hommes. L'excès pousse au pire et prive de la raison, garde-fou contre les bas instincts criminels.

Erckmann-Chatrian relatent donc souvent dans leurs contes des crimes de sang, dont les motivations multiples montrent la noirceur et la complexité de l'être humain. Trois hommes logeant à l'auberge du *Bœuf-Gras* se pendent à l'enseigne. Est-ce la détresse, le désespoir ou un être maléfique qui les a poussés au suicide ? Christian découvre que la vieille Flédermausse, qui « a le *mauvais œil* » (VII : 378), habille un mannequin à la ressemblance de sa future victime qui, fascinée, exécute ce qu'elle voit faire à son double. Il existe bien une esthétique de la mort, omniprésente, qu'elle soit décrite en détails ou éludée, dans la tradition du folklore et du réalisme, afin de susciter l'effroi et la compassion des lecteurs. Mais ces faits sanglants ont aussi un but didactique. Il s'agit de montrer les conséquences de la faiblesse des hommes emportés par leurs passions.

Les histoires fantastiques et étranges d'Erckmann-Chatrian sont porteuses d'un enseignement parfois implicite. Tous les événements atroces – meurtres, infanticides, suicides – ou extraordinaires – apparitions, correspondances avec les esprits, transformations – qui viennent perturber l'équilibre psychique des personnages, ont une signification et sont l'occasion de rappeler des préceptes moraux. La forme privilégiée est l'allégorie qui envahit certains récits⁷. La Mort, qui fait partie de la vie, est partout et prend des aspects variés. Dans *Une nuit dans les bois*, elle apparaît sous les traits de la vieille Irmangard, « ancienne

⁷ Dans *La Tresse noire*, la natte de cheveux transformée en serpent qui enserre le bras de Théodore représente l'envie (VII : 439–445).

diseuse de légendes [qui] attend pour mourir que la grande tour s'écroule dans la cascade» (III : 370). À cent huit ans, elle représente «l'âme des ruines» (III : 371). Quant à Messire Tempus, le mystérieux marchand d'horloges dans le conte éponyme, il symbolise la rapidité du temps. À chacun de ses passages inattendus, les personnages de l'Hôtel de la Couronne subissent les marques de la vieillesse. Les trois prétendants de Charlotte Blésius sont frappés d'infirmité : l'un devient borgne, l'autre bossu et le dernier boiteux. Théodore, le narrateur, découvre avec effroi qu'il est chauve : «Et je voulus m'arracher les cheveux ; mais, pour la première fois de ma vie, je dus convenir que j'étais chauve ! » (VII : 373). Il faut donc lire ce conte comme un *memento mori*, invitant le lecteur à jouir de la vie au plus vite. Selon Jean-Paul Sorg, «la morale qui se dégage des contes [...] est toujours la même chez Erckmann-Chatrian : un prudent scepticisme, agrémenté d'un robuste épicurisme» (SORG, 2004 : 92). Nous nuancerons ce propos puisque les morales, même si elles visent toutes le même but, défendent différentes valeurs.

Les leçons de morale, généralement explicites, trouvent place à la fin du récit sous forme de proverbes ou de sentences. Exprimés par le narrateur personnage qui livre directement un commentaire sur les faits rapportés ou assumés par une voix extérieure, ces adages qui viennent clore les histoires leur donnent une coloration pédagogique. Il existe des liens structurels entre conte fantastique, peur et apologue. La visée didactique accentue en effet certaines pratiques d'écriture. Les marques d'oralité sont omniprésentes, le récit revêtant souvent la forme d'un dialogue. Les conseils donnés relèvent ainsi de la transmission orale et rappellent le discours des anciens à la veillée. Tous les moyens sont bons pour convaincre le lecteur de tout âge : interpellation, adresse directe et tutoiement, prétérition, réticence. Des dictons destinés à guider le lecteur vers la signification à donner au conte parsèment les histoires. Le bon sens populaire doit l'emporter sur les conduites anormales. Les interventions du narrateur premier rompent parfois le charme mais viennent renforcer l'horreur de certains contes noirs et relancer l'intérêt du lecteur auditeur. Le récit devient pédagogique par la grande présence du narrateur.

Pour Émile Erckmann, l'homme, maître de son destin, doit lutter contre ses mauvais instincts – sa part animale – qui le poussent au Mal. Sa seule volonté et son sens moral peuvent le retenir de commettre des actions répréhensibles, fruits de passions incontrôlées. À l'inverse, s'il s'efforce de faire le Bien, il aura une mort heureuse et gagnera le repos de son âme qui se réincarnera dans des enveloppes corporelles valorisantes. Cette croyance syncrétique, qui emprunte à la tradition judéo-chrétienne et à la métempsycose pythagoricienne, est amplement développée dans l'essai *Quelques mots sur l'esprit humain* (ERCKMANN-CHATRIAN, 1880) et profondément enracinée dans la fiction. «Que ce soit à travers le thème de la métempsycose ou à travers celui de la régression animale, les contes d'Erckmann-Chatrian invitent à plonger dans les secrètes ténèbres de

la psyché. [...] ils renvoient le lecteur à ses angoisses comme à ses fantasmes » (LYSØE, 2004a : 10).

Les deux Lorrains placent le Mal sous les yeux du lecteur pour qu'il soit combattu. Montrer l'horreur doit produire un effet cathartique. Le fantastique et les revenants sont à même de susciter l'effroi et le doute nécessaires à toute prise de conscience. La vision manichéenne et quelque peu onirique du Bien et du Mal est véhiculée par le biais des fantômes, de la fantasmagorie et du songe. C'est en rêve que les héros, taraudés par leur conscience, avouent leur crime et se repentent. Le fantastique intérieur est le produit de l'inconscient et des remords.

Jouant volontiers avec les codes littéraires et brouillant très souvent la frontière des genres (BENHAMOU, 2006), Erckmann-Chatrian ont réussi à surprendre et à effrayer les lecteurs de tous âges. Leurs contes fantastiques sont porteurs de réflexions morales que le duo lorrain imprégné de philosophie des Lumières distille dans sa fiction. Cela ne signifie pas que les ingrédients propres au surnaturel soient utilisés comme un habillage ayant pour seul but de véhiculer un enseignement, mais que les récits étranges, sanglants, fantasmagoriques invitent presque toujours à une seconde lecture, allégorique. Émile Erckmann, héritier des libres penseurs et bercé par les idéaux de tolérance et d'humanisme clairement exprimés dans ses essais, n'a pu s'empêcher de faire passer dans ses histoires de revenants et de loups-garous sa philosophie de la vie et sa conception du Bien et du Mal : les personnages mauvais paient très souvent leurs crimes, tenaillés par le remords. Dans les récits surnaturels, le message pacifiste passe au second plan mais sa présence sous-jacente donne à cette œuvre une esthétique originale. Au delà de la leçon de morale, on peut ainsi voir dans les contes fantastiques d'Erckmann-Chatrian une dimension métaphysique⁸.

Bibliographie

- BARONIAN Jean-Baptiste, 1978 : *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris : Stock.
- BENHAMOU Noëlle, 2006 : « *La Voleuse d'enfants* d'Erckmann-Chatrian : *monstre* narratif ou conte cruel ? ». *Anales de filologia francesa*, n° 14.
- ERCKMANN-CHATRIAN, 1880 : *Quelques mots sur l'esprit humain*. Paris : Hetzel.
- ERCKMANN-CHATRIAN, 1963 : *Contes et romans nationaux et populaires*. T. 1–13. Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur. [Édition de référence qui contient T. 3 : *Hugues-Le-Loup, L'Héritage de l'oncle Christian, Une nuit dans les bois* ; T. 5 : *Le Juif polonais, La Maison forestière* ; T. 7 : *Le Violon du pendu, Le Bourgmestre en bouteille, Le Blanc et le Noir, L'Œil*

⁸ Francis Lacassin allait plus loin en parlant de « fonction initiatique » des contes fantastiques d'Erckmann-Chatrian (LACASSIN, 1991 : 196).

invisible ou l'auberge des trois pendus, La Tresse noire, Messire Tempus, Le Rêve d'Aloïus ; T. 12 : *La Vision de M. Nicolas Poirier* ; T. 13 : *L'Araignée-Crabe, Crispinus ou l'histoire interrompue, L'Esquisse mystérieuse, Hans Storkus, Le Rêve de mon cousin Elof, Les Trois Âmes, La Montre du Doyen*.

LACASSIN Francis, 1991 : *Mythologie du fantastique. Les rivages de la nuit*. Monaco : Éditions du Rocher.

LYSØE Éric, 2004a : « Un fantastique en noir et blanc ». In : LYSØE Éric, éd. : *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

LYSØE Éric, 2004b : « Erckmann-Chatrian ou la terreur de la mimesis ». In : LYSØE Éric, éd. : *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

SORG Jean-Paul, 2004 : « De la métaphysique tournée en fantastique dans quelques contes d'Erckmann-Chatrian ». In : LYSØE Éric, éd. : *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.

ZOLA Émile, 1879 : *Mes Haines*. Paris : Charpentier.

Note bio-bibliographique

Noëlle Benhamou est maître de conférences en littérature française à l'Université de Picardie Jules Verne (ESPE) et membre du laboratoire Roman & Romanesque (CERCLL, Amiens). Spécialiste de la littérature du XIX^e siècle, en particulier de Maupassant auquel elle a consacré sa thèse et de nombreux travaux, elle s'intéresse également à la littérature populaire et à la littérature de jeunesse. Elle travaille actuellement sur Erckmann-Chatrian. Elle a écrit sur eux une vingtaine d'articles, un essai à paraître aux Belles Lettres et a créé en 2009 le premier site consacré aux deux Lorrains : <<http://www.erckmann-chatrian.eu>>.

MAŁGORZATA SOKOŁOWICZ

Université de Varsovie

« C'est une histoire singulière et terrible... » *La Morte amoureuse* ou la fascination romantique pour les vampires

ABSTRACT: The present paper focuses on *La Morte amoureuse* [*Clarimonde*] by Théophile Gautier telling the story of a young priest who just before his ordination falls in love with a beautiful and mysterious courtesan. Nevertheless, he neglects his love and sets off to the parish entrusted to him. One day he is asked to visit a dying woman who turns out to be his beloved. Unable to restrain his desire, the priest kisses the dead Clarimonde, who comes back to live. Afterwards, she pays him a visit every night and takes him to Venice where they live a voluptuous life. Unable to stand the double existence of a priest and a young lord, the protagonist accepts to destroy the corpse of his beloved, which ends their relationship. Alternative to God's love, mysterious Clarimonde, evil or vampire, becomes an interesting concept reflecting the Romantic dreams and anxieties.

KEY WORDS : Gautier, Clarimonde, vampire, Romanticism, God, love, death

The Vampire, ouvrage le plus connu de Philip Burne-Jones, met en scène une belle jeune femme partiellement dénudée qui se penche au-dessus d'un homme allongé sur le lit. Les yeux fermés, une main molle tombante, l'homme est inconscient. Dort-il ou est-il mort? La femme le regarde et ses yeux manifestant une volupté sauvage et une satisfaction maligne font frémir. La peinture est devenue l'image-type de la femme fatale de fin-de-siècle, la destructrice de l'homme, la vampire.

Selon Mario Praz, c'est dans la seconde moitié du XIX^e siècle que le vampire a changé de sexe. Le beau séducteur pâle s'est transformé en belle séductrice meurtrière (PRAZ, 1977 : 90). Il ne faut pas oublier, pourtant, l'héroïne de *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier. La belle Clarimonde est devenue le modèle du vampire femelle (JOSHI, 2011 : 214) et il est difficile de ne pas penser à elle, en regardant la fameuse peinture de Burne-Jones. Le présent article se

penchera sur l'analyse de son personnage dans le but d'expliquer la fascination romantique pour les vampires.

L'émergence du vampire

Le mot « vampire » n'apparaît en Europe qu'en 1725 et 1731 où quelques journalistes se mettent à décrire les actes vampiriques ayant lieu en Serbie (PETOIA, 1991 : 36). Cependant, cela ne veut pas dire que le phénomène n'était pas connu avant. Ses origines s'attachent au personnage d'Amphiaraos, héros grec, qui après avoir été tué et enterré fut sauvé par Zeus qui le laissa s'échapper du tombeau. Son nom aurait donné vie à *apyr* slave et pris ensuite la forme de « vampire » (KREUTER, 2006 : 58).

Quant au vampire femelle, son concept s'attache à la femme en général, les hommes se méfiant depuis toujours de celle qui ne meurt pas bien qu'elle perde son sang lors des menstrues (CHMIEL, 2001 : 21). La première vampire serait Lilith, démonsse assyrienne ou, selon la tradition juive, première femme d'Adam. Refusant de se subordonner à l'homme, elle est chassée du paradis (LEEMING, 2010 : 254). Pour se venger, Lilith tue les enfants, descendants d'Ève, sa rivale détestée, mais s'intéresse aussi à la semence masculine qu'elle ramasse pendant la nuit. Ses filles présumées, empuses grecques, lui viennent au secours : en prenant la forme de jeunes filles charmantes, elles séduisent les hommes dormants et les privent des forces vitales lors du coït (PETOIA, 1991 : 36–40).

Ces croyances retrouveront leurs échos dans le *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie* publié en 1746 dont l'auteur, Dom Calmet, affirme que « depuis environ soixante ans dans la Hongrie, la Moravie, la Silésie, la Pologne : on voit [...] des hommes morts depuis plusieurs mois, revenir, parler, marcher, infecter les villages, maltraiter les hommes & les animaux, sucer le sang de leur proches, les rendre malades & enfin leur causer la mort » (DOM CALMET, 1751 : V). Bien que ridiculisé par Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*, Dom Calmet plaira aux romantiques pour qui le vampirisme répond parfaitement au goût du frénétisme (PEZARD, 2013 : 43). C'est pourquoi, sans doute, dans sa préface aux *Infernalina*, Charles Nodier n'hésitera pas à dire que même « si le vampirisme ne date que d'un siècle à-peu-près, la croyance [existe] depuis la création du monde » (NODIER, 1822 : IV).

« L'obsession de la mort [étant] un des thèmes majeurs de l'œuvre de Gautier » (RICHER, 1981 : 21), le motif du vampire apparaît bien évidemment dans ses textes. *La Morte amoureuse* raconte l'histoire d'un jeune homme qui rêve à devenir prêtre. Juste avant son ordination, il remarque dans l'église une jeune femme incroyablement belle qui met fin à sa vocation. Malgré le regard suppliant

de la belle, il prononce ses vœux et doit s'éloigner dans une paroisse isolée. Un jour, il part assurer l'extrême-onction à une mourante. Arrivé sur place, il se rend compte qu'il s'agit de Clarimonde, la belle de l'église, la courtisane. Ébloui par sa beauté et le souvenir du bonheur rejeté, il baise les lèvres de la femme déjà morte qui ressuscite immédiatement. À partir de ce moment-là, Clarimonde lui rend visite chaque nuit. Changé en beau seigneur, il part avec sa belle mener une vie de débauche à Venise. Le jour, pourtant, il continue à être prêtre, de plus en plus faible d'ailleurs car, pour survivre, Clarimonde doit se nourrir de son sang. Fatigué de la double existence qu'il mène, Romuald permet à son mentor, le vieux prêtre Sérapion, de détruire le corps mort de Clarimonde. Celle-ci ne revient plus le voir, mais Romuald ne cesse la regretter, ne trouvant aucune consolation dans la vie ecclésiastique.

Celle qui va contre Dieu

Clarimonde est donc celle qui enlève le jeune prêtre à son Dieu. Est-ce une référence à la société romantique en crise de la religion ? L'amour ou le caractère diabolique de la femme, puissent-ils assouvir dans le cœur romantique la soif de l'Absolu ?

Romuald rencontre Clarimonde à l'église au moment où il se croit être un jeune fiancé allant à la rencontre de son amour, Dieu : « [...] j'étais plein de joie et d'impatience. [J]e n'en dormais pas, je rêvais que je disais la messe ; être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde » (GAUTIER, 1990 : 78). Selon Jean DECOTTIGNIES, Romuald montre « tous les antécédents de la névrose » (1972 : 618), c'est pourquoi, sans doute, lorsqu'il lève la tête et voit Clarimonde, tous ses sens se bousculent :

J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir.

GAUTIER, 1990 : 79-80

Clarimonde fait éteindre la lumière divine et reprend les attributs de la religion (SCHAPIRA, 1984 : 27). Même si sa description fait penser à celle d'une apparition mariale, c'est aussi « l'image irréaliste, purement imaginaire de la femme, la projection d'un rêve insatisfait » (DECOTTIGNIES, 1972 : 619).

Profitant de ses pouvoirs surnaturels, malgré la distance qui les sépare à l'église, Clarimonde réussit à parler à Romuald :

Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel. [...] Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un pavillon d'argent ; car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu.

GAUTIER, 1990 : 83

La scène fait penser à la tentation de Saint Antoine (cf. SAVALLE, 1981 : 57). Romuald ne refuse pas de prononcer ses vœux, mais il paraît que Dieu s'efface déjà de son cœur. Quand Clarimonde ressuscitée vient chez le jeune prêtre et lui reproche d'aimer Dieu « encore plus qu'[elle] », il n'hésite pas à « lui dire qu'[il] l'aimai[t] autant que Dieu ». Une fois Clarimonde disparue, il s'avère que « l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien » (GAUTIER, 1990 : 117). La tentation est réussie : le prêtre préfère la courtisane-vampire à Dieu ; une parfaite protestation romantique contre l'esprit bourgeois (VOISIN, 1981 : 173).

La compétition continue avec Dieu suggère la provenance diabolique de Clarimonde.

N'écoutez pas les suggestions du diable [le met en garde l'abbé Sérapion] ; l'esprit malin, irrité de ce que vous vous êtes à tout jamais consacré au Seigneur, rôde autour de vous comme un loup ravissant et fait un dernier effort pour vous attirer à lui.

GAUTIER, 1990 : 87

Et pourtant, le jeune prêtre n'est plus capable de suivre ses conseils.

La « courtisane impudique »

Il est intéressant de voir que c'est Sérapion qui sait le plus sur Clarimonde. C'est lui qui informe Romuald que la belle femme est courtisane et habite dans un palais où il se passe « d'épouvantables choses ». Ces épouvantables choses veulent dire avant tout « la fascination de la débauche, l'extraordinaire pouvoir de la volupté » tellement visibles dans *La Morte amoureuse* (VOISIN, 1981 : 170). Clarimonde est morte « à la suite d'une orgie qui a duré huit jours et huit nuits », ses festins ressemblant à ceux organisés par Balthazar ou Cléopâtre étaient « in-

fernalement splendide[s] » et ses servants avaient « l'air de vrais démons ». Sérapion ne peut pas supporter le luxe et la débauche pécheresse. C'est pourquoi il met l'accent sur le diabolisme de Clarimonde : « On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne » (GAUTIER, 1990 : 100).

La frustration de celui qui doit se priver de tout plaisir physique explique les « pulsions sadiques » du prêtre détruisant le corps de Clarimonde (SCHAPIRA, 1984 : 28). « Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or ! » (GAUTIER, 1990 : 114), s'écrie-t-il en l'aspergeant d'eau bénite. Pour lui, Clarimonde symbolise toutes les femmes qui se concentrent trop sur le plaisir des sens, entièrement critiquées par la société de la première moitié du XIX^e siècle (CORBIN, 2015). L'histoire racontée est en effet une histoire érotique (SMITH, 1917 : 647). « Ah ! quelles nuits ! quelles nuits ! » (GAUTIER, 1990 : 78), s'exclame Romuald déjà vieux en se rappelant sa vie avec Clarimonde et ses « caresses délirantes ». Maîtresse de la nuit (cf. EIGELDINGER, 1981 : 38–39), elle est une femme diabolique, car voluptueuse.

Le vampirisme de Clarimonde

La diablesse, la femme débauchée, la vampire ? L'identité de Clarimonde n'est pas facile à définir peut-être aussi parce que la plupart des traits vampiriques ont été définis justement au XIX^e siècle (CHMIEL, 2001 : 22). Clarimonde se distingue d'une femme ordinaire par sa beauté exceptionnelle, le pouvoir de ses yeux d'où échappent « des rayons pareils à des flèches » aboutissant directement dans le cœur de Romuald, la capacité de faire transférer ses pensées au futur prêtre et celle de se faire voir par lui, même si les kilomètres les séparent.

Son vampirisme se manifeste aussi dans la pâleur et la froideur de son corps. Même à l'église, Clarimonde est « d'une blancheur bleuâtre et transparente » et sa main qui touche celle de Romuald est « froide comme la peau d'un serpent » (GAUTIER, 1990 : 84). Après sa mort, la belle courtisane « n'est pas essentiellement différente de ce qu'elle était 'vivante' » (BUISINE, 1990 : 13) : elle continue à être « blanche », « diaphane » et « pâle comme un marbre ».

Pourtant, l'aspect le plus énigmatique de son vampirisme s'attache à la question de sa mort. Maria Janion parle de l'existence ambivalente du vampire qui existe et n'existe pas en même temps (JANION, 2002 : 155). « [C]e n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte » (GAUTIER, 1990 : 100), constate Sérapion. « Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte » (1990 : 97), dit énigmatiquement Clarimonde. « Chez Gautier, Éros et Thanatos ont partie liée » (BUISINE, 1990 : 18). Clarimonde, meurt-elle d'amour ? Après la visite nocturne

chez Romuald, elle l'informe : « Il faut aussi que j'aie avertir mes gens qui me croient sérieusement morte » (GAUTIER, 1990 : 104). Qu'est-ce que cela veut dire « sérieusement morte » ? Clarimonde est-elle vraiment morte au moment où Romuald vient la voir ? Ou n'est-ce qu'une astuce pour faire venir le prêtre et le détourner de Dieu ?

DOM CALMET (1751) disait que le vampire retourne après sa mort. Il ne mentionnait pourtant pas plusieurs morts. Clarimonde parle du chemin qu'elle doit parcourir pour rejoindre son amant. Cela fait penser à une expérience plutôt unique :

[...] je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu : il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive [...]. Ah ! que de faces mornes et de choses terribles j'ai vues dans mon voyage ! Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller ! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte ! Tiens ! le dedans de mes pauvres mains en est tout meurtri.

GAUTIER, 1990 : 102

Son âme, a-t-elle été au pays de la mort ? En enfer ? Au purgatoire ? Dans un ailleurs ? Y séjourne-t-elle aussi pendant les journées qu'elle ne passe pas avec son amant ? Gautier n'y donne aucune réponse.

Chose curieuse, avec le temps, la santé de Clarimonde s'empire. Les médecins ne savent pas pourquoi la jeune femme devient de plus en plus pâle et froide. C'est alors que le signe définitif de son vampirisme se manifeste. Lorsque Romuald se blesse le doigt, « elle saut[e] à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipit[e] sur [s]a blessure qu'elle se m[e]t à sucer avec un air d'indincible volupté » (GAUTIER, 1990 : 109). Elle reprend tout de suite ses forces et rassure Romuald en disant qu'elle ne mourra pas. Clarimonde est-elle alors capable même de mourir en se refusant le sang au nom de l'amour ?

La femme fatale ou la femme qui aime ?

Bien que ce soit d'habitude le personnage de Romuald qui est analysé dans les termes de dédoublement (SAVALLE, 1981 : 58–62), Clarimonde s'inscrit aussi dans cette catégorie typique pour l'œuvre de Gautier (RICHER, 1981 : 11). Elle est morte et vivante, angélique et démoniaque (EIGELDINGER, 1981 : 34) : « un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune » (GAUTIER, 1990 : 80). N'étant pas la fille d'Ève, est-elle celle de Lilith ? Mais veut-elle vraiment détruire l'homme ?

Il est intéressant de remarquer que Clarimonde semble réellement amoureuse de Romuald (cf. SCHAPIRA, 1984 : 28). Cela l'éloigne de la femme fatale qui n'est plus capable d'aimer (RIDGE, 1961 : 353). « Je t'aimais bien longtemps avant de t'avoir vu, mon cher Romuald, et je te cherchais partout » (GAUTIER, 1990 : 103), déclare Clarimonde au jeune prêtre. « L'amour est plus fort que la mort » (1990 : 102), dit-elle en lui expliquant sa ressuscitation. Gautier renverse le modèle romantique. D'habitude, c'est un héros romantique qui rêve d'une femme idéale qui puisse diminuer son mal de vivre. Ici, c'est la femme qui cherche « un amour jeune, pur, éveillé par elle, et qui devait être le premier et le dernier » (1990 : 108).

Clarimonde est-elle alors « une courtisane repentie » (SAVALLE, 1981 : 61) ou plutôt « le mal [qui] prend l'apparence de la vertu » (PEZARD, 2013 : 46) ? Le monologue qu'elle prononce en voulant se nourrir du sang de Romuald suggère qu'elle l'aime sincèrement : « Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure... [Je] ne te ferai pas de mal ; je ne prendrai de ta vie que ce qu'il faudra pour ne pas laisser éteindre la mienne » (GAUTIER, 1990 : 110). Après l'acte dévastateur de Sérapion, Clarimonde réapparaît quand même devant son amant pour lui annoncer la rupture de « toute communication entre [leurs] âmes et [leurs] corps » (1990 : 114). L'amour entre le prêtre et la courtisane-vampire devient-il alors l'exemple pervers de l'amour romantique idéal ?

Conclusion

Certes *La Morte amoureuse* n'est pas une histoire vampirique typique et l'identité de l'héroïne principale n'est pas univoque. Pourtant, elle semble bien refléter la fascination romantique pour les vampires, constituer « la traduction littéraire d'une fantasmagorie d'époque » (BUISINE, 1990 : 20). Le personnage de Clarimonde englobe tout ce qui pouvait plaire aux romantiques : la nuit pleine de secrets, un autre monde mystérieux, l'amour contrarié. La rivalité avec Dieu témoigne de la déception religieuse éprouvée par la génération de Gautier alors que la sensualité répond au goût de choquer les philistins détestés.

C'est aussi sans doute la raison pour laquelle Clarimonde ne fait pas peur. Certes Romuald parle de l'angoisse qui s'empare parfois de lui, mais elle semble disparaître dès que Clarimonde vient chez son amant. Romuald a peur de rompre avec l'Église, de rejeter Dieu, de damner son âme. Ce n'est pas la vie de débauche qui le terrifie, mais plutôt l'existence de prêtre qu'il compare souvent à la mort. Il a peur des conséquences de son amour et c'est pourquoi il rejette son bonheur quitte à le regretter jusqu'à la fin de ses jours.

La Morte amoureuse est une confession-mise en garde faite par Romuald déjà vieux au jeune prêtre, confession qui finit avec un conseil plutôt difficile à observer : « Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre » (GAUTIER, 1990 : 114). L'histoire racontée risque-t-elle de se reproduire ? Ne s'est-elle pas d'ailleurs déjà produite ? D'où Sérapion tire-t-il toutes les informations concernant Clarimonde ? N'a-t-il pas connu dans sa jeunesse « une autre vampire » ? La Morte Amoureuse peut être alors une autre chimère romantique, un bonheur momentané qui disparaît pour inculquer dans le cœur romantique le goût de l'amertume. « Où sont nos amoureuses ? », demandait Gérard de Nerval dans *Les Cydalises*. « Elles sont au tombeau », se répondait-il mélancoliquement, suggérant l'impossibilité de l'amour romantique heureux.

Bibliographie

- BUISINE Alain, 1990 : « Préface ». In : Théophile GAUTIER : *Contes et récits fantastiques*. Paris : Librairie Générale Française, 5–37.
- CHMIEL David, 2001 : « Les vampires et le souterrain ». *Sociétés*, n° 73, 21–28.
- CORBIN Alain, 2015 : *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*. Paris : Éditions Flammarion.
- DECOTTIGNIES Jean, 1972 : « À propos de *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier : fiction et idéologie dans le récit fantastique ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, 616–625.
- DOM CALMET Augustin, 1751 : *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenants de Hongrie*. T 2. Paris : Debure.
- EIGELDINGER Marc, 1981 : « Introduction ». In : Théophile GAUTIER : *Récits fantastiques*. Paris : Éditions Flammarion, 17–42.
- GAUTIER Théophile, 1990 : « La Morte amoureuse ». In : Théophile GAUTIER : *Contes et récits fantastiques*. Paris : Librairie Générale Française, 77–115.
- JANION Maria, 2002 : *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk : słowo / obraz terytoria.
- JOSHI Sunand Tryambak, ed., 2011 : *Encyclopedia of the Vampire. The living dead in myth, legend and popular culture*. Santa Barbara : Greenwood.
- KREUTER Peter Marion, 2006 : « The Name of the Vampire: Some Reflections on Current Linguistic Theories on the Etymology of the Word *Vampire* ». In : Peter DAY, ed.: *Vampires. Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam / New York : Rodopi.
- LEEMING David, 2010 : *Creation Myths of the World*. Santa Barbara : ABC-CLIO.
- NODIER Charles, 1822 : *Infernaliana*. Paris : Sanson.
- PETOIA Erberto, 1991 : *Vampiri e lupi mannari. Le origini, la storia, le leggende di due tra le più inquietanti figure demoniache, dall'Antichità classica ai nostri giorni*. Roma : Newton Compton.
- PEZARD Émilie, 2013 : « La vogue romantique de l'horreur : roman noir et genre frénétique ». *Romantisme*, n° 160, 41–51.
- PAZ Mario, 1977 : *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*. Trad. de l'italien par Constance THOMPSON PASQUALI. Paris : Éditions Denoël.
- RICHER Jean, 1981 : *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*. Paris : A.-G. Nizet.

- RIDGE George Ross, 1961 : "The 'Femme Fatale' in French Decadence". *The French Review*, n° 4 (34), 352–360.
- SAVALLE Joseph, 1981 : *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*. Paris : Librairie Minard.
- SCHAPIRA Marie-Claude, 1984 : *Le regard de Narcisse. Romans et nouvelles de Théophile Gautier*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- SMITH Horation, 1917 : "The Brief-Narrative Art of Théophile Gautier". *Modern Philology*, n° 11 (14), 647–664.
- VOISIN Marcel, 1981 : *Le Soleil et la nuit. L'Imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Note bio-bibliographique

Małgorzata Sokołowicz, chargée de cours à l'Institut d'études romanes de l'Université de Varsovie et maître de conférences à l'Université de musique Frédéric-Chopin, a soutenu sa thèse, *La Catégorie du héros romantique dans la poésie française et polonaise au XIX^e siècle*, en 2011 (le livre est paru en 2014). Outre sa formation à l'Institut d'études romanes, elle a également fait des études à la faculté des lettres polonaises (master en 2005) et à l'Institut d'études anglaises (master en 2011). Elle est auteur de nombreux articles rapprochant la littérature française et la littérature polonaise et expliquant la littérature polonaise au public francophone, comme « La haine des normes, l'amour de l'excès. Les images poétiques de fin de siècle dans l'œuvre des poètes polonais du XIX^e siècle », publié dans le numéro 99 de *La Licorne* en 2012 ou « Le néoromantisme ? Les reconstructions romantiques à l'époque de la Jeune Pologne (1891–1912) » publié en 2014 dans les *Réévaluations du Romantisme. Mutations des idées de littérature – I* sous la rédaction de Marie Blaise. Ses nouveaux centres d'intérêt, qui trouvent leur reflet dans d'autres publications, comprennent les relations entre la littérature et l'art, l'opéra (l'édition bilingue du livret de *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz en 2015), l'orientalisme et les questions identitaires.

RÉGINE ATZENHOFFER

ERCIF/CLARE EA 4593 – Université de Strasbourg

Roman, fais-moi frissonner de peur et de... plaisir ! Le vampire dans le roman contemporain pour adolescents

ABSTRACT: The vampire, represented in various media forms, has always scared or fascinated people. Dracula's current descendants have become a "consumer good"; the vampire figure is now displayed for commercial purposes, which are profitable both for publishing houses and television productions. In contemporary children's literature which blends sentimental and paranormal events, vampires once so scary, shiver in fear in front of some of their counterparts. Fear is no longer the sole privilege of the bloodsuckers' victims; novels for young adults are populated with living dead who are no longer the sole embodiment of loathsome otherness. Capable of both loving and suffering, they feel fear like mere mortals. Vampires, once awfully stressful and intimidating characters, now shiver in fear in front of some of their counterparts. This is quite an unprecedented turn of events !

KEY WORDS : vampires, fear, novels for teenagers

Le personnage anxigène, réalité fuyante, équivoque, trouble et souvent liée à un sentiment d'inquiétante étrangeté, fonctionne d'une manière particulière dans le roman contemporain pour adolescents, où vampires, loups-garous, démons, cyborg et zombies, remettent en question les frontières de la définition de l'humanité et ses représentations. Chaque époque crée et imagine des personnages inquiétants depuis une norme et depuis un système linguistique, politique, religieux ou social qui les situent « contre », « en dehors » ou comme manifestation d'un élément étranger ou difforme qui met en danger le système, légitimant ainsi son rejet. Si les auteurs de « grande » littérature, à travers les âges, ont enrichi leurs œuvres de ces êtres, il est légitime de se demander quelle place d'autres genres littéraires, dont le roman pour adolescents contemporain, accorde aux vampires, une catégorie de personnages anxigènes, « dissidents de la normalité », qui suscite plus particulièrement notre intérêt. Le vampire, s'in-

carnant sous différents formes médiatiques, a depuis toujours su évoquer peur ou fascination. Comme Fantômas, l'homme aux « cent visages », le vampire a de multiples facettes, et, en changeant d'époque, il change de corps, de verbe et d'actions. Ces lointains descendants de Dracula sont devenus, aujourd'hui, un « bien de consommation » : le motif du vampire s'exhibe désormais à des fins commerciales, lucratives pour les maisons d'édition, tout comme pour des productions télévisées. Des signaux textuels permettent au jeune lecteur d'identifier le vampire dans les récits de jeunesse publiés récemment (caractéristiques physiques, vestimentaires, rapport aux autres, ...). Dans ces œuvres mêlant intrigues sentimentales et paranormal, les vampires, autrefois si effrayants, tremblent désormais devant certains de leurs congénères. Voilà un retournement de situation assez inédit ! Ces créatures chimériques non-mortes et non-vivantes actuelles demeurent néanmoins envoûtantes et fascinantes malgré leur évolution et le renouvellement du genre. Quelle est l'actualité de ce « monstre sanguinaire », autrefois si effrayant, dans des récits contemporains pour la jeunesse (DUNGS, 2010 ; SCHRÖDER, 2010 ; VAN SCHWARZENBERG, 2009) ?

Des frayeurs archaïques ressuscitées

Les enfants et adolescents aiment jouer à se faire peur. L'industrie du livre a pris conscience que ce goût peut être exploité et qu'il y a là un marché potentiel. Depuis novembre 2005 et la vague provoquée par le tsunami éditorial *Twilight* de Stephenie MEYER (2005), des collections prolifèrent et près de 500 ouvrages mettant en scène un personnage de vampire ont été publiés en France. La recherche du frisson fait recette et les romans aux titres révélateurs se multiplient. Si le vampirisme dans la littérature de jeunesse connaît un tel succès, c'est qu'il confronte le lecteur à « l'inquiétante étrangeté » (FREUD, 1985) née de la rencontre avec une créature engendrant des sensations fortes. Un certain nombre de récits, dont les contes de fées, lui ont déjà permis plus tôt d'apprendre ce qu'est la peur et de l'appivoiser. Ce ne sont donc pas les angoissantes histoires de vampire qui engendrent ses peurs : elles sont en lui, et les romans les mettent en représentation et offrent la possibilité de les surmonter en partie. La peur devient désirable : elle provoque un plaisir immédiat à la lecture, grâce à un état d'hypersensibilité créée par l'action d'hormones, et un plaisir différé lorsque le jeune lecteur a le sentiment *a posteriori* d'avoir vaincu ses peurs. Le vampire, une résurgence du héros romantique et tout particulièrement du héros byronien à la fois admirable et haïssable, froid et passionné, qui entraîne le lecteur loin du monde dans lequel il vit, lui permet de retrouver ce plaisir à volonté. Ce personnage fait peur car il oblige le lecteur à affronter un monde

dont il ne connaît ni ne maîtrise les règles. Il échange l'anxiété de sa vie d'adolescent contre des peurs venues d'ailleurs et satisfait ainsi son besoin d'évasion. Cet univers peuplé de morts-vivants ne télescope pas la propre réalité du lecteur puisque, dès la première page du roman, celui-ci entre dans un ailleurs. La peur ne s'y installe pas durablement, car elle s'inscrit dans le rythme d'un récit qui joue sur toute la gamme des sentiments. La motivation du lecteur est son désir de savoir, de connaître l'issue de l'intrigue et le devenir des protagonistes ; sa peur n'atteint jamais au paroxysme, mais se mue en curiosité et prend fin une fois le livre refermé. Les adolescents du XXI^e siècle ne fantasment donc plus sur les baisers de Don Juan, mais sur les suctions de Dracula. « L'adolescence est la période d'apprentissage des grands affrontements qu'abrite la civilisation dans laquelle on évolue. Les mythes sont des opérateurs qui permettent de les comprendre en les subvertissant. Ainsi du vampire, qui évolue entre la vie et la mort », explique le psychologue Benoît Virole. « On ne peut dissocier de cet aspect anthropologique l'aspect psychanalytique de ces histoires, qui mêlent les thèmes de la sexualité – déplacée, car non génitale –, de la vie, symbolisée par le sang, et de la contamination – la victime vampirisée devient vampire. Reste que cet engouement est pour moi d'abord commercial et médiatique. Le marché est toujours à l'affût des sujets liés aux grandes peurs de l'inconscient. Il les colonise et en amplifie l'attrait grâce à la presse » (VIROLE, 2010 : 84). L'alphabet de la peur dans les romans de notre *corpus* se compose non seulement de figures anxigènes, les vampires, mais également de lieux effrayants où les végétaux et minéraux aspirent l'énergie des êtres vivants. Ainsi, le jardin devant la maison de Rouben vampirise les imprudents passant à proximité ; un pré vampire exhale une sorte de brouillard ectoplasmique ; des maisons maléfiques agressent ceux qui ont l'imprudence d'y pénétrer.

Un « revenant en corps » redoutable

Une grande majorité des vampires littéraires contemporains, des êtres supérieurs qui s'inspirent du surhomme nietzschéen, appartient à une tranche d'âge proche de celle des lecteurs sur lesquels il exerce également une incontestable fascination (DUNGS, 2010 : 16 ; SCHRÖDER, 2010 : 26 ; VAN SCHWARZENBERG, 2009 : 24). Le mort-vivant évolue dans les établissements scolaires et s'insinue dans le vert paradis des amours adolescentes. Son existence n'étant pas connue du commun des mortels, il veille à s'intégrer dans la société dans laquelle il évolue. Il est donc étudiant ou exerce une profession ce qui lui permet de s'insérer parfaitement dans la société. Installé dans les grandes cités dont Zurich, Amsterdam, Oxford, Cambridge, il vit dans un milieu urbain moderne et conduit sa propre

voiture. Un abîme sépare les vampires traditionnels qui appartenaient tous à la même caste et habitaient exclusivement des châteaux ou des manoirs plus ou moins en ruines, du vampire moderne qui se fond parmi les humains. Sous une façade parfaitement respectable ou tout au moins normalisée, il passe désormais inaperçu et est, de ce fait, bien plus redoutable. Dans le même temps, il finit par ressembler aux humains et acquiert une humanité qui lui était interdite jusqu'à là. Cette proximité le rend encore bien plus terrifiant que s'il était resté dans les manoirs anglais, les châteaux et les forêts transylvaniennes.

Entité monolithique, le corps des vampires de notre *corpus* est le même d'un roman à un autre et s'appréhende au sein de « l'esthétique de l'ambivalence » (SEMUJANGA, 1998 : 69–86). Plus que simple motif narratif, il devient nœud de significations où l'écriture s'attache à cartographier des pulsions, des émotions et des sentiments et à ressusciter des frayeurs chez les jeunes lecteurs. En exhibant un détail qui frappe l'œil, ce vampire nouveau exprime la question suivante : « Que suis-je ? ». Ainsi, leur physionomie témoigne de leur activité vampirique et de nombreux attributs et caractéristiques attachés à ces créatures sont énumérés par les auteures. Rouben, Vincent, Frederic, Peter et Nicholas présentent des stigmates de la maladie ou de la mort : teint blafard, lividité, peau glacée, troubles chroniques de la circulation du sang dans les extrémités, mauvaise thermogenèse, diminution de la circulation sanguine, photophobie, ... Leur anhidrose entraîne une série de troubles plus ou moins directement liés à l'absence de sécrétion de sueur dont l'intolérance à la chaleur et l'hyperpnée sont les plus fréquemment évoqués dans notre *corpus* (DUNGS, 2010 : 202 ; SCHRÖDER, 2010 : 277). Atteints de *Xeroderma pigmentosum*, maladie génétique héréditaire entraînant une sensibilité extrême de la peau à la lumière du soleil, plus précisément aux rayons ultraviolets, ils peuvent être réduits en cendres en quelques secondes. Lorsque certains d'entre eux sont las de leur existence, ils s'exposent à la lumière du soleil qui provoque leur anéantissement. Pour éviter des lésions cutanées et oculaires, ils optent, en journée, pour le port de vêtements couvrants et de lunettes de soleil ce qui leur confère un aspect pour le moins étrange, sinon inquiétant. Mais ce qui rend particulièrement effrayants, ce sont leurs yeux pour lesquels toute une gamme de qualificatifs, perpétuellement rejouée, procure des frissons tant aux victimes qu'aux lecteurs. Ainsi, leur regard est « nébuleux », « dérangé », « étrange », « perçant » ; leurs yeux d'un vert « flamboyant », de « couleur ambre » ou « caramel », « éblouissent » et « étincèlent ». Quand les vampires sont en chasse, la sclère de l'œil devient rouge et leur regard patibulaire sert à soumettre leur proie. Un sourire « démoniaque », la « bave », des « crocs rétractables », des « canines hypertrophiées » et des « grognements sourds » complètent le portrait de ces créatures anxiogènes aux joues creusées par le manque de sang frais et qui excellent dans le maniement du *kodachi*. Dotés d'une excellente vision nocturne, d'une force incommensurable, d'une rapidité et d'une agilité surhumaines, Rouben, Vincent, Frederic, Nicolas et Peter cou-

vrent de courtes distances en une fraction de seconde. Ce sont des êtres d'une grande force dont les acuités auditives, visuelles et olfactives sont décuplées et infiniment supérieures à celles des mortels. Ils peuvent se rendre invisibles, traverser des obstacles solides, se déplacer à la vitesse de la lumière, lire dans la pensée d'autrui et provoquer, à distance, la mort de leurs ennemis. Ils ont non seulement le don de télépathie, mais sont capables d'éliminer les souvenirs des victimes. La téléportation et la métamorphose thériomorphe soulignent, par leur seule présence dans notre *corpus*, le caractère effrayant des morts-vivants. La thériomorphie notamment fait partie des recettes de la narration qui permettent de plonger le jeune lecteur, avec délectation ou terreur, dans le monde étrange du roman vampirique.

Immunisés contre les maladies et la vieillesse qui sont le lot des humains, ils sont pratiquement immortels, les blessures qu'on leur inflige se cicatrisant et leur organisme se reconstituant quasi immédiatement s'ils ingèrent du sang frais. La consommation de sang leur apporte un plaisir comparable à celui qu'éprouve un connaisseur goûtant un grand cru : Nicholas et Rouben en apprécient particulièrement « le goût vanillé » et « l'odeur enivrante ». Ils apparaissent aux lecteurs comme des êtres fondamentalement effroyables dans la mesure où ils transgressent le tabou absolu qu'est l'interdiction de consommer du sang humain. Leur soif de sang est une obsession douloureuse, un état de dépendance contre lequel il est difficile de lutter, même si tous deux consomment, en règle générale, du plasma sanguin ou, à défaut, du sang animal. Ils ressentent une soif insupportable et présentent, tels des drogués en manque, des symptômes neurovégétatifs et métaboliques, des troubles sensoriels parfois accompagnés d'une crise comitiale. Lorsqu'ils sentent leurs forces décliner, ils doivent, pour prolonger leur existence, se nourrir de l'énergie vitale de leurs victimes. Ces prédateurs modernes prélèvent, comme leurs ancêtres des romans des siècles passés, le sang par morsure, laissant sur le cou de leurs victimes les deux célèbres marques popularisées par le cinéma. Equipés de crocs rétractables comme les crocs à venin des serpents, les yeux brillants et rouges, les vampires-héros plongent leurs victimes dans un état hypnotique et n'absorbent qu'une quantité infime de sang pour éviter l'exsanguination. Ils ont la possibilité d'opérer un transfert d'énergie vitale qui leur permet de prolonger indéfiniment leur vie. Après s'être repu du sang de leur proie (souvent féminine quand le vampire est un homme, ce qui évoque une relation presque « sensuelle » et ambiguë les unissant), leur teint devient plus vivant, leur peau se réchauffe et leurs pouvoirs augmentent. En introduisant l'idée que les victimes peuvent, à leur tour, devenir un vampire si elles ont absorbé du sang de leur agresseur, les auteures donnent au thème du sang une dimension supplémentaire : purement nutritif à l'origine, il devient séminal puisqu'il permet au mort-vivant de se reproduire. Cette idée change également le statut du vampire vis-à-vis de sa victime : il ne lui ôte plus la vie en lui prenant son sang, mais lui en donne une autre, éternelle celle-ci. Alors que Liz

se meurt d'une maladie incurable, Nicholas de Winter aspire à la transformer : autrement dit, il devient « géniteur » en donnant de son propre sang à un humain choisi.

Aux prises avec la peur de mourir

Les victimes, elles, sont saisies d'effroi, en état de sidération, cèdent à la panique et se mettent en position fœtale. Les romans décrivent un ensemble de phénomènes somatiques et psychologiques accompagnant la prise de conscience du danger qui émane des morts-vivants. Chez Lilith, Lesley, Jolin et les autres, la peur affecte tout l'organisme et le met en état d'alerte. Leurs systèmes nerveux végétatif et sympathique sont activés et orchestrent leur réponse de fuite ou de lutte. Les auteures évoquent divers phénomènes pathologiques : horripilation et frissons, tachycardie et douleurs thoraciques, accélération de l'activité respiratoire, hyperventilation, tétanie et engourdissements des membres, mydriase, sudation, vasoconstriction périphérique et ischémie, tension musculaire et tremblements physiologiques, céphalées, nausées, cris, sentiment d'irréalité, étourdissements et perte de conscience. Ce sont là autant d'indicatifs de la réponse « combat-fuite » qui accompagne la peur intense face aux vampires. Tout ceci n'est pas l'apanage de la littérature contemporaine pour adolescents, mais a déjà été décrit par Darwin notamment :

La peur est souvent précédée de l'étonnement, dont elle est proche, car les deux mènent à une excitation des sens de la vue et de l'ouïe. Dans les deux cas les yeux et la bouche sont grand ouverts. L'Homme effrayé commence par se figer comme une statue, immobile et sans respirer, ou s'accroupit comme instinctivement pour échapper au regard d'autrui. Le cœur bat violemment, et palpite ou bat contre les côtes, [...] La peau est très affectée par une grande peur, nous le voyons dans la façon formidable dont elle sécrète immédiatement de la transpiration, [...] Les poils sur la peau se dressent ; et les muscles superficiels frissonnent. Du fait du changement de rythme cardiaque, la respiration est accélérée. Les glandes salivaires agissent de façon imparfaite ; la bouche devient sèche, est souvent ouverte et fermée.

DARWIN, 1872 : 273

Les symptômes physiques qui accompagnent l'attaque de panique des victimes dans notre *corpus* sont plus ou moins spectaculaires, débutent soudainement et connaissent une durée variable en fonction notamment du nombre de vampires présents et de leur dangerosité.

Quand la peur change de camp...

Nos romancières diminuent de manière drastique la part de noirceur du vampire et l'animalité qui subsiste en lui, en consacrant notamment Nicholas et Vincent ou encore Rouben – qui sont parvenus à juguler leurs instincts – comme des super-héros fantastiques dont les pouvoirs sont plus attirants que la part ténébreuse. Dès lors, dans la vision des auteures, ces vampires-là ne font plus peur ni à Liz, ni à Jolin. Est donnée, dans notre *corpus*, une nouvelle interprétation du mythe du vampire qui, en s'éloignant du stéréotype qui régnait jusqu'alors dans la littérature de jeunesse, trouve un écho dans les interrogations et les valeurs du jeune lectorat contemporain. Tout en gardant en grande partie ses pouvoirs, le vampire devient davantage humain, et une large part de son aspect « prédateur » et bestial disparaît. Ces morts-vivants du XXI^e siècle sont des créatures capables d'aimer, de souffrir et ... d'avoir peur. Ce sont en fait des « super-vampires » qui remplissent une mission de protection des humains et des autres morts-vivants contre des vampires « dissidents » au physique souvent ingrat. Ces rebelles se sont éloignés de la communauté et en enfreignent les règles. Nicholas et Rouben traquent impitoyablement ces insoumis aux « cheveux gras et filasses », au « regard inhumain » et « trouble », aux yeux « incandescents », aux « lèvres retroussées » et « exsangues ». Dans les luttes qui les opposent à leurs congénères, les « super-vampires » humanisés, devenus des justiciers, les mettent hors d'état de nuire non sans ressentir des émotions fortes que leurs ancêtres des romans des siècles précédents ignoraient totalement. La peur – celle de perdre le combat, de mettre en péril la vie de Liz et de Jolin, de faillir à leur parole et mission –, après les avoir handicapés un court laps de temps, finit par renforcer leur volonté d'anéantir leurs adversaires. Cette peur, tout comme celle des victimes humaines, comprend une composante neurovégétative, motrice et psychique, dont les tremblements, la sidération, un malaise plus ou moins intense, en réponse au danger que représentent les insubordonnés. La peur est donc une fonction adaptative et une source d'énergie qui déclenche un comportement qui amène Nicholas et Rouben à lutter, qui prépare leur corps à agir pour pouvoir se protéger, à vampiriser leurs congénères et à décupler ainsi leurs propres compétences.

Les nouveaux vampires sont confrontés à des choix cornéliens lorsque l'objet de leur amour est un mortel, de surcroît atteint d'un mal incurable. Ayant eux-mêmes triomphé de la mort, ils savent mieux que quiconque ce que signifient ces mots lorsqu'il s'agit de l'être aimé. La peur de perdre celle qu'ils aiment les incite à la transformer, avec ou sans l'aval de leur communauté, car le sang d'un vampire a des vertus curatives. Le don de l'immortalité est une réponse à la peur de voir Liz ou Jolin disparaître, car perdre l'autre, c'est aussi perdre une part de soi. Mais c'est aussi un acte d'amour, et cet échange de sang n'est

pas sans rappeler celui auquel les Gitans procédaient au cours d'une cérémonie de mariage. Notre *corpus* montre que le vampire, cet être mythique, autrefois monstrueux, a été largement humanisé. Un vampire amoureux n'est plus tout à fait un monstre et cela remet en question la place du suceur de sang dans l'éternelle lutte entre le bien et le mal telle que la montre traditionnellement la littérature fantastique. La littérature de jeunesse contemporaine a inventé une nouvelle façon de concevoir ce personnage qui n'est plus l'incarnation absolue de l'altérité détestable. Capable d'aimer, de souffrir et de ressentir la peur comme les mortels, il intéresse un public de plus en plus jeune. L'enjeu de la littérature de jeunesse n'est pas de savoir si le vampire est réel ou non : elle permet de circonscrire les peurs des créatures d'épouvante qui tentent de détruire la vie et de la finitude de tout humain. C'est là une des raisons de la popularité de ces romans à succès. Car « notre mort n'est pas représentable et, aussi souvent que nous tentons de la représenter [...] nous sommes là en tant que spectateur [...] ». Dans l'inconscient, chacun est persuadé de son immortalité », écrivait FREUD (2001 : 102). Les morts-vivants de la littérature de jeunesse seraient-ils la preuve que la mort n'existe pas et que la peur de l'état de non-être n'a donc pas lieu d'être ?

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, 1976 : *L'Eau et les rêves*. Paris: José Corti.
- DARWIN Charles, 1872 : *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London : John Murray.
- DUNGS Vanessa, 2010 : *Abtrünnig*. Berlin : AAVAA.
- FREUD Sigmund, 1985 : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Folio.
- FREUD Sigmund, 2001 : *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot.
- MEYER Stephenie, 2005 : *Twilight*. London: Little, Brown and Co.
- SCHRÖDER Patricia, 2010 : *Neumond Kuss*. Frankfurt/Main: Fischer.
- SEMUJANGA Josías, 1998 : « De l'ambivalence axiologique à la métamorphose des genres ». *Présence francophone*, n° 52 [Sherbrooke, Centre d'étude des Littératures d'Expression Française].
- VAN SCHWARZENBERG Andrea, 2009 : *Lilith Fortune*. Passau : Schenk.
- VIROLE Benoît, 2010 : « Réalité virtuelle ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82 [Toulouse : Éditions Erès].

Note bio-bibliographique

Docteur en Études Germaniques (Paris IV, Sorbonne, 2003), maître de conférences (Hors-Classe) à l'Université de Strasbourg, Régine Atzenhoffer est affiliée à l'ERCIF-CLARE (EA 4198). En poste à l'Université de Strasbourg depuis septembre 1996, sa recherche est consacrée à des écrits ayant connu un succès éditorial. Ses travaux visent à démontrer les raisons du goût d'un certain public pour des œuvres « mineures », « kitsch » ou attribuées à la « sous-littérature ». La question qui se pose est celle de l'accrochage entre les représentations des romans de grande diffusion et l'attente des « lecteurs », consommateurs avant tout guidés par leur goût personnel et non par un jugement littéraire. Ses travaux de recherche relèvent d'une méthode plurielle d'analyse, de critique littéraire, sociologique, sociopoétique, psychanalytique et structurale, souple et sans dogmatisme, fondée sur la situation des textes considérés dans leur contexte et soumis à une lecture protéiforme.

VIRGINIE FERNANDEZ

Université de Besançon

La peur dans le roman policier français du XIX^e siècle : l'angoisse face à la modernité

ABSTRACT: In the nineteenth century, Paris was an uncertain place due to several causes. The middle-class felt a threat to a society which was being redefined in an unexpected way and lost its traditional marks. Paris, as a mythical and symbolic city, offers then an ideal framework to the detective novel from its origins, kind of novels that spreads the insinuation of the danger in the city. Emile Gaboriau, father of the French detective novel, plays on the fear and the anxiety towards this changing world. The capital presents a dark and scary atmosphere convenient to the mystery and crime. Thus, the lower class is seen as wild and dangerous; the city which spreads out presents blurred and disturbing borders; finally, the night strengthens the dark face of Paris exciting the fantasies and emphasizing the fears.

KEY WORDS: detective novel, Paris, nineteenth century, night, crime, border, popular class

Au XIX^e siècle, Paris est un espace incertain dû à plusieurs facteurs : les changements de gouvernements, le rôle prégnant de l'argent, les révolutions sociales, la naissance de la classe ouvrière, le développement de la banlieue, les évenements des rues par Haussmann etc. La capitale offre la peinture des spectacles du monde moderne, de l'évolution des mœurs et de la diversité sociale. Pour les écrivains, la ville est un répertoire disponible et inépuisable de motifs à travers lesquels ils s'interrogent sur la modernité. L'incertitude historique et sociale engendre l'inquiétude. Une menace est ressentie envers une société qui se redéfinit de façon inattendue et perd ses repères traditionnels. L'argent et la classe sociale qui le possède dorénavant, la bourgeoisie, établissent de nouvelles règles. Le mythe de la rue se développe alors à travers une déformation poétique de ce qui n'est pas entièrement compris et semble menaçant, non seulement dans la littérature mais aussi dans les textes sociologiques et descriptifs de l'époque. Paris, ville hétérogène aux deux visages, lumineux et obscur, est utilisée comme

décor dès le roman policier des origines. Depuis la fin du XVIII^e siècle, la marginalité attire de plus en plus les regards bourgeois. Au XIX^e siècle, ce regard domine. Il stigmatise davantage les groupes sociaux marginaux qu'il les regarde depuis la sécurité d'un intérieur abrité. Le regard bourgeois donne une dimension mythique à l'altérité. La misère, d'abord perçue comme marginale, envahit peu à peu le quotidien. Toute une littérature de la ville obscure se développe à l'époque. Et, entre autres, la littérature populaire joue sur la peur et l'anxiété ressenties face à un monde qui change.

Le roman policier, qui voit le jour en France en 1865 avec *L'Affaire Lerouge* d'Emile Gaboriau, est par définition le roman de la *polis*, c'est-à-dire de la ville. Dès ses origines, il offre à ses lecteurs une intrigue ancrée dans un cadre vraisemblable et très souvent contemporain. Ce type de romans se veut le reflet d'une société, de ses tares et de ses évolutions. Paris, ville mythique et symbolique, offre ce décor idéal à la trame policière qui se charge de diffuser l'insinuation du danger dans la ville. La capitale offre une atmosphère foisonnante et angoissante tout au long des romans de Gaboriau, une atmosphère propice au mystère, au crime, au Mal.

L'incipit de certains romans de Gaboriau présente la description d'espaces parisiens misérables : un hôtel délabré dans *Les Esclaves de Paris*, des terrains vagues dans *Monsieur Lecoq*, les boulevards extérieurs dans *La Vie infernale*, une mansarde dans *La Clique dorée*. Ces milieux noirs déposent au fond de la mémoire du lecteur une menace qui va venir contrarier l'histoire. Le contraste entre ces milieux inquiétants et les milieux luxueux dans lesquels se situe le cœur des intrigues souligne la fragilité d'une société et la menace sourde qui pèse contre elle. Gaboriau imprègne le lecteur d'ambiances, d'odeurs, de tons, de personnages obscurs avant de le faire pénétrer dans un autre Paris qui en est à l'opposé, celui des hôtels particuliers et des grands boulevards, pour en montrer la vulnérabilité et la superficialité. Ce contraste fort marque un déséquilibre, déséquilibre dont le crime frappe la société.

Paris apparaît comme une ville dangereuse et violente, où le péril guette constamment. Cette vision de l'espace urbain comme lieu de danger est moderne. Gaboriau se sert des nouveaux risques qui voient le jour avec la naissance d'un nouveau mode de vie urbain : attaques nocturnes, alcoolisme, entassement des populations défavorisées aux portes de la ville, etc.

Hausmann a souhaité débarrasser la capitale de ses anciens quartiers médiévaux, sombres et puants, et en a délogé les populations. Loin de régler un problème, il n'a fait que le déplacer loin de la vue du Paris de la lumière et du luxe, à l'image de la Chaussée d'Antin. Un Paris brillant, ordonné et un Paris ombreux et désordonné s'affrontent. Tout un monde grouillant et obscur se dissimule et encercle la capitale tel une ceinture rouge comme au Moyen-Âge les villes qui étaient entourées par les forêts, espaces dangereux, propices aux légendes :

[...] s'élança dans les ruelles qui s'enlacent et se croisent entre la manufacture des Gobelins et l'hôpital de Lourcine.

C'est là un quartier étrange, inconnu, à peine soupçonné de la part des Parisiens.

On se croirait à mille lieues du boulevard Montmartre, quand on longe ces rues – il faudrait dire ces chemins – inaccessibles aux voitures, où s'élèvent de loin en loin des masures inhabitables et pourtant habitées, bordées presque partout de murs qui tombent en ruines.

Les Esclaves de Paris, Vol. 1 : 259

Deux Paris semblent s'ignorer et se tournent le dos. Qui habite ces masures inhabitables ? Des êtres de l'ombre. Les quartiers extérieurs semblent des terres inexplorées, sauvages, déshumanisées et inaccessibles aux bourgeois. Une aura fantastique et exotique les entoure. Les deux villes vivent à un rythme différent. Le vieux Paris stagne dans la misère. C'est un Paris encore moyenâgeux, ignoré par le progrès : « Elle [la banlieue] apparaît comme la nature du fond des âges, agressive, terrifiante. [...] Aller en banlieue, c'est s'enfoncer dans le gluant, perdre pied, régresser dans la jungle des premiers âges » (MEYER, 1984 : 135). Ainsi, ce quartier des Gobelins, avec la rue Mouffetard, l'une des plus vieilles, s'oppose au Paris haussmannien et ses grandes avenues droites, ouvertes et propres.

La ville offre un espace inquiétant à ses frontières, nouveaux espaces indéfinis à mi-chemin entre ville et campagne. Paris s'étend en dehors des fortifications. Au-delà de cette limite de la ville, une sorte de *no man's land* abandonné fait de terrains vagues et parsemé de champs, de fabriques, de constructions inquiétantes surgit. C'est le constat d'une capitale qui n'est plus circonscrite dans des contours maintenant caduques. Les paysages romanesques urbains présentent une ville insaisissable, tentaculaire, en pleine croissance et toujours bouleversée. L'auteur souligne le problème de l'époque relatif aux frontières de la ville et la crainte d'une bourgeoisie qui redoute l'immensité des agglomérations, à l'image de la Route de la Révolte, route mythique du Paris du crime, réputée pour sa dangerosité :

– Excusez-moi, fit-il, si cela vous était égal, j'irais stationner devant l'oc-troi... Ici, voyez-vous, j'aurais peur de m'endormir... tandis que là-bas...

– Soit, allez.

Cette seule précaution du cocher devait prouver à M. Fortunat que Chupin ne lui avait pas exagéré la mauvaise réputation de cette partie de Paris.

La Vie infernale : 30–31

Cette mauvaise réputation révèle une tradition orale négative autour des fortifications. L'auteur s'appuie sur des images et des idées bien connues concernant les espaces noirs et fait appel à l'imagination de son lecteur. Les lieux choisis font partie d'une actualité inquiétante, de ce « Paris horrible » qui fait vendre. Le

fait que le cocher craigne de s'endormir établit un lien subjectif entre cette route et l'imagination, le rêve ou plutôt le cauchemar. La ville est ainsi l'espace d'une conscience agonisante et d'une décadence morale. Gaboriau, tout comme ses contemporains, est angoissé face aux changements brusques de la société. C'est un tableau noir, gothique :

Et, dans le fait, rien de moins rassurant que l'aspect de cette large route, déserte à cette heure, par cette nuit noire, avec le temps qu'il faisait. La pluie avait cessé, mais la bourrasque redoublait de violence, tordant les arbres, arrachant les ardoises des toits, secouant si furieusement les réverbères que le gaz s'éteignait. On ne voyait pas où poser le pied, et il y avait de la boue jusqu'à la cheville. Et personne, pas une âme... À peine une voiture de loin en loin, qui passait au galop.

La Vie infernale : 30–31

Le déchaînement des éléments naturels révèle un espace sauvage. La vision de loin en loin souligne un éloignement de la ville. Nous sommes à la fois proches et distants de Paris. La route s'éloigne de plus en plus de la civilisation, semble se perdre, pénétrer dans un espace indompté. Paris est une jungle civilisée mais hors des fortifications la jungle redevient vierge. La nuit renforce la face sombre de la ville en excitant les fantasmes et en favorisant les peurs. Elle entremêle mystère et péril. De nuit, ces parages-frontières entre la capitale et la banlieue présentent un décor propice à la mise en place de la ville dangereuse et criminelle des bas-fonds. Ces zones qui semblent à l'abandon sont le lieu de vie des plus misérables. Gaboriau y situe des populations nocturnes louches, rôdeurs, alcooliques et autres vagabonds, toute une tourbe sociale menaçante : « – J'entends, répondit-il, quelqu'un de ces mauvais gars comme il en rôde toutes les nuits sur les boulevards extérieurs, et qui se battent entre eux comme des loups enragés [...] » (*La Dégringolade*, Vol. 1 : 3). Ces sauvages, apaches ou autres barbares, ainsi nommés dans la littérature et la presse de l'époque, sont refoulés loin des classes aisées, dans les quartiers pauvres des villes haussmannisées. Le sentiment douloureux de frustration de la classe populaire se transforme en antagonisme et un abîme se creuse entre le bourgeois et le misérable perçu désormais comme une menace : « [...] ces malfaisants gredins qu'on rencontre le jour dans les estaminets borgnes de l'ancienne banlieue, autour des billards crasseux, et le soir à la porte des théâtres et des bals publics » (*Les Esclaves de Paris*, Vol. 2 : 313).

Paris est une force active qui abrite un foisonnement obscur. Le lecteur perçoit un grouillement anonyme, une ombre : « [...] mille métiers inconnus qui s'agitent et intriguent dans les bas-fonds de la civilisation parisienne » (*La Vie infernale* : 437). Le cadre présente une énergie qui se profile sous la surface et qui fait peur. Tout un monde émerge des bas-fonds urbains. Ces égouts de la ville préoccupent et l'image de Paris-gouffre, mise en place par Rousseau,

résonne. Une poésie mystérieuse et suspecte se dégage des zones d'ombre. Les lumières floues et tremblantes des réverbères au gaz, le brouillard blanchâtre et nauséabond des rues, les nuages gris qui recouvrent le ciel, la boue poisseuse des trottoirs et la couleur noire qui prédomine sont la représentation d'un espace social incertain et opaque. Ainsi, dans leur *Journal*, les Goncourt écrivent en 1867 : « tout devient noir en ce siècle » (HAMON, 2001 : 175).

La narration du Paris de l'ombre qui se dresse dans les recoins de la ville est à la charge du roman policier qui vise à cristalliser les peurs bourgeoises diffuses présentes dans la société.

La capitale attire, séduit et corrompt car elle attise les tentations et crée des besoins et des désirs inassouvibles. La classe défavorisée, impressionnable et instable, est potentiellement dangereuse car constamment excitée par la ville. Elle est soumise à un flot continu de séductions qui, pour lui être la plupart du temps inaccessible, la pervertit et la pousse vers l'illégalité. Ainsi, le gamin de Paris est peint comme l'archétype de la corruption parisienne et est la figure emblématique de l'influence néfaste de la ville sur l'homme à l'instar de Toto Chupin, personnage récurrent chez Gaboriau : « D'un peu loin, avec sa taille exiguë et sa face imberbe, il ressemblait à ces odieux gamins de Paris, qui sont comme l'essence même de toutes les corruptions, dont l'imagination est plus souillée que le ruisseau où ils cherchent les sous perdus entre les pavés » (*Le Crime d'Orcival* : 145). Au coin des rues, semblent jaillir des pavés boueux les gamins, force imprévisible, instable et avide, qui symbolisent et concrétisent la peur bourgeoise du peuple et de son possible soulèvement.

Le boulevard est, sous le Second Empire, un espace aliéné par les bourgeois et où s'étale leur réussite. Mais, la nuit, une autre classe sociale se l'approprié. La description nocturne concrétise toute une série de peurs et d'angoisses bourgeoises liées à la nuit et aux bas-fonds. Le crime est un thème favori à l'époque et la rue en est synonyme. Des zones d'ombres apparaissent qui logent les interdits et sont des réservoirs à sensations fortes. L'imagination et la peur sont stimulées par la présence de l'obscurité. Toute une culture du crime, toute une écriture criminelle existent autour de la capitale. La littérature, le journalisme, l'oralité alimentent le mythe autour du Paris nocturne criminel :

En un moment Mme Férailleur s'énuméra tous les dangers de Paris la nuit. Toutes les histoires qu'elle avait lues, d'hommes attirés dans des pièges, poignardés au détour de quelque rue déserte, jetés à la Seine en traversant un pont, se représentèrent à sa mémoire.

La Vie infernale : 84

L'auteur puise dans le fond des peurs traditionnelles liées à la nuit comme refuge des activités malhonnêtes et délictueuses. Il n'est pas bon pour les honnêtes gens de s'attarder sur les boulevards extérieurs et à la barrière passée une certaine heure. À la nuit tombée, le bourgeois s'endort dans son intérieur et la

partie lumineuse de la ville semble s'éteindre. Mais à l'extérieur, une activité mystérieuse et noire se réveille. Un Paris fantastique émane alors.

Alors que les craintes sont, de jour, endormies, maîtrisées, dépassées par le rythme effréné de la consommation bourgeoise, elles renaissent la nuit, espace-temps de la classe populaire criminelle qui présente un état chaotique dans le sens mythique d'état primordial vague et vide, recouvert par les ténèbres : « La nuit était noire, le quai désert. Personne, pas un bruit, rien. Le brouillard épais et puant étouffait jusqu'aux joyeuses rumeurs de la barrière voisine » (*La Vie infernale* : 431). La noirceur, le silence et le vide du Paris nocturne s'intensifient dans les espaces de la périphérie. Ainsi dans le quartier populaire de la Villette, l'entassement, le bruit et l'agitation qui marquent la journée s'évanouissent à la nuit venue et la zone, semblant alors à mille lieues de Paris, réveille les angoisses :

Dans le jour, pas de quartier plus vivant et plus bruyant que ce quai, où se concentre l'immense mouvement du port de la Villette... Rien de plus lugubre le soir, quand les chantiers sont fermés, quand les rares becs de gaz ajoutent à l'horreur des ténèbres, lorsqu'il n'y a, pour rompre le silence, que le clapotement de l'eau troublée par quelque marinier écopant son bateau...

La Vie infernale : 430

La nuit est toujours énigmatique, contrepartie d'un jour léger, trompeur et superficiel. Elle est profonde, intense et mystérieuse. Indomptée, elle laisse libre cours à la fantaisie, aux sensations, à l'anarchie alors que le jour semble plus humanisé, réglé, normalisé, rationnalisé. Les peurs liées à la nuit prennent forme à travers les différents événements inquiétants que l'auteur situe de nuit : dans *Le Dossier n-113* une agression en banlieue : « [...] Raoul, en rentrant chez lui, au Vésinet, à pied, après minuit, fut assailli, au détour du petit chemin de la gare, par trois individus qui voulaient absolument disaient-ils, voir l'heure à sa montre » (407) et l'attaque d'un policier en plein Paris : « Si vous n'êtes pas bien convaincu, examinez cette cicatrice toute fraîche. Ne connaissiez-vous pas le maladroit qui, une belle nuit que je passais rue Bourdaloue, est tombé sur moi, un couteau ouvert à la main ? » (417) ; dans *La Dégringolade* une agression sur les boulevards extérieurs : « La demie de une heure sonnait, et Justus venait de bourrer son éternelle pipe et de remplir les bocks, quand tout à coup un cri terrible retentit au dehors. [...] – Au secours !... A moi ! » (Vol. 1 : 3–4) et une exhumation dans un cimetière ; dans *Monsieur Lecoq* un crime dans un cabaret mal famé de barrière et une filature dans les bas-fonds :

La poursuite présentait d'horribles difficultés. La nuit était venue, et en même temps s'était élevé ce léger brouillard qui suit invariablement les premières belles journées du printemps. Le gaz des réverbères brûlait rouge dans la brume sans projeter de lueurs.

Monsieur Lecoq : 404

De même, la peur d'une révolte populaire se cristallise de nuit. C'est à la tombée du jour que les incendies de la Commune s'embrasent dans *L'Argent des autres* ou que les émeutes contre le gouvernement de Napoléon III s'accroissent dans *La Dégringolade* :

La nuit tombait. [...]

Et cependant deux cent mille hommes, au moins, de tout âge, de toute condition, en colonne serrée, interminable, remontaient lentement vers l'arc de l'Étoile, chantant à pleine voix des chants révolutionnaires et poussant des clameurs formidables comme les rugissements d'une fournaise.

Vol. 2 : 278–279

Les angoisses et les fantasmes se déchaînent de nuit à l'image du temps qui s'abat sur le boulevard de Clichy :

Le temps, après avoir menacé toute la journée, était devenu affreux. C'était une véritable tempête qui s'abattait sur Paris, pliant comme des roseaux les jeunes arbres du boulevard, tordant les tuyaux de cheminées, faisant voler au loin les ardoises des toits.

Vol. 1 : 21

Alors que le Paris bourgeois, commerçant, est allé s'enfermer chez lui, la ville, obscure et indomptée, se réveille. Les éléments naturels se déchaînent, le décor se morcèle, les lignes droites des boulevards se déforment. Le cadre acquiert une certaine magie criminelle : « Cet univers social est d'autant plus tourmenté que le crime y est à la fois omniprésent et insaisissable » (KALIFA, 1994 : 140).

Dans ce tableau, un seul personnage apparaît, le sergent de ville, représentant de l'ordre bourgeois, mais dont la présence se dissimule : « Il ne passait plus un chat sur le boulevard de Clichy, et c'est à peine si de loin en loin on apercevait un sergent de ville s'abritant sous quelque porte cochère » (*La Dégringolade*, Vol. 1 : 21). La présence sécuritaire est faible dans ces zones qui résistent à la police et à l'ordre. En situant les dangers de Paris la nuit, Gaboriau exprime la peur du dérèglement et de la perte de contrôle d'une société basée sur l'ordre. Le problème sécuritaire est fondamental dans une civilisation qui se modernise et qui s'accroît. La société bourgeoise est obsédée par la sécurité, garante de l'intimité, de la propriété privée et du confort. Dans les dernières années du XIX^e siècle et au début du XX^e, on va jusqu'à parler de « psychose insécuritaire » (KALIFA, 1994 : 137).

La nuit et notamment la nuit à la périphérie de la ville est un retour à un temps archaïque. Elle est un éternel renvoi au néant et à la mort tandis que le jour est une constante renaissance de la ville. Mais, en ce siècle consommateur et matérialiste, cette renaissance est toujours pleine de corruptions, de

vices et de désirs, et la nuit est donc une éternelle chute de la ville. Le prologue de *La Dégringolade* peint une atmosphère angoissante de nuit noire où la vision est affectée : « La nuit était noire à ce point que, le bras étendu, on ne voyait pas sa main... Du sol, détrempe par les pluies des jours précédents, un brouillard épais et nauséabond montait, où se noyaient les lueurs du gaz » (*La Dégringolade*, Vol. 1 : 4–5). Le décor se liquéfie, le sol devient instable. L'eau boueuse infecte ce cadre de marais fétide dans lequel le brouillard s'alourdit et noie la faible lumière existante. L'atmosphère de la capitale est empuantie par les tanneries, les lieux d'équarrissage et les usines. Le brouillard symbolise la respiration de la ville, sa transpiration, sa déjection. L'atmosphère pesante et l'obscurité profonde évoquent un monde souterrain de ténèbres liquides. En ville, les lumières blafardes, les couleurs sales, les odeurs nauséabondes et l'humidité poisseuse rappellent une fosse. La boue mène à l'enlissement, à la noyade donc à la mort. Les immondices et la criminalité sont deux aspects d'une même déjection urbaine. La capitale offre un spectacle ininterrompu de la mort : « [...] une de ces lugubres civières recouvertes de rideaux de couil rayé, comme on n'en rencontre que trop souvent dans les rues de Paris » (*Les Esclaves de Paris*, Vol. 2 : 336).

Dans le roman policier du XIX^e siècle, la ville, à travers les bas-fonds, la nuit, le crime, les suicides, les exécutions, les prisons, la Morgue, les cimetières, est un espace d'agonie. Le crime et la mort, laideurs urbaines, sont les produits de la société nouvelle. L'omniprésence de la mort manifeste à son tour l'inquiétude et la sourde menace qui pèse sur la capitale. L'avenir incertain préoccupe. La question : Que deviendra Paris dans un avenir lointain ?, résonne au cours des années contemporaines de l'haussmannisation. Le mythe de la destruction d'une capitale trop corrompue n'est qu'un fantasme qui vient s'ajouter aux peurs primaires de l'inconnu et du néant qui guettent le bourgeois.

Bibliographie

- GABORIAU Emile, 1869 : *Monsieur Lecoq*, www.ebooksgratuits.com.
 GABORIAU Emile, 1974 : *Le Dossier n°113*. Neuilly-sur-Seine : Saint-Clair.
 GABORIAU Emile, 2005 : *Le Crime d'Orcival*. Paris : Le Masque.
 GABORIAU Emile, 2006 : *Les Esclaves de Paris*. Houilles : Manucius.
 GABORIAU Emile, 2006 : *La Dégringolade*. Adamant Media Corporation.
 GABORIAU Emile, 2010 : *La Vie infernale*. Pascal Galodé.
 HAMON Philippe, 2001 : *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*. Paris : José Corti.
 KALIFA Dominique, 1994 : « Insécurité et opinion publique au début du XX^e siècle ». *Cahiers de la sécurité intérieure*, n° 17, 65–76.
 LAVERGNE Elsa de, 2009 : *La naissance du roman policier français du Second Empire à la Première Guerre mondiale*. Paris : Garnier.

- MEYER Alain, 1984 : « L'espace parisien littéraire en crise. Le centre et la périphérie de Paris : leurs représentations littéraires de 1926 à 1932 ». In : Marie-Claire BANCQUART, éd. : *La ville. Histoires et mythes*. Paris : Presses Universitaires de Paris-Nanterre.
- RIEGER Dietmar, 1988 : « Ce qu'on voit dans les rues de Paris : marginalités sociales et regards bourgeois ». *Romantisme*, n° 59.

Note bio-bibliographique

Docteure en Langue et Littérature françaises, Virginie Fernandez effectue des recherches sur le roman populaire français du XIX^e siècle et en particulier sur le roman policier. Elle est d'ailleurs spécialiste de l'œuvre d'Émile Gaboriau, inventeur du genre, mais s'intéresse également à d'autres écrivains : Paul Féval, Gustave Aimard ou Henry Cauvain. Elle fait partie de deux groupes de recherche, le premier est ANESNAF (Analyse de l'Espace dans la Narrative Française et Francophone) des Universités espagnoles de Madrid (UNED) et de Saragosse, consacré d'une part à l'analyse de l'espace littéraire et notamment au topos du *locus horribilis*, d'autre part au pluri-linguisme dans les textes narratifs ; le second est l'unité de recherche EA 4661 ELLIADD (Edition, Littératures, Langages, Informatique, Arts, Didactique, Discours), pôle Arts et Littérature de l'Université française de Franche-Comté. Depuis peu, elle se consacre également au roman noir francophone contemporain.

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

Nouvelles sources de la peur dans le récit néofantastique de Jean-Pierre Andrevon

ABSTRACT: The purpose of this article is to present new sources of fear in short fantastic stories of Jean-Pierre Andrevon. First, it is necessary to underscore the anxiogenic role of the Uncanny – the malaise born out of rupture in everyday life which was once reassuring. The paper discusses the discourses of space and body – both origins of the Uncanny penetrate each other, become in the indubitable report, follow the reciprocate, often regressive dynamic. The familiar space metamorphoses into the space of a scary and distended geometry; the healthy, normal body transforms into a strange and alien one; the fragmentation of the body designates the disintegration of the familiar space. In brief, short fantastic stories of Jean-Pierre Andrevon emphasize particularly the isotopic acuity of the fragmentation of the body and the fragmentation of the space. The topic is analyzed using psychoanalysis and, especially, psychoanalytic terms like the Uncanny, the return of the repressed and the mirror stage.

KEY WORDS: fear, Uncanny, psychoanalysis, space, body, fantastic literature, Jean-Pierre Andrevon

Le fantastique classique connaît, qualitativement et quantitativement, son apogée au XIX^e siècle en Europe et aux États-Unis : il est un genre en vogue, écrit par les plus grands écrivains, lu et apprécié par les lecteurs. C'est à cette époque-là que se développe la conception du genre fantastique conçu comme une brusque intrusion du phénomène surnaturel, extraordinaire, extravagant dans le cadre de la vie réelle¹. Pourtant, une certaine schématisation du genre,

¹ Cette conception classique du fantastique est décrite, entre autres par Roger CAILLOIS (1965), Louis VAX (1965), Tzvetan TODOROV (1970), Denis MELLIER (2000), Valérie TRITTER (2001), Gilbert MILLET et Denis LABBÉ (2005), Roger BOZZETTO (2005), et beaucoup d'autres.

son caractère de plus en plus figé et stéréotypé, un catalogue² répétitif des motifs fantastiques revenant d'un texte à l'autre contribuent à son déclin au seuil du XX^e siècle.

Aux XX^e et XXI^e siècles le fantastique, genre mineur, essaye de se renouveler afin de retrouver sa popularité auprès des lecteurs. Les écrivains qui pratiquent ce genre sont conscients qu'il exige de nouvelles formules. Un des maîtres du fantastique contemporain, Jean-Pierre ANDREYON, compare le fantastique du XIX^e siècle aux cathédrales gothiques qui sont belles, mais qui sont également poussiéreuses et boursouflées (1980 : 7). Il annonce l'apparition du nouveau fantastique³, genre moderne rompant avec les clichés et stéréotypes, destiné à remplacer le fantastique ancien. Selon ANDREYON, ce mode d'écriture à l'ancienne disparaîtra face au néofantastique comme les « dinosaures, chant du cygne, comme le gothique flamboyant qui allait disparaître dans les lignes simples, pures, logiques, de la Renaissance » (1980 : 8). Andreyon essaye d'indiquer le chemin à d'autres écrivains de sa génération, il détermine la matière et les buts du nouveau fantastique. Selon l'écrivain, le nouveau fantastique doit se concentrer sur l'homme moderne, un *every man* plongé dans la quotidienneté :

Plus d'âme, plus de futur. Qu'est-ce qui nous reste ? Nous, parbleu : piétons de notre vide intérieur, arpenteurs du temps des cataclysmes, explorateurs des gouffres du psychique. On n'a plus d'âme, d'accord. Mais on a un esprit, plus complexement entortillé qu'un plat de spaghetti. On n'a plus de futur (visible). Mais **on a un présent, riche en strates d'horreurs obscures à explorer**⁴.

ANDREYON, 1980 : 9

Andreyon constate l'apparition du nouveau fantastique comme indispensable afin de satisfaire « l'horizon d'attentes » (JAUSS, 1978) de lecteurs modernes :

D'où l'émergence d'un nouveau fantastique, qui n'est que le rejeton de notre désespoir (somme de nos peurs et de nos incertitudes), le reflet d'une

² Roger Caillois, l'un des premiers parmi les critiques, a essayé de classer les motifs fantastiques qui se répètent. Rappelons qu'il distingue : « le pacte avec le démon », « l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie », « le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle », « la mort personnifiée, apparaissant au milieu des vivants », « la chose indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit », « les vampires », « la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance », « la malédiction d'un sorcier », « la femme-fantôme », « l'intervention des domaines du rêve et de la réalité », « la chambre, l'appartement, l'étage, la rue effacée de l'espace », « l'arrêt ou la répétition du temps » (CAILLOIS, 1958 : 9–10). Son entreprise connaît vite des continuateurs et des imitateurs.

³ Dans notre article nous utilisons les termes « nouveau fantastique » et « néofantastique » comme synonymiques.

⁴ C'est nous qui soulignons.

sensibilité-panique au travail dans nos petites cellules [...] grises. Un fantastique qu'on peut appeler « fantastique moderne », pour bien marquer nos distances avec l'autre, l'ancien, ou encore « insolite quotidien », pour essayer d'indiquer que s'il est inclassable, il n'en est pas moins aujourd'hui.

ANDREYON, 1980 : 11

La conception d'Andrevon qui souligne le rôle considérable de l'ancrage du néofantastique non seulement dans le réel, mais, en plus, dans le quotidien, demeure proche de la notion anglophone de *mainstream horror* pratiqué, entre autres, par Stephen King⁵ et Thomas Ligotti. Bref, ce nouveau type de fantastique s'intéresse à un homme moyen, un homme de la rue qui, plongé dans la banalité et monotonie du quotidien, vit un épisode insolite, inquiétant, inexplicable. Et, il faut le souligner, très souvent le néofantastique s'insinue lentement, progressivement dans le quotidien, ce passage du connu vers l'inconnu s'opère tranquillement⁶, les sources de la peur se déplacent du surnaturel pur vers la quotidienneté inquiétante, ce que nous essayons de montrer par la suite en analysant deux récits représentatifs de Jean-Pierre Andrevon.

Le quotidien anxiogène : la géométrie mystérieuse de l'espace

Lorsque le néofantastique pénètre dans le quotidien, le personnage qui y fait face perçoit souvent certains changements de l'espace dans lequel il vit. Un jour, son entourage le plus proche, par exemple son appartement, sa chambre, la vue de sa fenêtre, lui semblent différents d'avant. Pourtant, il ne sait pas exactement comment définir la nature du phénomène, en quoi précisément consiste ce changement. Le protagoniste néofantastique commence souvent par l'observation de son espace, ce qui devient parfois une sorte d'obsession. Il se demande aussi si sa perception ne lui fait pas défaut. « Cette lumière qui vient des ténèbres » raconte une telle métamorphose étrange de l'espace vécu. Une fois, à son réveil, Jacques-Pierre Hougremont note un changement de l'aspect de sa chambre :

⁵ D'ailleurs, Andrevon conçoit Stephen King comme un des ses maîtres et ne cache pas que certains de ses textes (par exemple *La maison qui glissait*. Paris : Béliat 2010) sont inspirés par l'œuvre du maître américain de l'horreur.

⁶ Il faut noter que Jean-Pierre Andrevon n'est pas le seul à remarquer ces métamorphoses du fantastique moderne. Parmi les critiques qui en parlent, il y a Jean-Baptiste BARONIAN (1977), Jacques FINNÉ (1980 : 16), Lisa MORIN (1996 : 75–77), Jacques GOIMARD (2003 : 91), Nathalie PRINCE (2008 : 38), Katarzyna GADOMSKA (2012).

De ta position assise, tu peux maintenant avoir une vision panoramique de ta chambre. [...] Il te semble que **la pièce a un aspect insolite**, mais l'éclairage est si agressif que tu ne peux pas dans l'instant définir ce qui te trouble. [...] Mais, en vérité, ce n'est pas l'existence de cette lumière qui te chiffonne le plus. **Ce qui t'inquiète, c'est que tu ne te sens pas «chez toi»**⁷.

ANDREVON, 1982a : 17

Cette transformation indéfinissable de l'espace familial provoque chez le protagoniste un malaise. Il nous semble que cette réaction du héros renvoie à la notion de *unheimlich* proposée par Ernst JENTSCH (1906) et étudiée et approfondie par Sigmund FREUD (1988 [1919]). Rappelons que le mot *heimlich* possède en allemand deux significations contraires. Tout d'abord, le *heimlich* désigne ce qui fait partie de la maison, de la famille, concerne l'intimité, correspond à une situation tranquille, rassurante. Ensuite, le même terme est le synonyme de secret, de dissimulation, il décrit la situation mettant mal à l'aise, qui suscite l'angoisse. Le préfixe *un* a un sens antinomique. Le *unheimlich* est donc le contraire du *heimlich* au sens premier, comme au sens second. Le terme a été plusieurs fois traduit en français : l'inquiétante étrangeté proposée par Marie Bonaparte est son équivalent le plus répandu⁸.

Ce malaise éprouvé par le protagoniste est né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. Soudain, inexplicablement, son espace intime, le plus connu, familial commence à se métamorphoser et devient peu à peu une source d'épouvante devant lequel le héros n'a plus d'abri car c'est son domicile, «étrangement inquiétant», qui suscite cette angoisse.

Ernst Jentsch, le fondateur du concept de *unheimlich*, perçoit, comme l'origine de l'inquiétante étrangeté, un objet sans vie dont on se demande s'il ne pourrait pas s'animer. L'espace peut être vu en tant qu'objet inanimé, sans vie, et pourtant, dans « Cette lumière qui vient des ténèbres », l'espace semble vivre d'une vie secrète, s'animer pour des raisons inconnues et contre toutes les lois scientifiques. Jacques-Pierre Hougremont observe chaque jour, de plus en plus effrayé, comment la géométrie de sa pièce change :

Que ta chambre a grandi ! [...] Ton regard glisse le long des lattes du parquet [...], tes yeux suivent les alignements du bois vernis qui s'amenuisent dans la distance et vont buter là-bas [...] contre la paroi qui te fait face. À gauche, les deux fenêtres sont devenues deux baies majestueuses aux trois quarts dissoutes dans un éblouissement doré. À droite, la table de nuit, qui devrait remplir l'espace étroit entre le lit et le mur, est isolée sur le plancher

⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸ D'autres tentatives de traduction sont proposées par Roger DADOUN (2015) – « l'inquiétante familiarité », par François ROUSTANG (1976) – « l'étrange familier » et par François STIRN (1993) – « les démons familiers ».

comme une épave en pleine mer. Tu tends brusquement le bras pour la toucher, et tu vois ta main [...] flotter dans la nébulosité platine, loin, bien loin du meuble en acajou [...] Le gros bahut rectangulaire [...] a été pareillement déporté au lointain, lui aussi a des allures d'épave perdue dans un océan d'huile bouillante. En face de lui, ton bureau [...] est réduit aux dimensions d'un meuble de poupée.

ANDREVON, 1982a : 18

Le héros arpente sa pièce «à la géométrie distendue» (ANDREVON, 1982a : 42), l'agrandissement de sa chambre lui semble indubitable et cette découverte fait naître en lui l'épouvante :

Je suis subitement pris d'un tremblement nerveux qui traverse mon corps à la manière d'un courant électrique. Le froid. [...] Je n'ose pas formuler en clair le fond de ma pensée. Mais en réalité, je connais bien le nom de la bête malfaisante qui est tapie au fond de mon cœur. [...] *La peur*⁹.

1982a : 43

Il faut souligner que ces transformations insolites de l'espace n'ont pas de caractère objectif. Au XIX^e siècle les écrivains présentent souvent les distorsions, altérations, paradoxes de l'espace dont la nature semble objective, c'est-à-dire ne dépend pas de l'état de santé, psychique ou physique, du protagoniste. Dans le récit andrevonien, ce n'est que le protagoniste solitaire¹⁰ qui, lui-même, voit ces métamorphoses et, qui plus est, sa santé chétive influence sa perception de la réalité. Le héros se concentre beaucoup / trop sur certaines fonctions biologiques de son corps lui faisant mal :

La première chose c'est la conscience de respirer. [...] Inspiration, expiration. Une fois mise en train, cette opération douloureuse ne semble pas vouloir s'arrêter. [...] les autres poreuses s'emplissent du liquide pisseux, les arceaux de métal rouillé s'écartent en gémissant, et le mouvement inverse suit immédiatement, compression, expulsion. La deuxième chose, c'est l'écoute des battements de cœur. [...] Douleur, les poumons : douleur, le cœur ; douleur, les entrailles ; douleur, bras et jambes !

1982a : 11-12

L'espace qui entoure le protagoniste change conformément à son état de santé qui s'aggrave chaque jour. Le héros affaibli, malade perçoit l'espace, jadis heureux¹¹, comme agressif, menaçant, hostile. Le rapport entre l'espace du corps

⁹ C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰ Rappelons que Joël MALRIEU (1992) évoque la solitude du personnage comme une condition *sine qua non* de l'intrusion du phénomène.

¹¹ Nous faisons allusion aux termes proposés par Gaston BACHELARD (1957) : « espace heureux », « espace d'hostilité ».

et la perception de l'espace du domicile semble donc indubitable : le discours du corps influence et transfigure le discours de l'espace extérieur.

Le quotidien anxiogène : la menace qui vient du corps

Le fantastique du XIX^e siècle englobe plusieurs récits cliniques dans lesquels l'esprit qui s'ébranle est à l'origine de la peur. Le nouveau fantastique se plaît plutôt à rechercher l'angoisse ailleurs, à savoir dans le corps humain : « Même absent ou invisible, même sous une forme spectrale ou fragmentaire, il [c'est-à-dire le corps – K.G.] est paradoxalement obsédant, jouant le rôle de symptôme révélateur de pathologies sociales, mais aussi de peurs et de fantasmes, évoquant le concept freudien de l'inquiétante étrangeté » (DUPEYRON-LAFAY, 2006 : 8). Parmi les thèmes néofantastiques (et fantasmatiques) récurrents liés aux représentations du corps, il faut évoquer les motifs de la décorporisation sur lesquels jouent l'étrange et la peur, à savoir : le morcellement, la décomposition, la fragmentation, l'hybridation, la défiguration et la monstruosité¹².

Un de ces thèmes est au centre du récit andrevonien au titre très significatif dans ce contexte, « L'Homme fragmenté ». Au seuil du récit, le motif de la décorporisation s'introduit par la dimension onirique facilitant et crédibilisant le passage du réel vers le surnaturel. En plus, les rêves servent, selon la psychanalyse, à l'exploration de l'inconscient : c'est dans le rêve que l'aspect caché, inconscient d'un concept peut être mis en images (JUNG, 1964 : 43). Le protagoniste, Hector, gendarme à la retraite, vit depuis quelques semaines le même cauchemar :

[...] je rêve que je m'allonge ! C'est comme si je devenais l'homme-caoutchouc en personne [...] C'est comme si mes bras et mes jambes tiraient chacun de leur côté, appelés par des motifs contraires. [...] Je me souviens d'avoir éprouvé cette légèreté, ce semblant d'ivresse mêlée d'une peur qui n'ose avouer son nom dans ces chutes interminables [...] à vrai dire, je m'inquiète. Cette sensation d'apesanteur, comme un étourdissement qui n'en finirait pas, et de savoir que mon corps me joue des tours, tout cela m'amuse moins que cela ne me perturbe.

ANDREVON, 1982b : 49

¹² Il faut souligner que les mêmes motifs corporels sont véhiculés par la peinture moderne. Citons, à titre d'exemple, le corps défiguré chez Pablo Picasso, Jean Dubuffet et Francis Bacon, le corps fragmenté peint par Alberto Giacometti, Anette Messager et Tetsumi Kudo, les corps hybrides – lieux de métamorphoses entre l'homme et l'animal, l'inanimé et l'animé, le réel et l'irréel, les corps polymorphes dans les travaux de Max Ernst, René Magritte. Cf. RIOUT (2000).

À ce phénomène bizarre s'ajoute bientôt un autre : Hector perd le contrôle de son corps. Il note plusieurs accidents inexplicables qui en témoignent, entre autres, il se rappelle avoir vu toutes les émissions de la télé, tandis qu'il était plongé dans le sommeil ; au matin, ses chaussures étaient sales bien qu'il les eût nettoyées avant de se coucher ; une partie de ses provisions ont disparu du réfrigérateur durant la nuit ; il trouve également du désordre sur son bureau, les lettres de sa femme défunte ayant été relues. Le héros se livre à toute une série d'expérimentations afin de connaître l'explication du mystère¹³, mais en vain. Comme les rêves, de plus en plus angoissants, continuent, il décide de consulter son psychiatre. Hector lui avoue :

Je rêve que mon corps s'étire aux quatre coins de l'appartement, comme si chaque membre était doté d'une vie propre. Ma conscience reste comme un petit noyau dur et froid au creux du lit. Je SAIS que le reste de mon corps bouge et vit en dehors du moi, et je ne puis rien faire.

1982b : 55

Le médecin constate chez lui le sentiment de dissociation, la perte d'unité du schéma corporel et l'angoisse du morcellement. En fait, il est possible d'interpréter ce discours du corps comme une autotentative, inconsciente et onirique, de dévoiler la crise intérieure que vit le personnage¹⁴. Les rêves qui s'expriment par symboles demandent des interprétations individuelles parce que leur sens dépend du contexte et de la vie du rêveur (JUNG, 1964 : 53). Soulignons que ces rêves sur la fragmentation du corps, sur la perte du contrôle de son corps commencent à un moment significatif de l'existence d'Hector : il est veuf de fraîche date encore, passe à la retraite, perd le sens de sa vie. Les cauchemars du morcellement du corps n'expriment donc que le morcellement de son monde s'écroulant au niveau de la vie privée et professionnelle.

En définissant le récit fantastique comme la confrontation du personnage et du phénomène, Joël MALRIEU remarque que le phénomène incarne souvent soit le désir, soit l'angoisse, la peur du personnage, soit tous les deux à la fois¹⁵ (1992 :

¹³ Ces passages du récit andrevonien parlant de ces phénomènes bizarres de la perte du contrôle du corps et des expérimentations faites par le héros font penser à la nouvelle *Le Horla* de Guy de Maupassant.

¹⁴ Il est possible d'y voir la fonction principale du rêve qui consiste, selon JUNG, à contribuer à l'équilibre psychique du rêveur (1964 : 43).

¹⁵ Selon certains critiques, comme Dariusz BRZOSTEK (2009 : 224), ces relations complexes et ambivalentes que nouent le personnage et le phénomène dans le fantastique renvoient à la psychanalyse lacanienne et aux rapports ambigus du sujet et de « l'objet *petit a* ». Ce dernier ne possède pas sa propre substance, mais apparaît au sujet en tant qu'incarnation de ses angoisses ou de ses désirs. Slavoy ŽIŽEK explique la nature de « l'objet *petit a* » ainsi : « L'objet *petit a* existe (ou plutôt insiste) dans une sorte d'espace incurvé dans lequel, plus on l'approche et plus il se dérobe à votre saisie (ou encore plus vous le possédez et plus important devient le manque) » (1999 : 100).

80). Le récit analysé décrit cette deuxième situation où l'élément perturbateur est équivalent aux peurs et phobies du personnage. Fréquemment ces angoisses du personnage sont refoulées dans un acte de défense, et comme l'apprend Sigmund FREUD, c'est le retour du refoulé, se manifestant dans les rêves, qui constitue la source de la peur la plus forte de même qu'il est à l'origine du sentiment de l'inquiétante étrangeté (1988 [1919] : 2005). Pour Hector, c'est son propre corps qui se décorporise, qui suit un itinéraire onirique du corps sain, normal vers le corps fragmenté et qui commence à être perçu par lui comme étrangeté inquiétante. Et, il faut le souligner, cette forte isotopie¹⁶ de la perception du corps dans une dynamique régressive est emblématique du nouveau fantastique.

Le protagoniste réfléchit lui-même sur la nature et l'origine du phénomène angoissant. Ce n'est pas par hasard qu'il choisit la forme écrite et, en plus, épistolaire afin de comprendre ce qui lui advient : il en parle dans les lettres destinées à son ancien ami Adolphe, également un gendarme retraité. Ces parallèles qui unissent les deux correspondants ne sont pas sans importance : Hector voit en Adolphe son double, son reflet dans le miroir. Grâce à ses propres lettres et grâce aux lettres d'Adolphe, le protagoniste essaye de récupérer, de reconstruire des fragments jusqu'à présent épars du phénomène qui s'insinue dans sa vie. Cette fonction de la lettre-miroir fait penser à la notion du « stade du miroir »¹⁷ approfondie par Jacques LACAN (1949 [1936] : 93–101). Dans le récit d'Andrevon ce sont les lettres qui permettent au protagoniste de prendre conscience de la complexité de l'élément perturbateur, ce sont les lettres dans lesquelles le phénomène se projette en sa totalité comme le reflet du miroir. Cette correspondance a également une fonction cathartique, elle permet d'exprimer et de légitimer l'impossible qui a pourtant lieu¹⁸ et qui épouvante.

¹⁶ Au sens du terme proposé par la sémiotique Cf. GREIMAS (1970), HÉNAULT (1993 : 91).

¹⁷ Rappelons qu'en étudiant le concept du « stade du miroir », Lacan s'inspire, dans une certaine mesure, de la notion « épreuve du miroir » proposée par Henri WALLON (1931 : 705–738). LACAN (1949 [1936] : 73) voit le stade en tant que moment premier à la fin de la première année de vie, où le nourrisson ne percevant jusqu'alors de son corps que des morceaux fragmentés en proie aux pulsions, se projette dans l'image du miroir. Dans un sens plus vaste, le critique comprend par ce terme une opération psychique, voire ontologique, par laquelle se constitue l'être humain. Le protagoniste de la nouvelle andrevonienne passe par ce stade du miroir afin de reconstituer son être fragmenté, morcelé à un moment traumatique de sa vie, à savoir la mort de sa femme et la retraite.

¹⁸ Il est possible de retrouver une fonction semblable au journal intime servant au narrateur comme une sorte de garde-fou dans le fantastique clinique de la fin du XIX^e siècle. Cf. *Le Horla* (II^e version), *Lettres d'un fou* de Guy de Maupassant.

Conclusion

Pour récapituler nos remarques sur les nouvelles sources de la peur dans le récit néofantastique de Jean-Pierre Andrevon, nous voudrions souligner le rôle anxiogène du sentiment de l'inquiétante étrangeté, du malaise né d'une rupture dans le quotidien jadis rassurant. Le discours de l'espace et le discours du corps que nous avons analysés, ces deux origines de l'inquiétante étrangeté, s'interpénètrent en demeurant en rapport indubitable et en suivant une dynamique pareille et souvent régressive. L'espace connu se métamorphose en espace à la géométrie angoissante, distendue ; le corps sain, normal se transforme en corps étrange et, par cela, étranger ; la fragmentation du corps désigne l'éclatement de l'espace familial. Bref, le récit néofantastique d'Andrevon met particulièrement en valeur l'acuité isotopique de la décorporisation et celle de la géométrie fragmentée, insolite qui se prêter à l'interprétation psychanalytique (l'inquiétante étrangeté, le retour du refoulé, le stade du miroir) ce que nous venons de montrer.

Bibliographie

- ANDREVON Jean-Pierre, 1980 : « Préface ». In : Jean-Pierre ANDREVON, dir. : *L'oreille contre les murs*. Paris : Denoël.
- ANDREVON Jean-Pierre, 1982a : « Cette lumière qui vient des ténèbres ». In : IDEM : *L'immeuble d'en face*. Paris : Denoël.
- ANDREVON Jean-Pierre, 1982b : « L'Homme fragmenté ». In : IDEM : *L'immeuble d'en face*. Paris : Denoël.
- BACHELARD Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- BARONIAN Jean-Baptiste, 1977 : *Un nouveau fantastique*. Lausanne : L'âge d'homme.
- BOZZETTO Roger, 2005 : *Passages des fantastiques. Des imaginaires à l'inimaginable*. Aix-en-Provence : PUP.
- BRZOSTEK Dariusz, 2009 : *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*. Toruń : Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- CAILLOIS Roger, 1958 : « Préface ». In : Roger CAILLOIS, réd. : *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris : Club français du livre.
- CAILLOIS Roger, 1965 : *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard.
- DADOUN Roger, 2015 : *Sigmund Freud*. Paris : L'Archipel.
- DUPEYRON-LAFAY Françoise, 2006 : « Métaphores et métamorphoses végétales : les femmes-fleurs dans la littérature et la peinture du XIX^e siècle ». In : Françoise DUPEYRON-LAFAY, dir. : *Les représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction. Figures et fantasmes*. Paris : Michel Houdiard L'éditeur.
- FINNÉ Jacques, 1980 : *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles : Éd. de L'université de Bruxelles.
- FREUD, Sigmund, 1988 [1919] : « L'inquiétante étrangeté ». In : IDEM : *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. M. BONAPARTE et E. MARTY. Paris : Gallimard.

- GADOMSKA Katarzyna, 2012 : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GOIMARD Jacques, 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris : Agora pocket.
- GREIMAS Algirdas-Julien, 1970 : *Du sens – Essais sémiotiques*. Paris : Seuil.
- HÉNAULT Anne, 1993 : *Les enjeux de la sémiotique*. Paris : PUF.
- JAUSS Robert, 1978 : *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- JENTSCH Ernst, 1906 : «Zur Psychologie das Unheimlichen». *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, Nr. 25, August.
- JUNG Carl Gustav, 1964 : «Essai d'exploration de l'inconscient». In : Carl Gustav JUNG, éd. : *L'homme et ses symboles*. Paris : Laffont.
- LACAN Jacques, 1949 [1936] : *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris : PUF.
- MALRIEU Joël, 1992 : *Le fantastique*. Paris : Hachette.
- MELLIER Denis, 2000 : *La littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- MILLET Gilbert, LABBÉ Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris : Belin.
- MORIN Lisa, 1996 : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec : Nuit blanche.
- PRINCE Nathalie, 2008 : *Le fantastique*. Paris : Armand Colin.
- RIOUT Denys, 2000 : *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris : Gallimard.
- ROUSTANG François, 1976 : «L'étrange familial». *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 14 [Paris : Gallimard].
- STIRN François, 1993 : «Introduction, commentaires». In : Sigmund FREUD : *L'inquiétante étrangeté*. Paris : Hatier.
- TODOROV Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- TRITTER Valérie, 2001 : *Le fantastique*. Paris : Ellipses.
- VAX Louis, 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris : PUF.
- WALLON Henri, 1931 : «Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre». *Journal de Psychologie*, novembre-décembre.
- ŽIŽEK Slavoy, 1999 : «Surplus-Enjoyment Between the Sublime and the Trash». *Lacanian Ink*, No 15.

Note bio-bibliographique

Katarzyna Gadomska est maître de conférences, docteur habilitée à diriger des recherches (HDR) en littérature française à l'Université de Silésie en Pologne (Institut des langues romanes et de traduction). Son intérêt la porte vers le fantastique, le roman d'horreur, la science-fiction et la fantasy. Elle est l'auteure de deux monographies : *Science-fiction et fantasy comme merveilleux contemporain* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002), *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles* (Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2012). Elle a publié plusieurs articles consacrés au fantastique et à ses genres voisins dans les revues internationales répertoriées dans les bases suivantes : ERIH, Oxford, MLA, Index Copernicus. Elle est le membre du français CERLI (Centre d'Études et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire) et la collaboratrice d'Otrante. *Art et littérature fantastiques* – la plus prestigieuse revue française consacrée au fantastique.

AGNIESZKA LOSKA

Université de Silésie

Le chronotope de la peur dans les romans fantastiques d'Anne Duguël

ABSTRACT: Playing with reader's fear is one of the objectives of fantastic literature. The present study, analysing two traditional fantastic motifs: of a ghost and of a dream, indicates the importance of time and space in Anne Duguël's novels *Gargouille* and *Le corridor*. Particular attention was drawn to two space structures inextricably linked with time: the haunted house in *Gargouille* and the dream world in *Le corridor*. The aim of this analysis is to show how the author uses chronotope in order to arouse the reader's fear.

KEY WORDS: fear, neofantastic, ghost, dream, Anne Duguël

Pour la majorité des lecteurs, le fantastique, étant «une littérature de la peur» (PRINCE, 2008 : 38), doit avant tout les effrayer. Incontestablement, la peur, éprouvée à la fois par le lecteur et par le personnage, est l'une des émotions qui constituent le fantastique du XIX^e siècle. Il nous paraît donc pertinent d'analyser si le néofantastique¹, c'est-à-dire la littérature fantastique de la fin du XX^e et des débuts du XXI^e siècle, est toujours un genre littéraire où règne la peur, ce «sentiment esthétiquement négatif»² (VAX, 1965 : 244), qui apporte un étrange divertissement aux ceux qui aiment craindre.

En analysant les définitions du fantastique canonique, nous pouvons observer que la peur du lecteur et du personnage, est provoquée par ce qui est surnaturel, inconnu, incompréhensible. D'après Louis VAX «le récit fantastique [...] aime

¹ La notion «néofantastique» est déjà utilisée par certains théoriciens du genre, entre autres, par Lise MORIN (1996), Jacques GOIMARD (2003) et Katarzyna GADOMSKA (2012) ; sa définition est aussi proposée par Thomas Steinmetz dans *L'Encyclopédie du fantastique* (STEINMETZ, 2010 : 665–667).

² Rappelons que Louis VAX dans *La séduction de l'étrange* écrit que : «Les sentiments sur lesquels joue l'émotion fantastique sont des sentiments esthétiquement négatifs : peur, horreur, dégoût» (1965 : 244).

nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l' inexplicable » (1965 : 23). Pierre-Georges CASTEX définit le fantastique comme « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (1951 : 8), tandis que Roger CAILLOIS souligne que le fantastique « manifeste un scandale, une déchirure, une irruption presque insupportable dans le monde réel » (1965 : 61).

Qui plus est, la littérature fantastique s'appuie sur un nombre défini de motifs fantastiques contribuant au jeu avec la peur qui est, d'après certains critiques (WYDMUCH, 1975 ; WANDZIOCH, 2001), son essence. Toutefois, même si ce sont les thèmes fantastiques qui créent le genre en question, le temps et l'espace, ou « le chronotope »³ pour employer le terme inventé par Mikhaïl BAKHTINE (1978 : 384–398), peuvent aussi y jouer un rôle significatif. D'un côté, le fantastique ne peut pas exister sans la réalité – le chronotope organise et ordonne l'univers romanesque, crée ce que Vincent JOUVE appelle « l'illusion référentielle » (1997 : 108) ; de l'autre côté il choisit comme cadre l'espace et le temps qui favorisent l'apparition du surnaturel. De plus, il se pourrait que l'espace-temps soit l'un des éléments anxiogènes qui tissent des motifs fantastiques.

Le but de cette étude est de décrire la fonction anxiogène du temps et de l'espace du fantastique contemporain et de montrer leur lien avec la tradition du genre, en particulier avec les deux thèmes classiques : celui du fantôme et celui de l'interversion des domaines du rêve et de la réalité, cités par Roger Caillois sur sa fameuse liste des motifs fantastiques (cf. CAILLOIS, 1958 : 9–10). Pour ce faire, nous avons choisi comme corpus deux romans d'Anne Duguël, à savoir *Gargouille* et *Le corridor*, dans lesquels le chronotope contribue considérablement à l'apparition de la peur.

Même si l'œuvre d'Anne Duguël peut être qualifiée de néofantastique, vu sa thématique féminine, voire féministe⁴, elle aborde souvent les catégories thématiques du fantastique traditionnel. De plus, pour jouer avec la peur du lecteur, l'auteure utilise fréquemment des recettes éprouvées du genre que nous voulons par la suite analyser.

Anne Duguël, née en 1945 et décédée en 2015, est l'un de noms de plume d'Anne Liger-Belair – écrivaine belge de la seconde génération⁵. Elle a aussi publié des livres (avant tout pour la jeunesse) sous le pseudonyme Gudule. Très

³ Nous voulons préciser que nous utilisons le terme « chronotope » précisément dans le même sens que Bakhtine, c'est-à-dire pour indiquer la collaboration étroite de l'espace et du temps.

⁴ Anne Duguël introduit au fantastique la femme en tant que protagoniste ce qui rend possible d'y aborder la thématique liée à la féminité et au féminisme (cf. GADOMSKA, 2013).

⁵ Nous tenons à préciser que, par « écrivains de la seconde génération », Katarzyna Gadomska, dans son étude *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*, comprend les auteurs dont la majeure partie de l'œuvre englobe la deuxième moitié du XX^e siècle (cf. GADOMSKA 2012 : 250–251).

appréciée de la critique littéraire, Duguël a été récompensée par plusieurs prix littéraires dans le domaine du fantastique. Elle a, entre autres, obtenu en 1995 le Prix Gérardmer-Fantastica pour le recueil *Le chien qui rit* et deux fois le Prix Ozone dans la catégorie « le meilleur roman fantastique francophone » : en 1997 pour *La petite chanson dans la pénombre* et en 1999 pour *Entre chien et louve*.

Comme nous l'avons déjà remarqué, pour effrayer le lecteur, Anne Duguël se sert des motifs canoniques du fantastique. Parmi eux se trouve celui du fantôme, l'un des thèmes fantastiques les plus anciens. Dans les textes fantastiques, le fantôme est une figure anxiogène dont l'apparition, au milieu de vivants, provoque l'angoisse. Comme l'observe Magdalena WANDZIOCH : « Ces personnages-là, construits sur l'antithèse notionnelle mort / vivant, semblent posséder un potentiel de terreur inépuisable car ils sont capables de franchir la frontière existentielle entre la vie et la mort, revenir de l'au-delà et de surcroît raconter, en toute objectivité les atrocités de cet autre monde » (2001 : 152).

En parlant du fantôme, il est impossible de ne pas mentionner une figure spatiale fantastique et anxiogène par excellence – celle de la maison hantée. Rappelons que dans la tradition, il existe une image positive de la maison : elle est toujours un lieu sécurisant, familial, imprégné de valeurs positives. La maison hantée est, toutefois, la contestation de cette image. Dotée d'un passé atroce, elle devient « un condensé des peurs et des espoirs humains, un véritable creuset de croyances qui se perdent dans la nuit des temps, une attestation de la recherche effrénée d'élucidation de l'inquiétante étrangeté » (LECOUTEUX, 2007 : 8). Les romans dans lesquels apparaissent les motifs anxiogènes du fantôme et de la demeure maudite se distinguent par une collaboration profonde de l'espace et du temps. D'après nous, c'est en particulier cette collaboration qui contribue à l'éveil de la peur du lecteur.

Le roman *Gargouille*, même s'il s'amorce sur de caustiques portraits de quinquagénaires aussi banales qu'antipathiques, est en effet l'histoire terrifiante d'un pensionnat religieux où ces quinquagénaires ont passé leur préadolescence et où elles décident de revenir pour tenir la promesse de s'y revoir après quarante ans.

Au début, le lecteur doit se contenter uniquement des informations lacunaires sur l'enfance passée dans ce lieu maudit, car elles ne proviennent que des réminiscences de ses anciennes pensionnaires. Ainsi, avant que les héroïnes du roman n'y retournent pas elles-mêmes, le lecteur obtient déjà une image angoissante d'un endroit sombre et obscur où « des relents d'encens flottent dans l'atmosphère, accentuant la mystérieuse solennité du lieu » (DUGUËL, 2008 : 222) et qui est doté d'un passé, car c'est « une bâtisse du quinzième siècle, sise dans un immense parc » (2008 : 225). Le fait que ce couvent possède une histoire étrange, un vécu probablement effrayant, semble confirmer la légende d'une élève mystérieusement disparue :

On a prétendu qu'au cours d'un « sabbat » démoniaque, elle avait été torturée par des sœurs. Ces dernières, l'ayant trop « abîmée » pour qu'elle puisse reprendre une vie normale, l'auraient séquestrée dans les souterrains du couvent où elle aurait survécu en se nourrissant d'araignées et de rats [...] et où elle serait morte.

2008 : 242

Le lieu de ces événements terrifiants est aussi significatif. La cave est, d'après Gaston BACHELARD, « *l'être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines » (1957 : 35). Le sous-sol du couvent paraît donc être « un lieu chthonien, clos, susceptible d'accueillir nos plus sombres cauchemars » (MILLET, LABBÉ, 2005 : 222).

Cette légende n'est pas l'unique souvenir terrifiant gardé par des protagonistes. Au cours de la lecture, à travers leurs réminiscences, le lecteur en apprend plus sur le couvent et sur le spectre. Même si elles se contredisent parfois, car l'une des héroïnes assure avoir vu le spectre, tandis que les autres se rappellent d'avoir inventé « la mangeuse d'araignées qui hantait le couvent » (DUGUËL, 2008 : 210), leur introduction nous paraît importante. Elles peuvent être considérées comme des signes-avertisseurs de l'étrange. C'est pourquoi, nous pouvons remarquer que le passé inquiétant est introduit par le moyen de la technique de la gradation. Cette technique, qui « consiste à introduire graduellement des inter-signes, des signes avertisseurs du surnaturel » (GADOMSKA, 2012 : 226), permet à la fois d'intriguer le lecteur et de susciter et d'augmenter sa peur.

Le couvent, après presque un demi-siècle, désaffecté depuis longtemps, tombe en ruine. Son aspect lugubre est intensifié par l'aspect malsain et terrifiant de la Nature. Cette figure spatiale nous fait penser aux lieux emblématiques du fantastique traditionnel voire du roman gothique, à savoir les châteaux et demeures hantés, bâtiments étranges en état ruine, dans le cadre de la nature maléfique. La demeure est donc entourée par un parc qui, à présent, n'est qu'« une jungle échevelée » (DUGUËL, 2008 : 246) dans lequel « les arbres, autrefois florissants, ne dressent plus vers le ciel que de carcasses tourmentées, drapées de lierres pulvérulents » (2008 : 246) et les « champignons⁶, moisissures, lichens forment un tapis malsain, aux allures marécageuses, où le pied s'enfonce avec répugnance » (2008 : 246).

L'aspect ténébreux de ce lieu obscurcit encore deux endroits : la chapelle annexée au cloître et le petit cimetière où gisent, dans les sépultures anciennes, « les dépouilles des moniales depuis la nuit des temps » (2008 : 248). Les tombes et les cimetières sont inextricablement liés avec le passé et la mort, ils peuvent symboliser le passage entre deux mondes : celui des vivants et celui des morts (cf. MILLET, LABBÉ, 2005 : 225).

⁶ Rappelons que ce type de végétation est souvent associé aux figures spatiales lovecraftiennes.

Le couvent, conformément aux conventions du genre, est exploré par les héroïnes quand le crépuscule tombe. N'oublions pas que certaines heures sont plus propices à l'apparition du surnaturel, surtout la nuit est favorable « au développement de terreurs profondes, puisqu'elle semble être une antichambre de la mort » (MILLET, LABBÉ, 2003 : 334–335). Après le coucher du soleil, le couvent se manifeste comme un monde clos et hostile, d'autant plus horrifiant que l'obscurité omniprésente dans son intérieur est éclairée uniquement par les bougies.

De plus, son architecture ressemble parfaitement à celle de la maison hantée, présentée par Jacques Goimard. Le critique y retrouve trois figures spatiales : le labyrinthe, la prison et la ruine (GOIMARD, 2003 : 211). Les protagonistes pénétrant « des salles vides, de longs couloirs obscurs que trouent, de loin en loin, les rectangles blafards des fenêtres et d'inquiétantes niches peuplées de statuettes » (DUGUËL, 2008 : 257), s'y perdent souvent et dès qu'elles essaient d'en sortir, elles se retrouvent dans « une jungle immobile » (2008 : 260) où « les draperies des arbres paraissent pétrifiées, comme des péplums de statues » (2008 : 262). De plus, quand elles veulent quitter ce lieu, elles découvrent que la grille d'entrée est fermée par un cadenas dont elles n'ont pas la clé. Le couvent en ruine et son entourage deviennent leur prison qui d'abord les isole et puis manifeste sa puissance mortifère en les condamnant à la mort. Il se transforme rapidement en *locus terribilis*, espace d'abomination et de mort pour les héroïnes, chassées par un être invisible qui se cache dans ses couloirs. La peur du lecteur est suscitée non seulement par l'atmosphère pesante de l'espace-temps, mais aussi par les descriptions détaillées, très sanglantes des morts successives des héroïnes qui s'inscrivent à la convention du *gore*⁷.

Quoique ce couvent semble être au début uniquement la demeure du fantôme, il se montre au fur et à mesure un être anthropomorphe⁸, un « monstrueux organisme parcouru d'une joie homicide » (2008 : 269). Qui plus est, comme toutes les maisons hantées, il est imprégné par des émotions et des actions maléfiques qu'il ne pourrait plus contenir (cf. MILLET, LABBÉ, 2005 : 220).

– Il s'est peut-être passé, dans ce couvent, des événements si effroyables qu'ils se survivent éternellement. Et nous sommes tombées sans le vouloir dans le mécanisme...

– La mémoire des lieux, et leurs facultés à reproduire les atrocités dont ils ont été témoins, est l'un des grands dadas des parapsychologues, dit lentement Maureen. Mais j'avoue que je suis sceptique. Je pencherais plutôt pour des représailles.

DUGUËL, 2008 : 267

⁷ Le mot *gore* signifie en anglais argotique du sang coagulé et il définit « des films et des récits particulièrement sanglants » (MILLET, LABBÉ, 2003 : 211). Ce genre, en présentant des férociétés de toutes sortes, aborde les motifs de la mort, de la chair et du sang.

⁸ Cette anthropomorphisation des lieux maudits nous semble un trait pertinent dans le fantastique et le roman d'horreur moderne. Cf. Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959).

Même lorsque les protagonistes apprennent que le couvent est hanté, non par le spectre, mais par une de leurs camarades – leur souffre-douleur d’antan, l’horreur perdure. Leur ancienne camarade devient leur persécutrice non uniquement pour se venger. Elle est aussi obsédée par ce couvent et son passé, comme si la mémoire de cette maison, toutes les atrocités dont ce lieu a été témoin, l’ont possédée et l’ont poussée à l’exécution des êtres innocents afin d’accomplir la continuité d’un processus maléfique :

MAIS NOUS SOMMES AU QUINZIÈME SIÈCLE [...] ! Le couvent est resté bloqué à cette époque tourmentée. Les événements qui s’y sont déroulés l’ont marqué à tel point qu’ils s’y répètent sans cesse, comme un film permanent.

2008 : 273

Les protagonistes, dès qu’elles pénètrent dans ce couvent, réveillent et provoquent son esprit, se condamnant ainsi à la perdition. Cet endroit, agissant comme un catalyseur du passé, s’avère être « un lieu enclos à l’intérieur d’une bulle temporelle » (MILLET, LABBÉ, 2005 : 218) dont l’objectif est de détruire celui qui ose y entrer. Dans *Gargouille* l’espace et le temps non seulement jouent le rôle du phénomène qui participe à l’action et contribue à la chute du personnage, mais aussi collaborent afin de créer dans le roman une atmosphère horifiante de la peur omniprésente.

Contrairement à *Gargouille*, *Le corridor* est un roman qui éveille une expression différente de la peur. Il aborde un autre motif du fantastique classique, celui de l’intervention des domaines du rêve et de la réalité. L’espace-temps onirique suscite chez le lecteur plutôt le sentiment d’angoisse que d’horreur.

Le surnaturel dans *Le corridor* se produit aussi la nuit, quand Barbara, l’héroïne du roman en question, fait l’amour avec son mari. À chaque fois, juste avant l’orgasme, elle entre dans un corridor. Barbara pense au début que ce n’est qu’un rêve, un fantasme, « son passage vers l’insoutenable volupté de l’être » (DUGUËL, 1991 : 37) mais le corridor qu’elle traverse lui permet de se retrouver dans un autre monde, un univers onirique.

Ce corridor, dans lequel entre Barbara, lors de chaque acte sexuel avec son mari, n’est pas un endroit appartenant à la réalité, celle de son quotidien banal et ennuyant. C’est un monde « d’aberration et d’inquiétude » (1991 : 17) dont la vision est par excellence subjective et vu que ce monde, « refoulé aux extrêmes limites du mental, dans les abysses inquiétants et fangeux de l’impensé, du non-conçu par la raison humaine, prend lentement forme dans Barbara » (1991 : 17), nous pouvons supposer que ce cadre spatio-temporel, intériorisé et angoissant, correspond à l’état mental de l’héroïne⁹.

⁹ Nous pouvons y voir une conception traditionnelle, en vogue aux XVIII^e et XIX^e siècles, selon laquelle il existe des correspondances mystérieuses qui unissent les paysages de l’âme, mentaux et l’espace.

La protagoniste, étant une femme au foyer, incomprise par son mari, pensant que son fils la rejette pour sa première amourette, est fatiguée et déçue par la vie. Sa déception est représentée par ce couloir long et obscur, dont les murs sont faits d'une substance immonde et le sol d'une matière visqueuse.

Les descriptions détaillées de cet univers dans lequel elle plonge presque toutes les nuits font penser qu'il est un être vivant, une représentation onirique de sa vie, de sa solitude qui l'effraie :

La matière du corridor est vivante, elle mugit sourdement. Des pulsations très lentes l'animent. [...] À quoi ressemble la boue glaireuse dans laquelle elle patauge ? À un tapis de velours rouge. Un tapis en pleine formation, dont les molécules, non encore imbriquées, flottent en suspension dans une sorte de gélatine. L'étape intermédiaire entre liquide et solide, entre le magma et l'objet. De plus ça pue. Fragrance d'humeurs en décomposition.

1991 : 32-33

Dans cet endroit dont la structure ressemble à un organisme vivant, Barbara retrouve des portes fermées¹⁰ : « Ce lieu est maudit. Des portes, des portes à l'infini. Derrière ces portes, qui sait, des épouvantes livides, des répugnances dont on n'a pas idée, des périls défiant l'imagination » (1991 : 33). La porte, dans le fantastique, symbolise le passage entre deux lieux. Même si elle est close, souvent « un rien suffit pour qu'elle laisse entrer le danger » (MILLET, LABBÉ, 2003 : 369). Lors d'une nuit, quand Barbara pénètre le corridor afin d'en sortir, « non loin d'elle, une porte vient de s'ouvrir ; livrant passage à un être furtif. Quelqu'un – créature malfaisante, monstre issu d'on ne sait quelle effroyable matrice – se terre dans l'ombre, présence menaçante que trahit seule une respiration oppressante » (DUGUËL, 1991 : 44). Ce prédateur monstrueux qui l'a guettée n'est pourtant que Nathalie, la petite amie de son fils, dont elle est jalouse et qu'elle traite comme son pire adversaire. L'espace onirique dans lequel entre Barbara semble donc aussi représenter ses peurs et ses émotions négatives.

Quoique le corridor soit un lieu horrifiant et dégoûtant, Barbara y revient pour découvrir à tout prix ce qu'il cache. Il la conduit finalement vers un autre univers, « un monde parallèle [...], mais qui n'a rien d'imaginaire puisqu'il est l'EXACTE REPRODUCTION d'une réalité morte » (1991 : 72). Barbara y découvre la maison familiale de son mari où elle le retrouve à l'âge de quinze ans. Dès qu'elle découvre que ses voyages changent son quotidien et que grâce à eux, elle connaît le passé de son époux, ce monde de rêve l'attire de plus en plus. Qui plus est, son rêve commence à déborder sur le réel et à l'envahir de plus en

¹⁰ Bornée par le cadre restreint de la présente étude, nous voudrions seulement signaler que cette porte fermée peut symboliser l'inconscient refoulé et l'interdit, la sphère des tabous. Cf. FREUD, 1916 : 96-130 ; JUNG, 1964 : 18-103.

plus. Ainsi, « le personnage, et à sa suite le lecteur, devient incapable de faire la distinction entre rêve et réalité » (MILLET, LABBÉ, 2005 : 186).

En outre, quand les changements du passé de son mari dans le monde onirique entraînent des modifications de plus en plus sérieuses dans sa vie réelle, elle commence à s'y perdre : « Il faudra désormais qu'elle apprenne à vivre à côté de cet autre mari, qu'elle s'accoutume à ce physique altéré, à cette tronche fabriquée de toutes pièces pour on ne sait quelle mascarade » (DUGUËL, 1991 : 105). Le chronotope fantastique, celui de la création mentale de Barbara, finalement arrive à effacer le réel et contribue à sa chute. Barbara, ne pouvant plus trouver la frontière entre rêve et réalité, plonge dans la folie.

Anne Duguël, quoiqu'elle soit considérée comme représentante du courant néofantastique, est une auteure qui ne rejette pas les recettes éprouvées du fantastique. Pour éveiller la peur de lecteur, elle se sert, dans les romans analysés de deux motifs classiques du fantastique dans lesquels l'espace-temps joue un rôle important : celui du fantôme et celui des altérations du rêve et du réel. Dans le roman *Gargouille*, l'espace hostile marqué par un passé terrifiant devient lieu de perte des protagonistes. Dans *Le corridor*, l'espace-temps du rêve est le reflet de l'état mental du personnage brisé par la maladie mentale. Le sentiment de la peur dans ces deux romans est suscité avant tout par le temps et l'espace qui n'y constituent pas uniquement une toile de fond. Ils « sont porteurs de toute une thématique particulière au fantastique » (TRITTER, 2001 : 54). Le temps et de l'espace participent activement dans l'action et contribuent à la chute du personnage. Vu que l'intention de leur collaboration étroite est de susciter de tels sentiments comme l'angoisse, l'effroi ou l'horreur, nous pouvons dire que l'un de composants primordiaux du genre fantastique est le chronotope de la peur.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*. Paris : Gallimard.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978 : « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». In : IDEM : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 237–398.
- CAILLOIS Roger, 1958 : *Préface*. In : IDEM : *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris : Club français du livre.
- CAILLOIS Roger, 1965 : *Au coeur du fantastique*. Paris : Gallimard.
- CASTEX Pierre-Georges, 1951 : *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti.
- DUGUËL Anne, 1991 : *Le corridor*. Paris : Denoël.
- DUGUËL Anne, 2008 : *Gargouille*. In : EADEM : *Le Club des Petites Filles Mortes*. Paris : Bragelonne.
- FREUD Sigmund, 1916 : *Introduction à la psychoanalyse*. Paris : Payot.

- GADOMSKA Katarzyna, 2012 : *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GADOMSKA Katarzyna, 2013 : «Le néofantastique belge : le cas d'Anne Duguël. Existe-t-il un fantastique au féminin, un fantastique *gender*, un fantastique féministe ?». *Frankofoni*, cilt 25, 213–225.
- GOIMARD Jacques, 2003 : *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris : Agora Pocket.
- JOUE Vincent, 1997 : *La poétique du roman*. Paris : Sedes.
- JUNG Carl Gustav, 1964 : "Approaching the unconscious". In : Carl Gustav JUNG, ed. : *Man and his Symbols*. New York : J.G. Ferguson Publishing, 18–103.
- LECOUTEUX Claude, 2007 : *La maison hantée. Histoire des poltergeists*. Paris : Imago.
- MILLET Gilbert, LABBÉ Denis, 2003 : *Les mots du merveilleux et du fantastique*. Paris : Belin.
- MILLET Gilbert, LABBÉ Denis, 2005 : *Le fantastique*. Paris : Belin.
- MORIN Lise, 1996 : *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*. Québec : Nuit Blanche.
- PRINCE Nathalie, 2008 : *Le fantastique*. Paris : Armand Colin.
- STEINMETZ Thomas, 2010 : «Néofantastique». In : Valérie TRITTER, éd. : *Encyclopédie du fantastique*. Paris : Ellipses, 665–667.
- TRITTER Valérie, 2001 : *Le fantastique*. Paris : Ellipses.
- VAX Louis, 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris : PUF.
- WANDZIOCH Magdalena, 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- WYDMUCH Marek, 1975 : *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik.

Note bio-bibliographique

Agnieszka Loska est doctorante en littérature à l'Université de Silésie (L'Institut des langues romanes et de traduction). Elle s'intéresse aux littératures de l'imaginaire. Elle prépare sa thèse de doctorat consacrée à la prose néofantastique d'Anne Duguël. Elle est l'auteur des articles portant sur le fantastique et ses genres voisins.

ÉRIC VAUTHIER

Collège Universitaire de Formation des Professeurs de Français
de l'Université de Varsovie

Esthétique de la peur et de la cruauté chez deux nouvellistes francophones contemporaines : Marie José Thériault et Nadine Monfils

ABSTRACT: Marie José Thériault (1945), from Quebec, and Nadine Monfils (1953), from Belgium, began their narrative writing career almost at the same time – the first one in 1978, with *La Cérémonie*, and the second one in 1981, with *Laura Colombe, contes pour petites filles perverses*. In their tales, they both show a predilection for the fantastic as well as for the marvelous, and they explore dark inspiration which can arouse anguish, fear or even horror. They both express this inspiration through real aesthetics of cruelty, and by expanding an inner world in which morbid eroticism figures prominently. These are some aspects studied in this paper.

KEY WORDS: short story, cruelty, eroticism, Francophone literature

C'est par la nouvelle¹ que la Québécoise Marie José Thériault (1945) et la Belge Nadine Monfils (1953) ont fait, à peu près au même moment, leurs débuts dans la prose narrative, la première en 1978, avec *La Cérémonie*, la seconde en 1981, avec *Laura Colombe, contes pour petites filles perverses*. Si elles ont par la suite investi le roman, elles n'en sont pas moins restées, l'une et l'autre, attachées au récit bref ², avec toutes deux une prédilection pour l'étrange littéraire,

¹ Selon les recommandations de René GODENNE, « nouvelle » sera utilisé ici comme « terme générique [...] pour qualifier toute forme de récit court » (1995 : 146).

² Marie José Thériault a publié jusqu'à présent trois recueils de nouvelles : *La Cérémonie* (1978), *L'Envoleur de chevaux et autres contes* (1986) et *Portraits d'Elsa et autres histoires* (1990). Quant à Nadine Monfils, son œuvre de nouvelliste compte à ce jour cinq recueils originaux : *Laura Colombe, contes pour petites filles perverses* (1981), *Contes pour petites filles perverses* (1995), *Contes pour petites filles criminelles* (1997), *Contes cruels* (2008), et *Nuit retroussée à Venise. Petits meurtres étranges et érotiques* (2011).

chacune œuvrant à sa manière aussi bien dans le fantastique que dans un registre plus proche du merveilleux.

Marie José Thériault pratique ainsi une forme de récit fantastique tantôt « canonique et flirtant avec l'épouvante », tantôt « plus moderne, évoquant l'école latino-américaine » (NADEAU, PÉAN, 1997 : 338) ou Kafka, et place volontiers son merveilleux sous le signe des *Mille et une nuits*. Quant à Nadine Monfils, son œuvre renvoie à la fois à une certaine tradition belge du fantastique incarnée par Thomas Owen³, au merveilleux surréaliste teinté d'érotisme illustré notamment par André Pieyre de Mandiargues⁴ ou Leonor Fini⁵, ainsi qu'aux classiques du conte de fées, de Charles Perrault à Lewis Carroll en passant par Andersen.

Qu'elles s'adonnent au récit fantastique, ou qu'elles tendent davantage vers le merveilleux, nos deux nouvellistes développent un imaginaire résolument sombre, propre à susciter l'angoisse, voire la peur – un imaginaire qu'elles traduisent notamment l'une et l'autre à travers une véritable esthétique de la cruauté et l'exploration d'un monde fantasmatique qui accorde une large place à un érotisme morbide.

Dès son premier livre de récits brefs, l'un des « plus remarquables à avoir été publiés au Québec » selon un critique (LORD, 1994 : 118), Marie José Thériault s'est signalée par un don très sûr pour plonger ses lecteurs dans « une atmosphère inquiétante » (BAYLE PETRELLI, 1998 : 72) qui doit beaucoup à la dimension ouvertement cruelle de certains contes de *La Cérémonie* que l'on a pu rapprocher de ceux de Villiers de L'Isle-Adam (LORD, 1992 : 307) mais aussi de ceux d'Yves Thériault (*Contes pour un homme seul*, 1944), le père de notre nouvelliste (LORD, 1994 : 117–118). Cette cruauté, présente également dans *L'Envoleur de chevaux*⁶ et, dans une moindre mesure, dans *Portraits d'Elsa*, renvoie avant tout à l'étymologie du terme, au *crudus* latin : le sang répandu. Chez Marie José Thériault, en effet, les corps sont mis à mal, déchirés, mutilés, suppliciés ; ils saignent ou sont appelés à saigner. C'est le cas par exemple dans plusieurs récits de la nouvelliste placés sous le signe du surnaturel ; que l'on songe ainsi, dans « La Dernière nuit d'Éléonora Tubbs », à cette vieille femme assaillie par un griffon

³ Postfacier de *Laura Colombe* (OWEN, 1998 : 633–634), Thomas Owen est une figure importante pour Nadine Monfils qui lui a rendu plusieurs fois hommage. On doit en effet à notre conteuse une préface pour la réédition de *La Truie* en 1987, ainsi que deux fictions mettant en scène l'écrivain : « Le Noyau de pêche » (MONFILS, 1995 : 131–138) et « L'Ombre chinoise » (2010 : 503–506).

⁴ Un recueil de contes de Mandiargues figure parmi les livres préférés de l'héroïne d'« Une aile d'orage » (MONFILS, 1995 : 167).

⁵ Leonor Fini a illustré le premier recueil de notre nouvelliste ; dans une lettre adressée à Nadine Monfils, et datée du 9 octobre 1980, l'artiste et conteuse reconnaît dans les récits de sa jeune amie « une certaine affinité » avec ce qu'elle-même écrit (FINI, 2002 : 55).

⁶ Évoquant *La Cérémonie* et *L'Envoleur de chevaux*, Gilles Pellerin a pu parler avec raison, chez Marie José Thériault, d'« un certain plaisir dans la cruauté » (PELLERIN, 2003 : 12).

qui, de son bec et de ses griffes, la meurtrie horriblement, ne relachant sa proie qu'au moment où celle-ci, « le visage sanguinolent », se jette au fond d'un puits asséché pour s'écraser, « les membres brisés » (THÉRIAULT, 1978 : 73)⁷. De même renverra-t-on au protagoniste des « Cyclopes du jardin public » : enchaîné, il est livré à d'étranges échassiers qui « per[cent] de leur long bec ses carotides », puis « enfon[cent] de nouveau leur bec dans son cou, le fouill[ent] » avant de « b[oire] tout le sang de son corps » (1978 : 38).

Nul besoin cependant, pour la Québécoise, de recourir à de telles créatures pour mettre en scène, au sens théâtral du terme, des traitements féroces ; certains personnages humains remplissent aisément cette fonction, parfois avec un très grand raffinement dans l'atroce, ainsi que l'illustre « L'Oie impériale de Li Ming-Tchou », une nouvelle qui s'achève sur un véritable bain de sang. À l'issue d'un cérémonial qui tient à la fois de l'art culinaire et du rituel érotique, une oie se voit ainsi immolée à l'aide d'un couperet : « [...] l'exécuteur abattit la lame : la tête de l'oiseau tomba dans le vaisseau et fut aussitôt noyée sous une giclée puissante de sang » (1978 : 84). À travers ce dernier exemple, apparaît un motif privilégié dans les histoires cruelles de Marie José Thériault : la décollation. C'est d'ailleurs sur une scène de décapitation que s'ouvre le premier récit de *La Cérémonie* : « D'abord, elle lui trancha la tête. D'un grand coup sec et précis de la lame » (1978 : 11). Et c'est à l'aide d'une guillotine que l'on met à morts, dans l'univers kafkaïen du « Train », les condamnés désignés arbitrairement par un mystérieux « il » dont l'influence psychique est telle sur ses victimes qu'elles posent d'elles-mêmes leur cou sous la lame (THÉRIAULT, 1994 : 56–60).

Davantage systématique que chez Marie José Thériault, la cruauté semble saturer jusqu'à l'horreur les récits courts de Nadine Monfils. Cette dernière ne fait d'ailleurs pas mystère de son dessein de créer chez son lecteur des émotions violentes, à commencer par la peur : « J'adore raconter des histoires qui font peur », confie-t-elle ainsi dans un entretien (JOIRET, 1999 : 2). Pour ce faire, la nouvelliste n'hésite pas à nous entraîner dans des récits d'une redoutable efficacité, qui tendent vers un dénouement brutal, généralement marqué par la souffrance et la mort. Les histoires de Nadine Monfils sont écrites, ainsi que le suggère la narratrice de « La Nouvelle », à l'« encre rouge » (MONFILS, 1995 : 171), comme pour en souligner plus encore l'insoutenable cruauté. On pourrait en voir une belle illustration à travers « La Robe rouge » ; il s'agit d'un récit qui s'inscrit bien dans l'esthétique de la nouvelliste belge, faisant notamment appel à une forme de merveilleux perversi⁸, résolument « noir » qui, contrairement au merveilleux traditionnel, n'a pas vocation « à rassurer » (BARONIAN, 2000 : 24),

⁷ On notera que c'est dans un des lieux stratégiques de la nouvelle, en fin de récit, dans les dernières lignes du texte (GROJNOWSKI, 1993 : 136–138), que se place cette image cruelle, ce qui lui confère une force d'impact toute particulière sur le lecteur.

⁸ Laurence BROGNIEZ parle à propos de l'œuvre de Nadine Monfils d'« une véritable perversion du merveilleux » (1998 : 181).

« à agence[r] personnages et mobiles de manière à sauver de la Mort » (GUIOMAR, 1993 : 368). La nouvelle se déroule à Venise, ville à la fois féerique – car « en dehors du temps » (MONFILS, 1997 : 27) –, et sordide ; nous y suivons la narratrice qui, bientôt, croise la route d'une jeune fille en robe rouge évoquant « le Petit Chaperon rouge » (1997 : 33). Un Petit Chaperon rouge toutefois bien différent de celui de Perrault, et que l'on rapprocherait plutôt de « La Bienheureuse Poverina, patronne des petites filles scélérates » de Walerian BOROWCZYK⁹ (1992 : 9–24). L'héroïne de Nadine Monfils apparaît en effet comme une prostituée doublée d'un bourreau pervers dont le prénom est Camarde (autrement dit : la mort). Lorsque la jeune fille, à la fin de la nouvelle, après avoir commis un nouveau crime, danse en faisant tournoyer sa robe rouge, elle « projette sur les murs de minuscules étoiles de sang » (MONFILS, 1997 : 35) – le sang de ses victimes...

La cruauté, dans les récits brefs de Nadine Monfils, est indissociable d'un ton propre à la nouvelliste belge, « ce ton de petite fille faussement innocente » (TRÉMISÉAU, 1998 : 71) grâce auquel elle peut faire accepter au lecteur les pires atrocités. De ce contraste entre l'extrême violence des situations évoquées, et la candeur du ton employé naît une savoureuse forme d'humour noir qui permet d'instaurer une distance rendant supportables certains excès macabres. Ainsi, dans « Le Nain aveugle », la jeune Nirvanah fait-elle subir à Géode, qui ne cesse de se plaindre de la bêtise des filles, un terrible supplice japonais qui consiste à ouvrir la boîte crânienne de la victime vivante pour lui dévorer le cerveau : « Voilà, susurra la petite gourmande en léchant la cuiller, désormais, plus personne ne pourra me dire que je n'ai pas de cervelle ! » (MONFILS, 1997 : 98). Autre trait d'humour noir : Nikita, Betty et Tina, les héroïnes du « Gang des petites filles » sont présentées, dans l'incipit, comme étant « à croquer » (1997 : 133), mais ce sont elles qui, à la fin de la nouvelle, se font dévoreuses, assouvissant leur appétit de chair humaine sur une victime particulièrement dodue. Pour autant, elles n'en oublient pas d'offrir les restes de leur festin à une poule et à des rats car, selon la grand-mère des petites, il « faut toujours être gentil avec les animaux » (1997 : 141).

Lorsqu'elles virent au conte cruel, les nouvelles de Marie José Thériault tout comme celles de Nadine Monfils, éveillent chez le lecteur un réel sentiment d'angoisse ou de peur. Un sentiment d'autant plus profond que l'imaginaire déployé dans ces fictions met fréquemment en scène un Éros très sombre. Chez Marie José Thériault, cette dimension érotique apparaît clairement dans *La Cérémonie*, où « la sexualité joue [...] un rôle prépondérant. Une sexualité où la violence et le sadisme à peine voilés constituent les éléments rituels à la parade de l'amour » (VANASSE, 1979 : 14). Dans la plupart des contes de ce recueil, l'éro-

⁹ Le cinéaste et écrivain polonais, grand ami d'André Pieyre de Mandiargues, a eu un temps le projet d'adapter à l'écran certains des *Contes pour petites filles criminelles*.

tisme et la mort sont si étroitement liés qu'ils en deviennent inséparables. Il n'est que d'évoquer le cas de Sirix, dans la nouvelle éponyme. Il s'agit d'une femme-vampire qui, durant l'étreinte amoureuse, dispense à son amant des « caresses délicieuses », tout en le vidant de son sang (THÉRIAULT, 1978 : 25). Dans un autre conte, l'odeur de sang qui imprègne le corps de son mari décuple la passion érotique d'Inès, la femme du boucher de Tharsis. Authentique femme-louve, notre héroïne sait qu'une nuit elle ne pourra résister à ses instincts de fauve et que « dans sa passion incontrôlable » pour son époux l'acte amoureux se fera destructeur : « Je me loverai entre ses jambes où mes caresses, de douces, se feront peu à peu plus acérées... [...] [J]e dévorerai son corps, je le déchirerai avec mes dents, je le lacérerai avec mes griffes... » (1978 : 15–16).

En mettant en scène des personnages féminins qui ne peuvent exprimer leur désir autrement que « dans la morsure et le déchirement », Marie José Thériault traduit sans doute les « fantasmes de violence qu'[elle] porte en [elle] » (LORD, 1985 : 41), mais elle renvoie également à tout un fond primitif de mythes et de légendes qui participent de notre inconscient collectif. Et l'on ne s'étonne guère de voir convoquée sous la plume de l'écrivaine la figure archétypale de la femme fatale, mais souvent traitée avec une certaine distance ironique. Que l'on songe ainsi, dans *La Cérémonie*, à la baronne Erika van Klaus : dotée d'une « beauté du diable » (THÉRIAULT, 1978 : 40), elle hante le Paris nocturne, exerçant sa terrible séduction sur les hommes sans jamais se donner, disparaissant toujours au matin pour retourner au néant. Parmi les admirateurs ainsi éconduits par cette « Belle dame sans merci » que l'on croirait sortie d'un récit de la fin du XIX^e siècle (cf. PRAZ, 1977 : 163–243), « deux ou trois [...] sont morts de [l]'avoir trop aimée », ce qui ne manque pas d'ailleurs de la « flatt[er] » (THÉRIAULT, 1978 : 41). Cette veine passablement « fin-de-siècle », notre conteuse l'exploitera plus avant, dans son recueil suivant, à travers plusieurs portraits de femmes fatales, dont une au moins renvoie explicitement, par son prénom, « Messaline », à une figure mythique de la décadence. Mariée à Emmanuel, un homme qu'elle désire toujours tout en ayant pour lui un profond mépris en raison de sa trop grande docilité, Messaline décide un soir d'en être libérée. Après avoir apaisé une ultime fois son appétit érotique dans les bras de son époux trop soumis, elle va assouvir « une faim différente » (THÉRIAULT, 1994 : 47) en l'étrangeant, puis en incinérant son cadavre.

Dans une autre nouvelle, Marie José Thériault introduit avec malice et cruauté la toute-puissance du désir féminin dans l'univers conventionnel de la Comtesse de Ségur. Dès le titre de ce récit figurant dans *Portraits d'Elsa*, « Les petites filles modèles », la référence à l'auteur des *Malheurs de Sophie* est évidente, soulignée encore par la présence dans l'histoire d'une « comtesse » (THÉRIAULT, 2004 : 51). Celle-ci ignore totalement que les trois petites héroïnes ont recueilli dans leur pavillon de jeux un fugitif malade. Après l'avoir soigné, elles disposent de leur prisonnier, « enchaîné et nu », totalement « à [leur] merci », comme d'un

jouet sexuel. Du moins est-ce ce que suggère la « lueur équivoque » (2004 : 52) qui brille dans les yeux des trois jeunes geôlières, l'écrivaine se gardant bien, avec un art consommé du non-dit, d'en révéler davantage...

Nul doute que les « petites filles » de Marie José Thériault, sur le plan de la sensualité cruelle, ne se sentiraient guère dépaysées dans un recueil de Nadine Monfils, même si cette dernière aurait tendance à aller bien plus loin que la conteuse québécoise, tant dans l'indécence que dans la férocité. L'auteure de *Laura Colombe* n'hésite pas ainsi à placer ses lecteurs en position de voyeurs, « à la fois effrayé[s] et fasciné[s] » (MONFILS, 2011 : 36) devant des tableaux¹⁰ licencieux et macabres, parfois jusqu'à l'obscène. Et l'on songe à certaines visions présentes dans *Nuits retroussées à Venise*, et plus particulièrement, au début de « Carabas », à ce prêtre dépourvu de lèvres, qui, tout en « tripot[ant] des têtes de poupées, entassées dans un panier posé sur ses genoux », s'adresse en une langue inconnue à une créature répugnante : « un énorme tas de graisse sans tête, ni bras, ni jambes [...] d'où surgit un sexe » (2011 : 42).

Dans cette veine qui conjugue érotisme et monstruosité, il convient de souligner le goût de la conteuse pour tout un bestiaire sexuel riche en animaux (des chats notamment, mais aussi des arachnides et des insectes...) ou en êtres hybrides, à l'instar de l'homme-lézard qui abuse cruellement de la petite Dorothee dans « L'Écorchure » (2001 : 123–128). On songe aussi à certaines créatures surnaturelles qui participent ouvertement d'un merveilleux surréaliste. Il en va ainsi notamment, dans « La Couseuse de colombes », de Sarah, une fée noire au corps d'hermaphrodite et aux seins couverts d'écailles de serpent. Après s'être fait caresser la verge par des nymphes qui semblent provenir d'une toile de Leonor Fini, « toutes semblables, minuscules, au corps diaphane, sans poitrine, le crâne chauve et le visage déchiré par des yeux immenses, sans paupières » (MONFILS, 1995 : 22), elle en désigne une qui sera battue jusqu'au sang, dans une « chambre pourpre des supplices » semblable à un sexe féminin : « La pièce était vide et molle. Au milieu du plafond pendait un cordon ombilical. Sarah aux mains de bourreau y attacha la petite par les pieds et la flagella [...] jusqu'à ce que les traces de sang sillonnent son corps comme des lignes de la main. [...] Les murs transpiraient » (1995 : 23).

Chez Nadine Monfils, qui renvoie volontiers à Sade¹¹, l'expérience érotique est indissociable de la souffrance – douleur et jouissance finissant même, pour les héroïnes masochistes de la nouvelliste, par se confondre. Ainsi, lorsqu'une créature fantastique, dans « L'Ange rouge », violente Dona, cette dernière éprouve un « plaisir inouï, mêlé de douleur intense » (MONFILS, 2011 : 9). De même songe-t-on

¹⁰ L'écriture de la conteuse est éminemment visuelle, picturale. Passionnée de peinture, avec une prédilection pour « Spilliaert, Magritte, Ensor, [et] Rops » (DEMAESENEER, 2009 : 24), Nadine Monfils peut confier : « Quand j'écris, je vois les images » (DETIENNE, 2014 : 17).

¹¹ Figurant parmi les lectures favorites de Nirvannah (MONFILS, 1997 : 94), le divin marquis hante « Le Théâtre de Sade » sous la forme d'un spectre (MONFILS, 2011 : 59–66).

à un récit de merveilleux noir comme « Le Cerf-volant de l'homme au chapeau boule ». Sur les instances de la Reine pourpre, « créature transparente aux veines rouges apparentes et aux yeux gorgés de sang » munie d'« une cravache noire » (2001 : 12), la jeune Éléonore accepte de subir une agonie de sept nuits qui, mêlant horreur et volupté, devrait lui permettre de « dépasser la jouissance » (2001 : 12). Déflorée par une araignée monstrueuse, humiliée, caressée, outragée de diverses manières, l'héroïne finira par disparaître.

En alliant cruauté et érotisme noir, Marie José Thériault et Nadine Monfils, chacune à sa façon et avec son univers spécifique, insufflent dans leurs nouvelles une atmosphère d'angoisse et de peur qui, chez la conteuse belge, peut fréquemment aller jusqu'à l'horreur. À travers leur pratique de la fiction brève, genre cruel par excellence dont elles exploitent avec une maîtrise toute particulière le pouvoir de concentration et d'amplification, les deux écrivaines donnent à voir, comme des peintres ou des metteurs en scène, la souffrance de leurs personnages dans toute son intensité. Chez l'une comme chez l'autre, cette souffrance passe tout particulièrement par le spectacle du corps sanglant, déchiré, mutilé – un spectacle rendu d'autant plus inquiétant qu'il se trouve souvent intimement associé au désir, à la sexualité. Pour traduire cette érotisation de la cruauté, Marie José Thériault n'exclut pas le recours à l'allusion, à la suggestion, la nouvelliste québécoise cultivant plus volontiers une sensualité troublante qu'un érotisme explicite. Il en va différemment chez Nadine Monfils qui, pour dire son imaginaire sulfureux et morbide, n'hésite pas à pousser l'évocation des rapports sexuels jusqu'à l'obscénité. Au risque de provoquer le rejet du lecteur, qui, comme René Godenne, peut juger l'univers érotique de la conteuse belge « trop malsain pour qu'on y adhère » (GODENNE, 1992 : 267).

Bibliographie

- BARONIAN Jean-Baptiste, 2000 : *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*. Tournai : La Renaissance du Livre, Collection « Les Maîtres de l'imaginaire ».
- BAYLE PETRELLI Françoise, 1998 : « Entre rêve et obsession : étude de quelques nouvellistes contemporaines ». *Québec français*, n° 108.
- BOROWCZYK Walerian, 1992 : *L'Anatomie du Diable : nouvelles*. Paris : Pierre Belfond, Collection « Littérature française ».
- BROGNIEZ Laurence, 1998 : « Les pages retroussées de Nadine Monfils ». *Textyles : revue des lettres belges de langue française*, n° 15.
- DEMAESENEER Rony, 2009 : « Dans la bibliothèque de Nadine Monfils ». *Le Carnet et les Instants. Lettres belges de langue française*, n° 158.

- DETIENNE Thierry, 2014 : « Nadine Monfils : 'Mes éditeurs m'ont publié parce que je suis atypique' ». *Le Carnet et les Instants. Lettres belges de langue française*, n° 183.
- FINI Leonor, 2002 : « Lettres à Nadine Monfils ». *Les Moments littéraires, la revue de l'écriture intime*, n° 8.
- GODENNE René, 1992 : *Premier supplément à la Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940–1990)*. Genève : Droz.
- GODENNE René, 1995 : *La Nouvelle*. Paris : Honoré Champion.
- GROJNOWSKI Daniel, 1993 : *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, Collection « Lettres Supérieures ».
- GUIOMAR Michel, 1993 : *Principes d'une esthétique de la mort – Les Modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. Paris : Le Livre de Poche, Collection « Biblio/Essais ».
- JOIRET Michel, 1999 : « Entre nous... Nadine Monfils ». *Le Non-Dit*, n° 44.
- LORD Michel, 1985 : « Marie José Thériault : interview par Michel Lord ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 40.
- LORD Michel, 1992 : « Fantômes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref ». *Recherches sociographiques*, n° 2.
- LORD Michel, 1994 : « *La Cérémonie*, recueil de nouvelles de Marie José Thériault ». In : Gilles DORION, avec la collaboration d'Aurélien BOIVIN, de Robert CHAMBERLAND et de Gilles GIRARD, éd. : *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. 6 : 1976–1980. Saint-Laurent : Fides.
- MONFILS Nadine, 1995 : *Contes pour petites filles perverses*. Monaco : Éditions du Rocher.
- MONFILS Nadine, 1997 : *Contes pour petites filles criminelles*. Paris : Éditions Blanche.
- MONFILS Nadine, 2001 : *Laura Colombe. Contes pour petites filles perverses*. Mont-de-Marsan : L'Atelier des brisants, Collection « Le Miroir aveugle ».
- MONFILS Nadine, 2010 : « L'Ombre chinoise ». In : Éric LYSØE, éd. : *La Belgique de l'étrange : 1945–2000*. Bruxelles : Luc Pire, Collection « Espace Nord ».
- MONFILS Nadine, 2011 : *Nuits retroussées à Venise. Petits meurtres étranges et érotiques*. Noisy-sur-L'École, Tabou, Collection « Vertiges ».
- NADEAU Vincent & PÉAN, Stanley, 1997 : « La Prose narrative au Québec – la nouvelle (1960–1996) ». In : Réginald HAMEL, éd. : *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Guérin.
- OWEN Thomas, 1998 : « [Postface pour] *Laura Colombe. Contes pour petites filles perverses* ». In : IDEM : *Œuvres complètes – 4*. Bruxelles : Lefrancq, Collection « Volumes ».
- PELLERIN Gilles, 2003 : « Le Temps inquiet ». In : Gilles PELLERIN, éd. : *Anthologie de la nouvelle québécoise actuelle*. Québec : L'instant même.
- PRAZ Mario, 1977 : *La chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle – Le romantisme noir*. Traduit de l'italien par Constance THOMSON PAQUALI. Paris : Denoël.
- THÉRIAULT Marie José, 1978 : *La Cérémonie*. Montréal : La Presse.
- THÉRIAULT Marie José, 1994 : *L'Envoleur de chevaux et autres contes*. Montréal : Éditions du Boréal, Collection « Boréal compact ».
- THÉRIAULT Marie José, 2004 : *Portraits d'Elsa et autres histoires*. Montréal : Le dernier havre.
- TRÉMISEAU Alain, 1998 : « Amélie Nothomb, Nadine Monfils : l'audace romanesque aux couleurs femme ». *Bulletin francophone de Finlande*, n° 8.
- VANASSE André, 1979 : « Un bestiaire, quelques bananes et un journal qui s'écrit à l'envers ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 14.

Note bio-bibliographique

Éric Vauthier est maître de conférences au Collège Universitaire de Formation des Professeurs de Français de l'Université de Varsovie. Membre associé de l'équipe « Littérature et Herméneutique » (PLH-ELH) de l'Université Toulouse II - Le Mirail, il consacre ses recherches à l'histoire de la nouvelle française et francophone du XIX^e siècle à nos jours, et au Nouveau Romantisme de l'entre-deux-guerres autour de la figure de Jean Cassou. Spécialiste de la nouvelle cruelle, on lui doit notamment, dans ce domaine, la direction d'une anthologie critique sur le thème de l'Enfer parisien chez les novellistes cruels de la seconde moitié du XIX^e siècle (*Nuit rouge et autres histoires cruelles de Paris*, Rennes, Terre de Brume, 2006), la codirection d'un volume collectif consacré à Jules Lermina (*Le Rocambole*, n° 43–44, été 2008), ainsi que de nombreux articles portant sur des auteurs comme, entre autres, Arsène Houssaye, Catulle Mendès, Jean Lorrain, Georges d'Esparbès, Jeanne de Tallenay, Marcel Mariën, Jacques Chessex ou Hubert Haddad.

ÉRIC AURIACOMBE
Université Paris VII Diderot

Harry Potter et l'expérience d'effroi : L'effet des Détraqueurs

ABSTRACT : The series Harry Potter, proposed by Mrs J.K. Rowling, is a good case in order to understand and analyse the emergence of the fear. Harry Potter, traumatized, orphan and mistreated baby is confronted with the dread when he meets “Dementors”.

Who are Dementors? How does Harry discover their existence? Why is Harry more sensitive to the confrontation with the dementor than the other children?

To answer to this question, we shall study the link between the trauma and some kind of depression in early mourning. Those are the “white” depression and the “cryptophorie”. On the other hand, Mrs. Rowling proposed a therapeutic solution to the despair : the production of a “Patronus” and the reference to the paternal function.

KEY WORDS : Harry Potter, Dementors, fear, depression, early mourning, therapeutic, paternal function

À l'origine de tout, la Peur. [...] Parodie du Cogito, comme instant fictif où tout ayant été rasé, cette *tabula rasa* va être réoccupée : ‘J’ai peur, donc je vis.’

BARTHES, 1978 : 298

Introduction

La série de romans Harry Potter, proposée par Mrs J.K. Rowling, a passionné plusieurs générations. Elle paraît exemplaire pour étudier l'émergence de la peur et de l'effroi.

Harry Potter vient d'avoir onze ans lorsqu'il sort d'une morne vie d'enfant maltraité par son oncle et sa tante en apprenant l'assassinat de ses parents sorciers par Lord Voldemort. Il reste horrifié par l'aspect monstrueux de son ennemi, mais il se confronte directement à une expérience d'effroi lorsqu'il fait face à de terribles personnages appelés les Détraqueurs ("Dementors").

Qui sont les Détraqueurs ? Comment Harry découvre-t-il leur existence ? Quels effets ont-ils sur le héros ? Pourquoi Harry est-il plus sensible que les autres enfants à la rencontre du Détraqueur ?

Y a-t-il un lien entre les pouvoirs d'un Détraqueur et les conséquences psychologiques du traumatisme, du deuil et de la maltraitance ? Nous verrons notamment que le Détraqueur se nourrit par incorporation du sujet lui-même, de ses expériences de satisfaction, de sa joie de vivre, de son bonheur.

Les Détraqueurs

Description

Le terme « Dementor », de l'anglais *demented*, signifie « fou, dément ». Il s'agit littéralement d'une créature qui rend fou (ou « détraque ») quelqu'un.

La première rencontre a lieu pendant le voyage dans le train Poudlard Express¹. Mrs Rowling évoque une haute silhouette enveloppée d'une cape dont le visage reste dissimulé par une cagoule. Sa main est « luisante, grisâtre, visqueuse et couverte de croûtes, comme si elle s'était putréfiée dans l'eau » (ROWLING, 1999c : 95). Elle précise que sa respiration ressemble à un râle. Il existe un froid si pénétrant que la victime a « l'impression de se noyer dans une eau glacée » (1999c : 151) comme s'il s'agissait du froid de la mort.

Les Détraqueurs comptent parmi les plus répugnantes créatures qu'on puisse trouver à la surface de la terre. [...] Quand on s'approche trop près d'un Détraqueur, toute sensation de plaisir, tout souvenir heureux disparaissent. [...] Si on lui en donne le temps, le Détraqueur se nourrit des autres jusqu'à les réduire à quelque chose qui lui ressemble – des êtres maléfiques, dépourvus d'âme. Celui qui subit son pouvoir ne garde plus en mémoire que les pires moments de sa vie.

1999c : 10

Au contact du Détraqueur, Harry devient confus. Il ne sait plus ce qu'il fait ni qui il est.

¹ Hogwarts Express (traduction en français de Jean-François Ménard).

Le baiser du Détraqueur

Quand Harry demande ce qu'il y a sous la cagoule du Détraqueur, le Professeur Lupin répond que ceux qui le savent en sont morts. L'arme ultime du Détraqueur s'appelle le baiser du Détraqueur. Il enlève sa cagoule, referme sa mâchoire sur les lèvres de sa victime et aspire son âme, le laissant comme une « coquille vide », vivant mais complètement et irrémédiablement « parti » (ROWLING, 1999c : 20). L'image représentant le baiser d'un Détraqueur montre « un sorcier recroquevillé, le regard vide, effondré contre un mur ». Il n'a plus conscience de lui-même, plus de mémoire, plus rien (1999c : 268).

Le Détraqueur réduit à rien le sujet qu'il embrasse et il négative les processus de pensée. Toute idée de bonheur s'efface. Des souvenirs terrifiants sont remémorés et il ne reste alors en mémoire que les expériences d'effroi qui ouvrent la porte aux mécanismes négatifs de la pensée.

Les effets de la rencontre avec les Détraqueurs

Les Épouvantards

Harry rencontre aussi un Détraqueur lorsqu'il fait face à un Épouvantard (Boggart), créature vivant cachée dans des endroits sombres et étroits (ROWLING, 1999c : 148). Lorsqu'il est seul, il ne ressemble à rien. Mais il a la capacité de prendre forme en présence de quelqu'un. Il correspond alors à ce qui terrifie le plus la personne qui s'y confronte sans préparation. L'Épouvantard apparaît donc comme le révélateur de ce qui perturbe le plus le sujet. Pour Harry, curieusement, il s'agit non pas de Voldemort, mais du Détraqueur. D'après le Professeur Lupin, le Détraqueur métaphorise et il incarne la peur elle-même. « Voilà qui voudrait dire que ce dont vous avez le plus peur, c'est... la peur elle-même. C'est la preuve d'une grande sagesse Harry » (1999c : 170).

Comment échapper à l'Épouvantard ? Il apparaît nécessaire, tout d'abord, d'être plusieurs pour déconcerter l'Épouvantard qui ne sait plus quelle apparence adopter. Ensuite, il faut l'obliger à prendre une forme désopilante grâce au sortilège Riddikulus ! Le rire devient alors le moyen le plus efficace pour le neutraliser. Peut-être pourrait-il s'agir d'une thérapie de la phobie ? Mais, néanmoins, Harry ne peut pas rire de ce que sa peur fait apparaître.

Harry et le Détraqueur

Le face à face de Harry avec le Détraqueur provoque d'abord un choc sensoriel, visuel et auditif : « l'être dissimulé sous la cagoule prit une longue et lente inspiration qui produisit une sorte de râle » (ROWLING, 1999c : 96). Puis, survient un profond silence et un « froid terriblement familial » (1999c : 195), qui l'envahit jusqu'au fond de lui-même. À partir de cet instant, Harry va vivre des expériences qui évoluent au cours du temps. Il entend d'abord une personne qui crie : « Alors, venus de très loin, il entendit de terribles hurlements, des cris terrifiés, implorants ». Harry veut se précipiter pour secourir cette personne, mais il reste paralysé. Il souhaite l'aider, mais il demeure impuissant et il perd conscience.

Émettons l'hypothèse qu'il s'agit d'une expérience délirante primaire avec tout d'abord des hallucinations psychosensorielles auditives, puis des hallucinations psychiques : « la voix de quelqu'un qui criait, à l'intérieur de sa tête... une voix de femme » (1999c : 195). L'expérience délirante se structure et Harry l'interprète comme une scène montrant Voldemort assassinant sa mère (1999c : 205). Ainsi, la rencontre avec les Détraqueurs confronte Harry aux hurlements déchirants de sa mère au moment de son assassinat : « Quand ils sont près de moi [...] j'entends Voldemort qui tue ma mère » (1999c : 10). Harry devient obsédé par ces pensées. Plus tard, il pense entendre le rire strident de Voldemort et son père disant à sa femme de s'enfuir avec le bébé Harry : « J'ai entendu mon père [...] C'est la première fois que j'entends sa voix » (1999c : 261).

Progressivement, le Détraqueur provoque chez Harry des hallucinations de la scène traumatique primaire avec les voix et les cris de ses deux parents. Il subit une régression au moment de l'évènement traumatique du meurtre de ses parents par Voldemort. Au contact des Détraqueurs, il retrouve une forme de mémoire du traumatisme dont il garde une cicatrice en forme d'éclair au milieu du front. Confronté à la terreur et à l'effroi provoqués par le Détraqueur, Harry s'évanouit, comme s'il n'avait d'autre possibilité que de ne plus exister.

La peur de la peur

La rencontre de ses parents avec Voldemort, leur meurtre, sa blessure traumatique au niveau du front, paraissent constituer autant de points d'appel pour ces étranges créatures mortifères. Ce qui fait le plus peur à Harry, c'est l'effroi de la scène traumatique elle-même. Il a peur de la peur.

Que devient un bébé de un an qui assiste à la mort de ses deux parents dans des circonstances traumatiques dont il est lui-même victime ? Plus encore,

sans espoir d'amour de la part des personnes auxquelles il est confié et qui le maltraitent. SPITZ (1968) décrit bien cette phase de marasme du nourrisson en situation de privation d'amour qui renonce à exister. L'importance des expériences de douleur chez le bébé a longtemps été négligée. FREUD, lui-même, s'il décrit une expérience de douleur et une expérience d'effroi d'origine externe dans *L'interprétation des rêves* (1976), paraît y renoncer plus tard pour insister sur le rôle des expériences de satisfaction et de manque, ce qui n'est pas équivalent. Les expériences de satisfaction et de manque (à condition qu'elles ne soient pas trop intenses) peuvent contribuer à favoriser les processus de représentation et de pensée du bébé. La douleur va, par contre, favoriser l'installation de mécanismes visant à éviter, voire à supprimer, les souvenirs en lien avec elle. Harry, en présence d'un Détraqueur, ne peut utiliser que des mécanismes de la série négative. Il ressent en effet des troubles fonctionnels, puis il « perd connaissance ». C'est à chaque fois le souvenir de ses parents qui est activé et devant lequel Harry semble disparaître.

Les expériences de douleur et d'effroi font partie du développement psychologique de l'enfant. Elles installent la question traumatique à l'intérieur même de la formation de l'appareil psychique. Le trauma désigne un événement qui prend le Sujet concerné par surprise, dans l'impréparation psychologique et physique. Il réactive et il réactualise la détresse, le « desaide » qui, pour Jean Laplanche vient désigner l'état de dépendance, de vulnérabilité, de risque d'insécurité du nourrisson, incapable de s'aider lui-même et qui a nécessairement recours à une aide extérieure pour pouvoir vivre. Comme le souligne Jacqueline LANOUZIÈRE :

Le traumatisme ne réside donc pas dans la nature elle-même de l'événement plus ou moins grave et brutal. Il provient des traces mnésiques inconscientes qu'en a conservé le sujet [...] et de son immaturité, de son incapacité à réagir adéquatement à ce qui lui arrive de façon inattendue.

1991 : 24

L'enfant apparaît incapable de « comprendre » l'événement en cause et de l'intégrer à sa pensée.

La crypte psychique de Harry

Le traumatisme psychique et son souvenir peuvent fonctionner comme un corps étranger incorporé, internalisé qui cherche à se manifester. L'enkystement de cet élément, qui fonctionne à l'intérieur du Moi de manière dissidente, peut alors faire retour sous forme de symptômes inattendus, étrangement familiers.

Ce lieu d'une « chose » autre habite le psychisme de Harry Potter à son insu. Le souvenir enkysté pourrait alors être réactivé, dans l'après coup, par un second évènement.

La notion d'après coup rend compte du fonctionnement en deux temps du traumatisme. Il y a en effet non seulement un évènement primaire, à l'origine, qui sidère les processus représentatifs, mais encore un deuxième épisode en lien avec le premier par quelques liens associatifs qui réactualise le premier épisode. Pour Harry, la douleur et l'effroi deviennent les indices du danger : douleur de sa cicatrice, effroi de la rencontre avec les Détraqueurs, qui provoquent un effet d'évidement des représentations jusqu'à l'évanouissement du sujet. Comme le dit Piera AULAGNIER (1981) : « Là où il y avait une 'chose' apparaît un trou noir »².

Le trauma sidère les processus de mise en mémoire comme s'il s'agissait d'un arrêt sur image. Alors, des processus défensifs se développent, qui visent à négativer la mémorisation et son expression. L'impression devient interdite d'expression, voire même plus encore, elle fabrique un mouvement d'évidement par négativation. Ce « familier inquiétant », impossible à fuir, porteur d'énigme et d'effroi, vient le hanter avec une insistance démoniaque et il peut provoquer une sensation de possession diabolique. Rowling propose le terme d'« Horcruxe » pour désigner la formation d'une crypte et son contenu.

La crypte dans le Moi constitue un processus de résilience où sera hébergé la cause de l'effroi. Les processus représentatifs, ainsi que les traces mémorielles en lien avec l'évènement traumatique, semblent shuntés par cette sorte de sidération. La cicatrice de Harry, l'Horcruxe, qui contient une part de Voldemort, métaphorise ce processus. Elle vient masquer le vide représentatif (l'absence de mots) qui agira alors dans un deuxième temps comme un point aveugle, un scotome.

Le vide n'est pas la mort. Il constitue plutôt le déni d'une absence. C'est l'antideuil par excellence car les souvenirs heureux disparaissent et ne peuvent être revécus en nostalgie. Reste alors l'effroi qui occupe tout l'espace laissé vacant. Il s'installe dans l'évitement et la négativation de l'absence, dans une forme radicale du refus. Il produit du « contre la douleur ».

La topique du vide

Les enfants endeuillés précoces se protègent de la douleur par des mécanismes psychiques d'évitement, de déni, de clivage. L'évitement du souvenir

² Citée par Éric AURIACOMBE (*Les Deuils infantiles*, 2001).

traumatique de la douleur et de l'effroi impose une modalité de silence psychique qui est renforcé pour Harry par le secret familial concernant sa mère sorcière. Il devient nécessaire pour Harry, jeune enfant, de se défendre en « faisant le vide », modalité particulière des hallucinations négatives, qui permettent à un sujet de ne pas percevoir un stimulus douloureux. Condamné à l'inexistence, au silence, à l'invisibilité, Harry Potter s'impose lui-même ces formes de « non pensée ». Ce mode d'être le condamne à « inexister » à ses propres yeux et pour les autres. Les Détraqueurs semblent reproduire et renforcer ce processus de production d'un vide psychique, d'une topique « lacunaire » que l'on pourrait qualifier de « dépression blanche ».

Les rencontres avec les Détraqueurs dévoilent dans un premier temps ces mécanismes négatifs qu'ils reproduisent. Ils aspirent les souvenirs positifs, heureux de Harry et ils provoquent un mouvement d'évitement radical. Lors des rencontres ultérieures, le retour du souvenir traumatique devient possible avec la voix de sa mère, puis celle de son père au moment de leur mort. À partir de cette vacuité, les souvenirs de ses parents attaqués par Voldemort se manifestent. Ils constituent la base à partir de laquelle Harry pourra reconstituer ses origines et produire, en revisitant son passé, le Patronus de son père qui lui permettra de survivre. Mrs Rowling nous montre qu'il demeure possible de survivre au baiser du Détraqueur !

La solution thérapeutique

Rowling propose en effet une solution thérapeutique au désespoir de Harry Potter : la production d'un « Patronus » en référence à la fonction paternelle.

Avec le sortilège *Spero patronum*³, Harry peut faire apparaître un « Patronus » (ROWLING, 2003b : 162) qui constitue un bouclier contre les Détraqueurs (ROWLING, 1999c : 257). Il représente « une force positive, une projection de tout ce qui sert de nourriture aux Détraqueurs – l'espoir, le bonheur, le désir de vivre » (1999c : 257). Le Patronus ne pouvant pas éprouver de désespoir, le détraqueur ne peut pas l'agresser.

Harry a des difficultés pour faire apparaître son Patronus. La séquence déterminante dans la production d'un Patronus, survient à la fin du tome 3 alors que Harry se trouve entouré de Détraqueurs qui le menacent. Il aperçoit quelqu'un de familier qui caresse un animal lumineux. Mais, il s'évanouit de nouveau car il croit reconnaître son père. Harry, du point le plus profond de son inconscient, convoque de lui-même, la présence du père, sous la forme de ce qui le représente : le Patronus de sa forme animale, totémique (un cerf).

³ *Expecto patronum* : « J'attends un protecteur ».

« Où es-tu ? Papa... viens... Mais personne ne se montra ».

Il s'agit en fait d'un jeu de miroir. Quand il regarde de l'autre côté du lac, il constate la présence de son double spéculaire. « Ce fut à cet instant qu'il comprit. Ce n'était pas son père qu'il avait vu... C'était *lui-même*... » (1999c : 436). Le double régressif de Harry fait apparaître un cerf comme Patronus : « Je me suis vu moi-même, mais j'ai cru que j'étais mon père ! » (1999c : 437).

Dumbledore précise à Harry que les personnes chères disparues ne nous quittent pas vraiment. Dans la détresse, leur souvenir nous aide à surmonter les épreuves. « Ton père vit en toi, Harry, et il se montre davantage lorsque tu as besoin de lui » (1999c : 454). « Cornedrue est revenu la nuit dernière ».

« C'est bien ton père que tu as vu la nuit dernière, Harry [...] Et c'est en toi que tu l'as découvert » (1999c : 454).

Ainsi, Harry commence à faire apparaître le Patronus qui neutralisera le Détraqueur. Il réussit à le produire dans un mouvement régressif car il croit qu'il s'agit de son père qui le protège alors que le « Retourneur de temps » l'amène devant son double. Le recours au père sauve Harry de la mort (psychique). Plus tard, lorsqu'il croise les Détraqueurs, il ne ressent plus d'effroi : « Le fait d'avoir survécu avait créé une flamme qu'il sentait brûler en lui comme un talisman qui le protégeait d'eux, comme si le cerf de son père montait la garde dans son cœur » (1999c : 777).

Conclusion : Le transfert à l'oeuvre

Les Détraqueurs détraquent. C'est là leur principale fonction. Ils aspirent toute idée de bonheur, tous les souvenirs heureux dont ils se nourrissent, et ils ne laissent dans le psychisme que les éléments désespérants. Ils font presque partie de chacun de nous, comme notre côté sombre.

Pourquoi Rowling invente-t-elle ces personnages et confronte-t-elle Harry à leur contact ? Qu'est-ce qui la motive ? La série Harry Potter demeure une oeuvre sous transfert (transfert à l'oeuvre), écrite par une auteure inquiète et en-deuillée. Nous avons émis l'hypothèse que l'écriture devient une tentative de guérison de la maladie du deuil et il n'est pas alors étonnant que les mécanismes de défense spécifiques à la perte de personnes chères puissent s'y lire dans le destin des personnages et dans leurs rencontres.

En s'appuyant sur ses souvenirs, et avec le concours de la cape d'invisibilité, héritage du père, Harry pourra ainsi produire de lui-même le Patronus qui le sauvera du « baiser du Détraqueur », de l'anéantissement psychologique. J.K. Rowling, en décrivant la manière dont Harry survit au vide dépressif grâce

à l'identification au père, nous montre certaines modalités de la résilience qui permettent à Harry de reprendre forme.

C'est un message d'espoir.

Bibliographie

- ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, 1987 : *L'Écorce et le Noyau*. Paris : Flammarion.
- AULAGNIER Piera, 1981 : *La violence de l'interprétation*. Paris : PUF.
- AURIACOMBE Éric, 2001 : *Les deuils infantiles*. Paris : L'Harmattan.
- AURIACOMBE Éric, 2005 : *Harry Potter, l'enfant héros*. Paris : PUF.
- AURIACOMBE Éric, 2007 : *Harry Potter, Ange ou démon ?* Paris : PUF.
- AURIACOMBE Éric, 2012 : « L'Infantile à l'œuvre ». In : *Actes du Colloque « L'enfant et le livre, l'enfant dans le livre »*. Paris : L'Harmattan.
- BARTHES Roland, 1978 : *Prétexte : Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Paris : Coll. 10/18.
- FÉRENCZI Sándor, 1982 : « Confusion de langue entre les adultes et l'enfant. Le langage de la tendresse et de la passion ». *Psychanalyse*, 4. [Paris : Payot].
- FREUD Sigmund, 1976 : *L'Interprétation des rêves*. Paris : PUF.
- FREUD Sigmund, 1988 : *Deuil et mélancolie*. In : *Oeuvres complètes de Freud / Psychanalyse*. Vol. 13. Paris : PUF.
- LANOUZIÈRE Jacqueline, 1991 : *Histoire secrète de la séduction sous le règne de Freud*. Paris : PUF.
- LAPLANCHE Jean, 1987 : *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*. Paris : PUF.
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, 1967 : *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris : PUF.
- LÉVINAS Emmanuel, 1982 : *Ethique et infini*. Paris : Fayard.
- ROUSSILLON René, 1995 : « La métapsychologie des processus et de la transitionnalité ». *Revue Française de Psychanalyse*, T. LIX.
- ROWLING Joanne Kathleen, 1997 : *Harry Potter and the Philosopher's stone*. London : Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 1998a : *Harry Potter à l'école des sorciers*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.
- ROWLING Joanne Kathleen, 1998b : *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London : Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 1999a : *Harry Potter et la chambre des secrets*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.
- ROWLING Joanne Kathleen, 1999b : *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London : Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 1999c : *Harry Potter et le prisonnier d'Askaban*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2000a : *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London : Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2000b : *Harry Potter et la coupe de feu*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2003a : *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London : Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2003b : *Harry Potter et l'Ordre du phénix*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.

- ROWLING Joanne Kathleen, 2005a : *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2005b : *Harry Potter et le Prince de sang-mêlé*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2007a : *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury.
- ROWLING Joanne Kathleen, 2007b : *Harry Potter et les Reliques de la Mort*. Trad. Jean-François MÉNARD. Paris : Gallimard.
- SPITZ René, 1968 : *De la naissance à la parole, la première année de la vie*. Paris : PUF.

Note bio-bibliographique

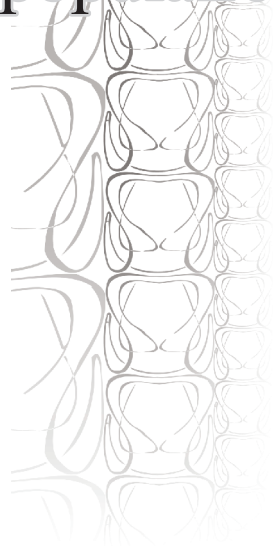
Né en France en 1955, Éric Auriacombe a effectué des études de médecine à la Faculté de médecine Lariboisière-St Louis (Université Paris VII Diderot) de 1973 à 1979. Spécialiste en psychiatrie et pédopsychiatrie, il est nommé Praticien Hospitalier, Psychiatre des Hôpitaux en 1985.

En 1993, après une analyse personnelle, il rejoint le Centre de recherche en psychopathologie fondamentale et psychanalyse de l'Université Paris VII Diderot pour un DEA de psychanalyse, puis une Thèse de Doctorat en Psychopathologie fondamentale et Psychanalyse soutenue le 9 décembre 1998.

Il poursuit aujourd'hui ses activités cliniques auprès des enfants ainsi que ses activités de recherche. Il est notamment l'auteur des livres *Les deuils infantiles* (Paris, L'Harmattan, 2001) ; *Harry Potter, l'enfant héros*, (Paris, PUF, 2007) ; *Harry Potter, la morale de l'histoire* (Baden, Ed. du forgeron kindle, 2014).

<<http://ericauriacombe.wifeo.com>>

La Peur et le cinéma populaire



VALENTIN GUERMOND
Université d'Angers

Et l'Espagne frémit de peur L'âge d'or du cinéma d'horreur ibérique à la fin du franquisme (1968–1976)

ABSTRACT: In the present article, the author discusses the ideology in some Spanish horror movies made between 1968 and 1976, during the last years of the dictatorship of Francisco Franco. The Spanish horror production, also called *fantaterror*, seems to be an indicator of the problematics of Spanish society. Indeed, it seems that the outbreaks of violence and eroticism of these films relate to the double face of the last years of the dictatorship, that of hedonism and of the repression of desires. By examining the specific aesthetic of the *fantaterror* and its narrative duality between Good and Evil, we want to show that behind the apparent entertainment these movies are inherently shaped by Franco's regime. They deserve to be evaluated in terms of political, economic and cultural conditions in which they were created.

KEY WORDS: horror movies, fantasy, Spain, Franco's dictatorship, ideology in film

L'Espagne et le cinéma d'horreur : une histoire conflictuelle

Alors que les spectateurs Anglo-saxons découvrent pour la première fois la transgression de nombreux tabous grâce au cinéma d'horreur à la fin des années 1950, en Espagne le genre ne pénètre qu'avec parcimonie. La censure franquiste, soucieuse du respect de la morale, ne peut se résoudre à diffuser des films subversifs sur les terres catholiques du Caudillo. Avant 1968, année du lancement d'un véritable courant fantastique espagnol, les incursions dans le genre sont rares et révélatrices de la toute-puissance des censeurs. À l'époque du cinéma muet, un certain nombre de films fantastiques ont fait la renommée du pays, notamment les « fantasmagories » du « Méliès espagnol » Segundo de

Chomón. Ces courts-métrages étranges et surréalistes peuvent être considérés comme le creuset du cinéma d'horreur tel qu'il est conçu plus tard, avec des variations aussi distinctes que l'expressionnisme allemand ou le cycle américain des monstres du studio Universal. Avec l'arrivée au pouvoir du Général Francisco Franco en 1939, le fantastique et l'horreur n'ont plus droit de cité dans les créations culturelles, étant considérés comme contraires au dogme catholique et offensants. Pourtant, le réalisateur Edgar Neville parvient à réaliser *La torre de los siete jorobados* (*La tour des sept bossus*, 1944), qui emprunte autant à la comédie burlesque qu'à l'expressionnisme germanique ainsi qu'au film d'aventure, et propose une histoire de fantôme au cœur du Madrid fin de siècle avec une bande de bossus vivant reclus dans les souterrains de la ville. Le parallèle avec les intellectuels libéraux exilés après la Guerre Civile est explicite, et il paraît en cela étonnant de voir un tel film bénéficier d'un droit de diffusion, si ce n'est que l'écrivain à l'origine du roman est un « protégé » du régime, ce qui a pu jouer en faveur de la liberté artistique de Neville (AGUILAR, 1999 : 73).

Après ce film considéré comme l'ancêtre du cinéma fantastique ibérique, très peu d'autres réalisateurs tentent une incursion dans le genre, la faute à une difficulté de trouver des financements et une absence d'estime pour le genre dans le pays. Les subventions de l'État pour ce genre de films sont quasiment nulles, et le public espagnol ne peut se résoudre à accepter l'idée qu'un film d'horreur soit réalisé par un compatriote¹ (PULIDO, 2012 : 42). Cela est d'autant plus vrai qu'à partir de 1958 et le film *Horror of Dracula* (*Le Cauchemar de Dracula*) de Terence Fisher, le cinéma d'horreur devient associé à la firme Hammer Films et donc, à la Grande-Bretagne. Les châteaux gothiques, l'atmosphère brumeuse et les cimetières nocturnes sont par ailleurs plus facilement associés à l'époque victorienne britannique qu'à l'Espagne, dont les terres arides et ensoleillées se prêtent difficilement au genre. Mais en 1962, le jeune réalisateur madrilène Jesús (Jess) Franco parvient à convaincre des producteurs français et espagnols de réaliser un film d'épouvante dans son propre pays. *Gritos en la noche* (*L'horrible Dr. Orloff*) devient ainsi le premier véritable film d'horreur espagnol, et engendre par la même occasion le système de la double version. Grâce à cela, le film dispose d'un montage différent selon les pays dans lesquels il est diffusé, une version *soft* expurgée des scènes trop sanglantes et érotiques pour les pays conservateurs (dont l'Espagne), et une version appelée familièrement « dénudée » pour ceux qui sont plus libéraux. Jess Franco ne cherche pas à créer une identité proprement espagnole pour son film, mais rend plutôt hommage aux séries B américaines de l'âge d'or. Pour autant, *Gritos en la noche* est une date importante dans l'histoire du cinéma espagnol, puisque jamais auparavant un tel

¹ Il en va de même pour les spectateurs Italiens qui, en 1956, ont ignoré le film *I Vampiri* de Riccardo Freda parce qu'il était de nationalité italienne. Cela a conduit les cinéastes et acteurs Italiens et Espagnols à adopter des pseudonymes à consonances anglo-saxonnes.

degré de sadisme et d'érotisme n'avait été atteint. Sur un scénario qui évoque *Les Yeux sans visage* de George Franju (1960), le film se concentre sur un savant fou qui enlève de jeunes femmes avec l'aide de son sbire Morpho, dans le but de «reconstruire» sa fille défigurée dans un accident. Si les mécanismes de la peur sont classiques (ombres inquiétantes, femme esseulée qui crie à la vue du tueur, ...), les images en elles-mêmes portent en germe une subversion peu commune pour l'époque. Ainsi d'une séquence macabre durant laquelle le docteur Orloff, interprété par un terrifiant Howard Vernon, scalpe la poitrine d'une jeune femme. Jess Franco associe d'un même mouvement le sexe et la mort, l'érotisme et le sadisme, dans un noir et blanc qui n'enlève rien à la violence des images. L'association entre Eros et Thanatos, déjà esquissée dans les films de la Hammer, devient à partir de ce film l'une des composantes centrales du cinéma d'horreur espagnol. Si Jess Franco est aujourd'hui vénéré comme l'un des plus grands stakhanovistes de la série B², il quitta en revanche l'Espagne dès 1968 parce que les producteurs espagnols ne voulaient pas investir dans le cinéma d'horreur. Paradoxalement, il a montré la voie à suivre pour qu'un cinéma d'horreur espagnol se développe, mais celui-ci émerge réellement plusieurs années après et s'éloigne de l'esthétique de Jess Franco.

À la fin de la décennie 1960, l'idéologie catholique et répressive du régime paraît résolument anachronique pour un grand nombre d'Espagnols. Les manifestations d'ouvriers se multiplient, les étudiants ont adopté le mode de vie occidental (musique rock, cheveux longs, *jean*, etc...) et une partie de la société se montre en faveur d'une libéralisation prenant pour modèle les démocraties européennes. Il n'est donc pas étonnant de voir à ce moment précis l'émergence fulgurante du *fantaterror*, avec deux films très différents dans leur traitement mais qui vont générer un véritable engouement public. *La Marca del Hombre Lobo* (*Les Vampires du Dr. Dracula*, Enrique Eguiluz, 1968) est la première aventure du loup-garou Waldemar Daninsky, interprété par Paul Naschy, tandis que *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) propose une approche plus réaliste de l'horreur, cette fois-ci humaine puisque le monstre du film n'est autre qu'un enfant qui souffre de pulsions meurtrières. Jusqu'en 1976, ce sont environ deux-cents cinquante films d'horreur qui approvisionnent les cinémas de quartiers d'Espagne et du monde entier, dans une logique d'économie de marché qui entraîne une course effrénée dans l'excès de violence et d'érotisme. La logique du cinéma d'exploitation, qui veut qu'un succès soit copié rapidement pour profiter des retombées financières, convient autant aux professionnels du cinéma espagnol qu'aux dirigeants du régime, qui doivent combler une dette considé-

² À l'heure où ces lignes sont rédigées (début 2016), le site www.imdb.com référence 203 films réalisés par Jess Franco et, selon son exégète français Alain Petit, il reste encore des films jamais diffusés du réalisateur à découvrir (PETIT, 2015 : 9).

nable suite au scandale Matesa³. Toutes les conditions sont réunies pour que les zombies, vampires et tueurs psychopathes envahissent les écrans espagnols, à condition que les réalisateurs situent leur histoire en dehors des frontières et qu'ils respectent à minima certaines convenances morales.

Le cinéma d'horreur comme révélateur d'une société espagnole hédoniste

Il est admis que le cinéma d'horreur peut être représentatif d'une crise de la société dans laquelle il est produit. Ainsi de l'expressionnisme allemand qui, selon Siegfried Kracauer, répond à la crise économique des années 1920 et dévoile la montée du nazisme (KRACAUER, 1973), ou encore de la Hammer qui serait un acte transgressif préfigurant la révolution sexuelle des années 1960 en rejetant les figures de l'autorité (PIRIE, 2008 : 183). Il n'est pas interdit de voir le *fantaterror* comme un reflet de la société espagnole du tardofranquisme. Le plus grand bouleversement que connaît le pays lors de la libéralisation économique entreprise par le gouvernement avec le Plan de stabilisation de 1959 est sans aucun doute l'amélioration du niveau de vie de la population. Sur le plan du logement, de l'alimentation ou des loisirs, les Espagnols connaissent une évolution sans précédent dans l'histoire du pays, qui était jusqu'alors considéré par ses voisins européens comme un pays obscurantiste⁴. Avec le tourisme de masse viennent également les idées libérales européennes qui, en influençant les mentalités des Espagnols, ne sont pas sans poser de problèmes aux autorités religieuses.

Les quatre films d'Amando de Ossorio consacrés aux Templiers-zombies prennent tous pour arrière-plan la confrontation entre modernité et tradition, entre tourisme et dévotion religieuse. Dans *La noche del terror ciego* (*La révolte des morts-vivants*, 1971), Virginia White est la première à mourir sous les coups des morts-vivants, dont la mission religieuse et morale vise justement à punir son comportement hédoniste. Le troisième film, *El buque maldito* (*Le Monde des morts-vivants*, 1974), est encore plus évocateur à cet égard, puisqu'il s'agit de mannequins qui sont cette fois-ci la proie des Templiers. Outre que cette

³ En 1969, l'entreprise de textile MATESA fait faillite pour détournement de subventions à l'étranger. Un responsable politique de la Banque de Crédit industriel, qui aide financièrement le cinéma, est impliqué. Durant trois ans, les subventions et avances sur recettes sont donc bloquées.

⁴ La « Légende Noire » sur l'Inquisition catholique espagnole, largement propagée dans toute l'Europe, a engendrée une représentation négative (exagérée) du pays dans les mentalités collectives.

catégorie socio-professionnelle est représentative de la modernisation espagnole, elle permet de confronter la société capitaliste et le conservatisme idéologique, tend à démontrer que la libéralisation des mœurs n'est pas compatible avec la morale catholique du régime, ce qui justifie la vengeance sanglante des Templiers garants de l'ordre officiel. Le cinéma d'horreur espagnol renvoie l'image de la libéralisation des mœurs, et fait voler en éclats les interdits de son époque, comme pour refléter les aspirations démocratiques d'une partie de la société. Dans le premier film, un *flash-back* nous montre une relation saphique entre Virginia et Betty, scène doublement transgressive en ce qu'elle se déroule dans un couvent, avec un crucifix sur le mur. Le succès populaire de ces films n'est sans doute pas étranger à leur érotisme latent, à la mise en avant prononcée du corps féminin comme pur objet de désir. Le relâchement de la censure permet aux réalisateurs d'aller toujours plus loin dans une sensualité excessive, ce dont ils ne se privent pas à l'instar de leurs homologues britanniques comme le rappelle David PIRIE :

[La Hammer évolue] en utilisant les éléments les plus sensationnalistes et attrayants pour le spectateur masculin. La sensualité discrète et mystérieuse des premiers *Dracula* est devenue une course à l'apparence qui enlève souvent le potentiel érotique et subversif. Le fantastique importe moins, c'est le physique qui prend le dessus sur l'esprit ; le triomphe du sexe sur la mort, le corporel sur l'invisible : la cosmologie est devenue la plus matérialiste possible. C'est pourquoi le vampire est devenu de plus en plus une vampire, au cours de la production Hammer.

2008 : 183

La femme vampire est très présente dans le fantastique espagnol. En 1972, Vicente Aranda, qui est issu du mouvement d'avant-garde de l'École de Barcelone, adapte la sulfureuse nouvelle de Sheridan Le Fanu, *Carmila* (1872), dont la Hammer vient à ce moment-là de consacrer une trilogie⁵. *La Novia ensangrentada* (*La mariée sanglante*) reprend librement la trame principale de la nouvelle, mais Aranda recontextualise cette romance gothique du XIX^e siècle dans l'Espagne aristocratique contemporaine pour mieux dénoncer le patriarcat étouffant du franquisme. La liaison entre Susan et Mircalla se conclut de la plus sanglante des manières par le mari de la première qui use de tout son pouvoir, tandis que la mise en scène multiplie les allégories sur la lutte des sexes (contre-plongée du mari sur sa femme allongée sans défense, couteau et fusil de chasse comme symboles phalliques, volière qui suggère l'enfermement physique et mental de la femme). Le mari, qui n'est jamais nommé par son prénom, représente bien le machisme ibérique tel qu'il est encouragé par la dictature qui voit dans les femmes

⁵ Il s'agit de *The Vampire Lovers* (Roy Ward Baker, 1970), *Lust for a Vampire* (Jimmy Sangster) et *Twins of Evil* (John Hough) l'année suivante.

des personnes soumises à l'autorité de leurs maris. Mircalla incite d'ailleurs bien Susan à «anéantir la virilité» de son mari avec le poignard. Le jeune couple lesbien est persécuté parce qu'il remet en cause la norme hétérosexuelle, et reflète la montée des revendications féministes au cours des années 1970. D'autres films montrent de jeunes personnages à la recherche d'un assouvissement des plaisirs, qu'ils soient d'ordres sexuel, matériel ou idéologique. Le féminisme du film de Vicente Aranda se retrouve la même année dans *El Monte de las brujas* (Raül Artigot), dans lequel un *coven* de sorcières se venge d'un homme violent. Il est cependant difficile d'évaluer la place du propos féministe car dans le même temps, le *fantaterror* n'hésite pas à mettre en scène le corps féminin dans une posture vulgaire que l'on peut qualifier de sexiste. Dans *El extraño amor de los vampiros* (1975) par exemple, le réalisateur filme avec une certaine complaisance les ébats d'un aristocrate avec une jeune femme des classes populaires, mais cette dernière le tue ensuite pour se venger de son excès d'autorité sur la gent féminine.

Pour souligner l'hédonisme qui anime les personnages, les films se déroulent souvent à l'époque contemporaine (les années 1970), et se veulent ainsi des œuvres de «l'ici et maintenant», un miroir de la réalité sociale que vient seulement perturber un élément fantastique mais aussi un attrait certain pour l'esthétique *kitsch*. *El espectro del terror* (José Maria Elorietta, 1973) prend place dans l'Espagne du *Desarrollo*⁶ avec ses boîtes de nuit, son expansion urbaine et ses hôtesse de l'air de la compagnie Iberica qui symbolisent à elles-seules l'avènement de la société de consommation et du tourisme de masse. Le loup-garou Waldemar Daninsky revient dans un troisième film, *Dr. Jekyll y el Hombre Lobo* (León Klimovsky, 1972) qui se déroule dans le *Swinging London*, évocation parfaite du mode de vie bohème et hédoniste, connectant encore plus le cinéma d'horreur aux préoccupations de la jeunesse d'alors. À l'inverse, d'autres films privilégient l'atmosphère gothique du XIX^{ème} siècle et des vieux châteaux d'Europe centrale. C'est le cas de *El gran amor del Conde Drácula* (*Le grand amour du Comte Dracula*, Javier Aguirre, 1973), qui pousse au maximum l'aspect sexuel de la morsure du vampire comme allégorie de l'acte charnel. Mais bien souvent, le défoulement des passions humaines ne sert au final qu'à mieux faire triompher l'ordre moral et les normes sociales officielles.

⁶ L'Espagne du «Développement», période dit du «miracle économique» entre 1959 et 1973 durant laquelle le Plan d'économie planifiée permet une profonde modernisation économique et sociale du pays, ainsi que l'arrivée massive de touristes grâce à la construction de stations balnéaires.

Répression, autoritarisme et normes dans le *fantaterror*

Cinéma populaire produit avec très peu de moyens, le *fantaterror* s'articule autour d'un manichéisme libéré de toute complexité narrative. À force de laisser s'exprimer les corps dans l'assouvissement des désirs, les films dérivent très facilement vers la culpabilité morale puis vers la répression physique. En ce sens, il s'agit d'un courant cinématographique sociologiquement symptomatique tant il permet de saisir sur le vif le double visage de l'Espagne du dernier franquisme, tenaillée entre la libéralisation sociétale et la rigidité catholique du régime. Le recours au gore s'amplifie précisément au moment où la pratique religieuse des Espagnols décline. Ainsi, le gore peut se voir comme le reflet grand-guignolesque de la génération post-68, voulant rompre avec la société puritaine de leurs parents. Mais Philippe Rouyer fait remarquer que souvent, « le gore relève davantage de l'argument commercial que d'une réelle inspiration » (ROUYER, 1997 : 70). Sans doute permet-il aux réalisateurs d'attirer des spectateurs tout en leur offrant matière à expérimenter dans les effets spéciaux. La structure du film d'horreur, qui repose sur l'affrontement entre deux camps (autorité / monstre, parents / enfants...) et la victoire finale d'un des camps, est en revanche particulièrement adaptée pour refléter l'Espagne franquiste.

Eugenio Martín retranscrit parfaitement la confrontation entre la jeunesse hédoniste et la vieille garde catholique et conservatrice dans *Una vela para el diablo* (1973). Deux sœurs tiennent un hôtel dans l'Espagne profonde, dans un village où les jeunes viennent profiter des joies du tourisme balnéaire. Les deux sœurs assassinent en réalité ces derniers sous prétexte qu'ils osent montrer leurs corps et profiter sans honte du sexe en dehors de l'union sacrée du mariage. La série des Templiers-Zombies renferme la même idée, puisque les Templiers ont précisément une mission morale et religieuse en ce qu'ils persécutent principalement des jeunes qui ont commis des péchés en regard de Dieu. Dans *La Cruz del diablo* de John Gilling (1975), adapté des écrits du poète Gustavo Adolfo Bécquer et qui reprend la figure des Templiers, le personnage interprété par Carmen Sevilla affirme que ces derniers « ont renoncé au progrès et sont d'un machisme diabolique ». Tout comme le *slasher* américain qui apparaît à la fin de la décennie⁷, le *fantaterror* mise son premier acte sur l'assouvissement des plaisirs les plus divers, à commencer par le sexe, puis se dirige inévitablement vers l'extermination sanglante des protagonistes qui ont profité de ces plaisirs. La vision puritaine de ces films correspond aux impératifs mo-

⁷ Les films fondateurs de ce sous-genre sont *Halloween* de John Carpenter (1978) et *Vendredi 13* de Sean S. Cunningham (1980).

raux voulus par la censure du régime⁸. La représentation de la femme en atteste particulièrement.

Celle-ci est en effet souvent présentée comme le principal personnage coupable des péchés et néfaste pour les hommes. D'où une présence récurrente du médecin dans le cinéma de genre, qui tente de rationaliser les événements fantastiques et l'hystérie féminine. *La mariée sanglante* fait intervenir un psychanalyste qui constate que le comportement étrange de Susan est provoqué par sa virginité, et cite volontiers les théories de Carl Gustav Jung ainsi que le complexe de Judith qui veut que la femme désire et répugne en même temps la perte de sa virginité⁹. Selon lui, la femme est par nature irrationnelle et incontrôlable, et il n'hésite pas à protéger le mari lorsque celui-ci lui avoue qu'il est violent avec elle. Aranda utilise par ailleurs le champ / contre-champ de façon à ce que les personnages féminins soient en position de faiblesse, vues en plongée, sous la menace des personnages masculins qui dominent le cadre en contre plongée. La même dichotomie entre les sexes est explicitée par un médecin dans *La Saga de los Dracula* de León Klimovsky (1973), pour qui les visions d'horreur de Berta sont causées par sa grossesse. Un scientifique intervient encore dans *Le Monde des morts-vivants*, pour condamner le mode de vie hédoniste des jeunes mannequins. Le peu de considérations qu'offrent ces films pour les droits des femmes rend compte du contexte de production, des traces visibles de l'idéologie sexiste du franquisme dans la production culturelle. Avec un manichéisme hérité de la culture chrétienne, le *fantaterror* délimite toujours le Bien et le Mal, l'homme et la femme, la piété et le péché. Ce n'est évidemment pas une caractéristique propre à l'Espagne puisque le fantastique britannique, italien ou américain y ont recours aussi à divers degrés, mais la toute-puissance du catholicisme en Espagne a modelé un fantastique beaucoup plus soucieux de l'aspect moral. Le sous-genre du film d'exorcisme illustre mieux qu'un autre la défense des valeurs catholiques. Suite au succès de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) les Espagnols produisent à la chaîne des séries B qui en reprennent les ingrédients. Dans *Exorcismo* (Juan Bosch, 1975), c'est le prêtre Dunning (Paul Naschy) qui tient un discours réactionnaire sur les mœurs légères de la jeunesse. Lorsqu'il s'adresse au médecin, il réaffirme le rôle de l'Église dans le traitement de la corruption des jeunes, et déclare que les jeunes hippies ne sont rien d'autres que des païens libidineux et satanistes. Amando de Ossorio dénonce lui aussi l'adultère et le sexe hors mariage dans *La Endemoniada* (1975), dans lequel la possession démoniaque de Susan est causée par sa famille dysfonctionnelle. Le sous-genre

⁸ La censure interdit en théorie toute justification du suicide, de l'homicide et du divorce. Il est aussi interdit de parler des méthodes de contraception, de l'avortement ou encore de l'adultère (PULIDO, 2012 : 151).

⁹ Dans l'idéologie du franquisme, le dogme catholique et les théories freudiennes expliquent que la femme est « biologiquement » destinée à la procréation et aux travaux domestiques (BARRACHINA, 1998 : 61).

du film démoniaque est en ce sens le plus réactionnaire de toute la production fantastique espagnole. Ces films se concluent généralement par la victoire des institutions – Église, armée, parents ou scientifiques – et l'extermination des personnages déviants.

C'est l'idéologie officielle qui y est finalement réaffirmée au détriment de la liberté après que «la normalité ait été menacée par le Monstre» (WOOD, 1979 : 26). Tout ce qui a été refoulé depuis le début de la dictature finit ainsi par éclater sous la forme de la monstruosité et du gore, pour mieux renverser le «bon goût» des élites : «Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire» (BAUDELAIRE, 2004 [1980] : 396). Le monstre dans le *fantaterror* représente de fait un danger en ce qu'il libère les pulsions et les instincts primaires de l'homme, et menace ainsi les fondations du pouvoir en place. En apparaissant au moment de la libéralisation des mœurs, ces créatures monstrueuses clament tout simplement «la reconnaissance de tout ce que [la] civilisation réprime ou oppresse» (WOOD, 1979 : 205). À l'exception des Templiers-Zombies qui représentent les forces répressives du régime¹⁰, le loup-garou Waldemar Daninsky et les vampires des films de Klimovsky et Aranda ne réclament rien d'autre que leur liberté – sociale, religieuse, sexuelle... – en affichant leur refus de correspondre aux normes du franquisme.

Bibliographie

- AGUILAR Carlos, 1999 : *Cine fantástico y de terror español, 1900–1983*. San Sebastián, Donostia Kultura: Semana de Cine.
- BARRACHINA Marie-Aline, 1998 : *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste, 1936–1945*. Grenoble : Ellug.
- BAUDELAIRE Charles, 2004 [1980] : *Œuvres complètes*. Paris : éd. Robert Laffont, Collection Bouquins.
- KRACAUER Siegfried, 1973 : *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris : L'Âge d'Homme.
- PETIT Alain, 2015 : *Jess Franco ou les prospérités du bis*. Artus Films.
- PIRIE David, 2008 : *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*. Londres : I.B. Tauris.
- PULIDO Javier, 2012 : *La década de oro del cine de terror español, 1967–1976*. Madrid : T & B editores.
- ROUYER Philippe, 1997 : *Le cinéma gore. Une esthétique du sang*. Paris : Éditions du Cerf.
- WOOD Robin, 1979 : "American Nightmare: Horror in the 70s". In: Robin WOOD & Richard LIPPE, eds. : *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals.

¹⁰ Leur apparence physique ainsi que leur mission évoquent très fortement l'idéal du moine-soldat fièrement défendu par le Général Franco, et qui associe l'Église et l'armée.

Note bio-bibliographique

Valentin Guermond est doctorant en troisième année à l'Université d'Angers, au sein du laboratoire 3L.AM (Langues, littératures, linguistique) et diplômé d'un Master en Histoire. Sa thèse, sous la direction de Manuelle Peloille, a pour sujet l'âge d'or du cinéma fantastique et d'horreur espagnol (1968–1976) et plus particulièrement l'idéologie de ce type de cinéma par rapport à la dictature franquiste.

Il est contributeur au site Cinespaigne.com et tient un carnet de thèse sur la plateforme académique Hypothèses <<http://cfhe.hypotheses.org>>.

NICOLAS CVETKO

Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis

Revenir : la peur *envisagée* par Mario Bava (*Les Trois visages de la peur* / *I Tre volti della paura*, 1963)

ABSTRACT: Ghosts populate Mario Bava's films and are at the heart of *Black Sabbath* (1963). The three episodes of this anthology film depict their terrifying appearance. *The Telephone* offers a harrowing "huis-clos" amid manipulation and revenge. *The Wurdulak*, a Gothic fantasy tale, questions the fear of the other through the essential ambiguity of the vampire. Finally, in *The Drop of Water*, a cruel tale if any, the ghost appears as an image of the *Unheimlich* and a metaphor for wholly-assumed special effects and illusions. This manifesto-type triptych film is thus characterized by a quest of both efficiency and distance to arouse fear on the screen, on the faces that inspire it as well as on those who express it.

KEY WORDS: Mario Bava, fear, ghosts, faces, film aesthetics

Un film manifeste

Les revenants peuplent l'œuvre de réalisateur de Mario Bava, depuis *Le Masque du Démon* (*La Maschera del demonio*, 1960) jusqu'à *La Vénus d'Ille* (*La Venere d'Ille*, 1978). Sous différentes formes, ils sont au cœur du film à sketches intitulé *Les Trois visages de la peur* (*I Tre volti della paura*, 1963). Adaptant librement des auteurs fantastiques du XIX^e siècle, Bava livre trois contes d'horreur et autant d'épouvantables retours. Non seulement cette œuvre est l'une de ses plus réussies – et même sa préférée – mais elle semble résumer la plupart des préoccupations de toute sa carrière de metteur en scène. Les trois moyens-métrages permettent, successivement : de mettre en place la grammaire narrative et visuelle du *giallo* (*Le Téléphone* / *Il telefono*), travail sur le thriller à l'italienne

amorcé avec *La Fille qui en savait trop* (*La Ragazza che sapeva troppo*, 1962), mais en réduisant ici la mise en scène à l'essentiel et en jouant de la couleur ; de poursuivre son exploration de l'univers fantastique gothique (*Les Wurdalaks / I Wurdalak*) qui a fait le succès du *Masque du démon* ; enfin, d'effectuer, en quelque sorte, la synthèse de ces deux voies (*La Goutte d'eau / La goccia d'acqua*), donnant lieu à une troisième qui est peut-être la plus personnelle et la plus caractéristique de son style.

Au-delà de l'opportunité du format (le film à sketches est en vogue au début des années soixante), on assiste donc à la mise en place d'un univers très cohérent malgré trois histoires distinctes, suscitant l'effroi par l'apparition de revenants vivants, morts et morts-vivants. *Les Trois visages de la peur* constitue ainsi une œuvre clé à valeur de manifeste, précis de mise en scène conciliant une extrême efficacité du film d'épouvante et une distance ironique certaine, la concomitance de ces deux niveaux de lecture lui conférant toute sa puissance.

On effectue d'autant plus volontiers cette double lecture que l'aspect fantastique ne semble pas une visée esthétique en soi pour Mario Bava. Quoique très présente dans *Les Wurdalaks* et *La Goutte d'eau* par le motif même du revenant mais aussi par l'imagerie assumée qui l'accompagne dans chacun des épisodes, la dimension fantastique apparaît assez clairement comme une porte d'accès à autre chose. On comprend alors que, pour le réalisateur, et dans ce film au titre programmatique en particulier, « la peur seule est le fil conducteur de son œuvre et l'intervention du surnaturel n'est jamais utilisée que comme révélateur de la terreur » (SABATIER, 1999 : 136). Aussi faut-il plutôt chercher à saisir comment Mario Bava, par la mise à distance constante des moyens qu'il emploie, réussit paradoxalement à amplifier le climat de peur qui règne sur les trois sketches.

L'étrange *skaz* Boris Karloff

Ce que l'on pourrait assimiler à un « effet de distanciation » (BRECHT, 2005 : 57), pour ce qu'il en est davantage de sa signification esthétique que politique, s'affiche d'emblée avec le prologue (auquel répondra l'épilogue, dévoilant l'un des trucages des *Wurdalaks*). Boris Karloff, en plan large, se tient « sur un fond de cyclorama bleu » (LEUTRAT, 1994 : 50), derrière une digue de roches factices irradiant d'une lumière violacée. Un raccord dans l'axe et un rapprochement optique (zoom avant) finissent par placer le spectateur à proximité de son visage, de le mettre ainsi pleinement dans la confidence du film. Les couleurs s'annoncent et se dénotent comme telles mais apparaissent dramatiquement (le

flottement du mauve, la course du bleu, l'intensification du rouge), ambiguïté chromatique à l'image du jeu de Karloff, qui sourit à ses propres mises en garde ironiques à l'adresse du spectateur (« Les esprits et les vampires sont partout, il y en a peut-être un près de vous ») mais conclut en affichant une expression des plus sérieuses. Par le truchement de Karloff, à demi-mots, Bava met en garde le spectateur contre une complète *identification*, pour reprendre un terme brechtien, alors même qu'il met tout en œuvre – en scène – pour la provoquer. En fait, en « conteur [...] de bon conseil pour son public » (BENJAMIN, 2000 : 119), par ses quelques mots sur le ton incertain de la plaisanterie, Karloff nous recommande la juste distance pour apprécier le film : ni trop près (identification complète), ni trop loin (distanciation totale). Ce ne sont donc pas tant les avertissements en soi qui inquiètent que, relayée par l'artificialité du décor, cette ambiguïté de statut, le fait d'une fonction trouble. Karloff est extérieur aux récits à venir mais son visage rougeoit outrageusement à l'évocation du sang bu par les vampires, « spécialement le sang de ceux qu'ils aiment ». Il fait référence à son interprétation dans *Les Wurdalaks* mais on ne le sait pas encore, sa dimension métafilmique n'est affirmée qu'*a posteriori*. Même si, comme il le confie, « ils ont l'air tout à fait normal et sont normaux en réalité », on le devine être l'un de ces vampires, personnages hautement fictionnels, alors même qu'il apparaît tout à la fois comme un narrateur extradiégétique, un conteur, voire un bonimenteur du cinéma des premiers temps – pas si lointains en 1963, d'autant que « revenant » en 1931 dans le pré-générique du *Frankenstein* de James Whale (LOUGUET, 2009 : 462–463).

En écho à cette adaptation de la nouvelle russe (*La Famille du Vourdalak*, Alexis K. Tolstoï, 1847) dont il tient le premier rôle, on pourrait parler d'une fonction proche de celle du *skaz*. Si ce « procédé par lequel l'auteur fait raconter l'histoire à un homme du peuple, lequel parvient à évoquer un milieu particulier, le sien, grâce à une langue truculente » (WÆGEMANS, 2003 : 364) ne s'applique pas exactement ici, on note la cohérence entre l'homme et le milieu qu'il présente, d'autant qu'il est alors déjà, en quelque sorte, un (très honorable) fantôme de l'histoire des films d'épouvante.

Ainsi ce premier visage de la peur l'inspire et la désigne à la fois. Un discours double corroboré par le paradoxe même de l'état vampirique, de vie et de mort simultanées. Ce visage de prologue, davantage qu'il ne dévoile l'exposition des récits à venir, expose une incertitude fondamentale qui traverse le film : « l'objet terrifiant est toujours un “quelque chose” ou un “quelqu'un” auxquels vient à manquer soudain, pour une raison quelconque, une identité assignable et sûre » (ROSSET, 2011 : 93).

Le Téléphone, la peur au centre

Cette incertitude atteint déjà son plein régime dans le premier épisode intitulé *Le Téléphone*. Huis-clos angoissant, il s'agit d'une histoire de vengeance(s) qui relève autant du vaudeville que de la tragédie¹. Curieusement, le spectre d'une apparition angoissante hante tout l'épisode sans que la présence du revenant (Milo Quesada) y soit centrale. Rosy (Michèle Mercier), seule dans son appartement, reçoit des appels mystérieux, des menaces de mort. En outre, la voix, dont l'étrangeté tient en partie à une indétermination de genre, décrit ses faits et gestes en temps réel. Elle attribue ces appels à Frank, que l'on suppose être son ancien souteneur et qui vient de s'évader, comme le lui apprend une coupure de journal. Elle appelle alors à l'aide son ancienne amie Mary (Lidia Alfonsi), véritable auteur des appels, qui n'attendait que cela et souhaitait seulement passer la nuit avec Rosy. Mais la réalité rattrape ce piège fictionnel puisque Frank s'introduit réellement chez Rosy pour se venger d'elle. Dans la pénombre, il prend l'une pour l'autre, tue Mary et est à son tour tué par Rosy qui se défend avec un couteau. Ce surgissement décentré du revenant en fin d'épisode, comme si Mary l'avait involontairement et surnaturellement invoqué, laisse place à l'autre objet de la peur, « objet » au double sens du terme : l'appareil téléphonique.

Le téléphone apparaît dès le premier plan, un panoramique oscillatoire de la caméra qui dépeint un appartement vide. Ce mouvement, qui laisse voir de manière fugace le téléphone rouge, semble en exprimer visuellement la sonnerie, qui prend possession de l'espace, l'habite véritablement. Enfin la caméra s'immobilise, cadrant les oreillers blancs sur le lit². Par la suite, plusieurs fois le téléphone sonne et plusieurs fois Rosy, rentrée chez elle depuis, décroche sans que nul ne réponde. Le silence au bout du fil augure d'une certaine autonomie de l'appareil dans l'installation d'un climat de peur irrationnelle. D'ailleurs le téléphone est au centre du dispositif, la caméra revient toujours à cet instrument (sonore) de torture psychique, qu'il s'agisse d'un point de vue non assignable (ou abstraitement assigné à une menace indéterminée) ou celui, subjectif, de Rosy, fixant fébrilement le cadran qui lui rappelle que l'heure de sa mort (« avant l'aube ») est venue.

Suivant le fil qui relie la prise murale à un appareil noir, la caméra révèle l'origine des appels : c'est en déguisant sa voix, grâce à un mouchoir sur le combiné, que Mary se fait passer pour Frank. La simplicité des moyens mis

¹ Quoiqu'à notre connaissance aucun texte n'en fasse mention, *Le Téléphone* pourrait être librement adapté d'une nouvelle de Maupassant intitulée *Rose* (1884), dont on retrouve plusieurs éléments structurels.

² Préfigurant un transfert chromatique par le meurtre nécessairement sanglant de Frank par Rosy. Néanmoins l'effusion de sang demeure suggérée, ce qui ne sera plus le cas dans le *giallo* suivant, *Six Femmes pour l'assassin* (*Sei donne per l'assassino*, 1964).

en œuvre pour susciter la peur (la pièce de tissu suffisant à modifier le timbre vocal) renvoie autant à la pauvreté des moyens pour s'en protéger (le linge glissé dans la serrure par Rosy pour éviter qu'on ne l'espionne) qu'à l'efficacité de l'usage détourné d'une simple étoffe (le bas dont Frank se sert pour étrangler Mary). Sur un plan strictement narratif, la dimension menaçante des téléphones comme opérateurs propres à générer la peur se trouve ainsi désamorcée au milieu de l'épisode. Demeure néanmoins la symbolique passionnelle des couleurs des appareils, laissant présager une issue tragique à la sinistre farce. Une farce qui, bien qu'elle lui cause une peur effroyable, sauve la vie de Rosy puisque, par jeu, Mary a placé un couteau sous l'oreiller – symbole sexuel évident par ailleurs. Ce revenant, auquel Mary confère le pouvoir surnaturel de tout voir et de tout entendre chez Rosy – capacité d'observer et de téléphoner quasi simultanément qui n'est d'ailleurs explicable que par l'artifice du montage –, n'est donc fantastique qu'à son insu. Les caractères magique et quasi performatif de sa parole téléphonique lui sont attribués à tort. La charge fantastique revient à l'instrument de la peur, au téléphone : ainsi Bava met l'accent sur les moyens de provoquer la peur tout autant par le son que par l'image, plaçant au cœur de la pièce – aux sens spatial et théâtral du terme – l'objet qui permet à Mary de faire naître l'angoisse chez Rosy. La mise en scène de l'épouvante est alors mise en abyme par déplacement du centre d'attention, déplacement du fantôme vers l'appareil.

Reflet du premier, le dernier plan est constitué d'un mouvement large combinant travelling et panoramique. La caméra se trouve peu ou prou au même endroit mais effectue le trajet inverse. À la faveur d'un travelling arrière montrant Rosy hébétée sur son lit, on aperçoit Frank, qu'elle vient de poignarder, gisant à terre, une main encore agrippée aux draps. La caméra «panote» et le téléphone entre dans le champ par le bord gauche : dès lors, le panoramique devient un léger pano-travelling, comme si, la caméra pivotant sur son axe vertical, c'était l'image tout entière qui pivotait sur l'axe du téléphone. Le travail de composition justifie ce décadage : il permet d'inclure dans le cadrage fixe final le téléphone en amorce, bord droit, et le corps de Mary, à l'arrière-plan, faisant le lien entre la mort et son instrument paradoxal. Mais ce mouvement d'essence quasi chorégraphique indique aussi que ce n'est pas tant le téléphone, en tant que simple accessoire, qui entre dans le champ, mais que c'est bien l'image elle-même qui, si l'on peut dire, entre dans le champ gravitationnel du téléphone. C'est le motif du téléphone qui motive l'image et l'appareil qui entraîne le mouvement d'appareil.

Les Wurdalaks, envisager le retour

Cet épisode, dans un cadre fantastique gothique, questionne la peur de l'autre à travers l'ambiguïté essentielle du vampire. Le jeune comte Vladimiro d'Urfé (Mark Damon), type même du *reisende Enthusiast*, trouve sur sa route un cadavre décapité, une dague plantée dans le dos. Il mène le mort et son cheval (dont, cavalier sans tête, il tenait encore la bride !) jusqu'à une maison isolée, alors que la nuit tombe – nuit qui, d'ailleurs, ne finira jamais tout à fait de tomber. Les occupants de cette demeure l'accueillent avec une certaine réserve. Gorka (Boris Karloff), le père, parti à la poursuite du bandit Alibek, n'est pas revenu depuis cinq jours. Tous craignent son retour après minuit, car alors il pourrait bien être devenu l'un de ces « vampires slaves qui sucent le sang des vivants [et qui] sont des doubles non délivrés du cadavre » (MORIN, 1970 : 156–157). En effet, ainsi en est-il des « broucolagues » (du slavon *vrykolakas*) lesquels « n'ont pas été inhumés en terre consacrée et sortent de leurs tombes pour hanter les vivants » (GUÉRIN, 2003 : 96) – en l'occurrence ils reviennent à moins d'être poignardés en plein cœur. « Nous vivons dans la peur », dit Giorgio (Glaucio Onorato), l'aîné. L'attente nourrit l'angoisse des fils qui *imaginent* ce retour, scrutant l'extérieur à travers une fenêtre qui met le monde au carreau, craignant une intrusion, au fond, certaine. Pour le spectateur « le plaisir n'est pas dans la découverte d'une intrigue dont les conclusions sont déjà connues mais de s'abandonner aux délices de la mise en scène » (LEUTRAT, 1994 : 81) – et donc de la mise en images.

Gorka réapparaît au moment même où minuit sonne. Le son des cloches, improbablement distinct en ces lieux isolés, semble engendré par ce fantas(ma)-tique retour du père. Au fond, tous savent que celui qui est revenu, non d'un long voyage³ mais de l'éternité même, va les vampiriser. Spectateurs de leur destin funeste (d'Urfé excepté), ils ne se demandent pas tant s'ils vont mourir que « quand ou comment ? ». Dès lors, la peur s'exprime, suscitée par des apparitions, des expressions de visages et des jeux de couleurs, bien davantage par la mise en scène que par la narration. D'ailleurs Gorka refuse de *raconter* son exploit horripilant, le meurtre d'Alibek, alors qu'il est entouré de toute l'assistance, *au coin du feu* (feu dont on adopte même l'impossible point de vue), par une nuit excessivement venteuse, et donc dans une atmosphère conventionnelle du roman gothique propice au récit. « Il est mort, il n'y a rien à raconter, point final », lance-t-il laconiquement.

³ Bava détourne l'évocation odysseenne – comme il l'a fait dans *Hercule contre les vampires* (*Ercole al centro della terra*, 1962) – puisque le chien, qui reconnaît ici la vraie nature du père, meurt aussitôt, abattu par Giorgio sur l'ordre de Gorka. Lorsque Gorka brandit la tête d'Alibek, Piero (Massimo Righi) tient ce propos ambigu : « Voilà pourquoi le chien aboyait : il avait senti l'odeur du cadavre ».

On pourrait dès lors analyser de nombreux plans, dans lesquels ce travail de dramatisation par l'image est particulièrement manifeste. On se concentrera sur l'un d'eux, l'avant-dernier, emblématique de cette recherche d'images impressionnantes au sens où elles impriment l'écran et l'esprit du spectateur comme les *wurdalaks* impriment leur marque dans le cou de leurs victimes bien-aimées – Sdenka (Suzy Andersen) dans celui de Vladimiro, dans l'antépénultième plan. Maria (Rika Dialina), Ivan et Gorka apparaissent à la fenêtre, de face, leurs têtes découpées et encadrées par les carreaux⁴, spectateurs de la morsure évoquée ci-dessus. La peur repose moins sur ce surgissement tricéphale que sur la théâtralité d'un tel *memento mori* – préfiguré par un squelette de moine dans l'abbaye abandonnée où s'étaient réfugiés le comte et Sdenka. Images au sens ancien d'effigies funéraires (*imagines*), les visages sont des masques et les masques ceux de la mort. Cette vanité grand-guignolesque, qui annonce l'épisode suivant, trouve un écho troublant dans l'affiche de la pièce *Les Trois masques*, de Charles Méré, donnée pour la première fois en 1908. Y sont dessinés trois personnages de carnaval contemplant depuis une fenêtre à trois carreaux au format horizontal un pierrot poignardé – et l'histoire nous apprend qu'ils scrutent leur propre forfait. Ainsi, sur l'effet final de terreur des *Wurdalaks*, le rideau tombe : dans le dernier plan une fumée grise recouvre la vue d'un sentier, semblable à celui par lequel Vladimiro est arrivé, écartant toute possibilité de fuite face aux visages de la mort, substituant au départ un perpétuel retour au départ.

La Goutte d'eau, qui fait déborder le réel

Transition visuelle évidente, l'infirmière de *La Goutte d'eau*, Miss Chester (Jacqueline Pierreux), apparaît d'abord comme une ombre à la fenêtre ovale de son appartement. Elle est appelée (au téléphone) pour une toilette mortuaire, par une nuit d'orage. Effectuant son travail à contrecœur, elle remarque une bague de prix qu'elle arrache au doigt de la défunte. Dès que le larcin est commis, et plus encore une fois rentrée chez elle, elle est victime d'hallucinations la portant à croire que la morte la pourchasse. Devenue folle, elle finit par s'étrangler elle-même. La concierge de Miss Chester, qui lui a volé la bague à son tour avant d'appeler la police, commence à éprouver les mêmes angoisses. Ainsi l'expression terrible de la comtesse décédée se transfère sur le visage de l'infirmière et s'apprête à migrer vers un autre encore. La peur se

⁴ Un cadrage et un mode d'apparition également exploités pour le revenant Kurt (Christopher Lee) dans *Le Corps et le Fouet* (*La Frusta e il corpo*, 1963).

trouve donc davantage véhiculée *par des traits* (de visage), leurs caractères de « micro-mouvements intensifs » (DELEUZE, 1983 : 126), que par les dialogues ou l'histoire⁵.

L'épisode possède de multiples origines littéraires possibles (LUCAS, 2007 : 483–484), mais Bava, au-delà des récits et des motifs horrifiques, puise surtout dans cette littérature fantastique dont il est pétri un style, un rythme, une morgue qu'il transcrit dans sa mise en scène pour mieux susciter l'effroi. Car qu'est-ce qui, ici, engendre la peur ? Saisissant à la première vision lorsque, tirant des rideaux d'un coup sec, Miss Chester le dévoile au spectateur, le masque de la défunte, avec son visage défait, (n')apparaît bien vite (que) comme un masque, comme si un masque mortuaire soigneusement peint s'était substitué au visage. De même que l'œil s'habitue peu à peu à l'obscurité, la grimace passe vite pour un grimace, et au-delà de l'effet de surprise, le trucage d'Eugenio Bava (père de Mario) semble assumé. Ce qui trouble alors est moins la folie ouvertement déclarée, nommable, de l'infirmière, lorsqu'elle croit voir la comtesse occuper son lit, se balancer dans son rocking-chair ou s'approcher d'elle en tendant les mains, que les symptômes *a priori* moins signifiants qui apparaissent progressivement. Deux d'entre eux, plus sonores que visuels, mettent ainsi en évidence l'absence tangible de cause objective de la peur : il s'agit d'une mouche et d'un goutte-à-goutte.

La mouche qui vrombit (même quand elle ne vole pas) trouble grandement la voleuse. On peut supposer vraisemblable la présence d'une mouche sur le doigt d'un cadavre, qui ne risque pas de la chasser, ou même chez soi parce qu'on l'y a enfermée, quand bien même elle serait symboliquement chargée de *vanitas* et de culpabilité sartrienne. Mais l'exagération sonore – et de sa taille, semble-t-il – nous signifie aussi, dans une perspective kantienne, que « l'objet n'est jamais donné, mais [qu'il] est construit par la connaissance [...], que c'est le montage qui fait émerger une réalité et qui lui confère une teneur et une consistance » (DUFOUR, 2006 : 106). Le même principe vaut pour les gouttes d'eau : provenant d'abord d'un verre renversé sur la table de chevet de la comtesse puis des arrivées d'eau de l'appartement de Miss Chester, le son en est considérablement amplifié, avec en outre un net effet de réverbération. L'infirmière a beau fermer les robinets dans sa cuisine comme dans sa salle de bain, égoutter son parapluie dans l'entrée, elle ne peut faire cesser le son tonitruant des gouttes tant qu'elle se le *figure*. Dans *Le Téléphone*, en arrière-plan sonore, le tic-tac permanent d'une horloge évoque un funèbre compte à rebours qui accentue le climat d'angoisse. Dans *Les Wurdalaks*, le détail sonore des cloches, qui envahit toute l'image par

⁵ Autant qu'à Gilles Deleuze, on se réfère ici au texte d'Henri Michaux intitulé *Par des traits* (1984) dans lequel il déplore la tyrannie de la langue alphabétique commandante, quoiqu'il soit encore contraint de s'exprimer par elle, au détriment « d'émotions en signes » (MICHAX, 2004 : 1284). Un même paradoxe et une tension analogue entre logique narrative et esthétique de la mise en scène nous semble animer l'œuvre de Mario Bava.

sa « présence acousmatique » (CHION, 1982 : 30), dont la nature même fait écho à l'ambiguïté essentielle et inquiétante du père vivant dans la mort, tient une place similaire. Ici, « plus que le réalisme acoustique c'est le critère de synchronisme » (CHION, 2005 : 23) que Bava exploite pour figurer la peur viscérale du personnage. Synchronisme d'ailleurs assez large – le moment où la goutte tombe et le bruit de l'impact ne correspondent pas tout-à-fait – qui accentue aussi le malaise du spectateur. Et plus encore que l'aspect métaphorique du motif (la fuite d'eau comme épanchement de la raison), c'est peut-être la question du rythme qu'il faut retenir : « On peut remarquer qu'un son unique d'une certaine force, quoique d'une courte durée, fait grand effet quand il est répété par intervalles » (BURKE, 1990 : 128). Ce que laisse entendre le bruit surdéterminé des gouttes qui tombent implacablement, c'est qu'il n'y a plus d'autre réalité, plus d'autre espace ni plus d'autre expérience audiovisuelle que celle de la situation horrible exposée par l'image, ni pour Miss Chester ni, possiblement, pour le spectateur.

Du monde clos à la peur infinie

Si, avec ces trois histoires, Bava offre une synthèse des retours possibles, ceux d'un vivant, de morts-vivants ou d'une morte, ceux qui les subissent sont moins différents qu'il n'y paraît. Rosy et Miss Chester sont deux femmes solitaires dans leurs appartements. On ne sort pas de l'appartement de Rosy. C'est à peine si l'on entrevoit le palier lorsqu'elle ouvre la porte à Mary. De plus, sa curieuse situation semi-enterrée ainsi que ses éléments voutés, évoquant une cave, voire une crypte (comme dans l'abbaye des *Wurdalaks*), renforcent nettement le sentiment de claustration. De même, l'appartement de Miss Chester, avec son œil de bœuf animé par l'orage qui la regarde comme dans sa tombe, la rappelle à sa triste réalité alcoolisée de vieille fille – faisant écho à la situation des trois autres personnages féminins de l'épisode. Dans la première image du sketch, la silhouette de l'infirmière, à sa fenêtre, s'inscrit dans l'ellipse de lumière orange barrée par la ferronnerie. Elle préfigure deux choses : d'une part cette idée d'un appartement-cellule (de prison), et d'autre part que la pauvre femme sera aussi prisonnière de son hallucination puisque cette petite tache orangée dans la nuit peut rappeler une goutte par sa forme, comme si elle était tombée sur l'objectif de la caméra. Enfin, il n'est pas étonnant que des scénarios inspirés de la littérature fantastique du XIX^e siècle évoquent cette figure du célibataire qui, « sédentaire et casanier, oriente [...] un nouvel espace fantastique, le chez-soi, espace familier mais qu'il voit devenir hostile, sinon énigmatique » (PRINCE, 2002 : 15).

On pourrait arguer que le comte d'Urfé, quant à lui, parcourt de grands espaces. Or sa quête d'aventure le conduit dans une maison, dans un foyer, et dès sa rencontre avec Sdenka son seul désir n'est plus que d'en fonder un lui-même. En outre, l'effet d'enfermement est loin d'être absent de l'épisode. Si deux approches de la maison (arrivée de Vladimiro, retour de Gorka) puis deux fuites (enlèvement d'Ivan par Gorka, fuite de Vladimiro et Sdenka) apportent leur lot de plans en extérieur, ce n'est que pour mieux montrer combien la forêt brumeuse, hors du temps, indéfiniment crépusculaire, constitue un écrin sans issue, sans échappatoire, non pas *hortus conclusus* mais *silva includens*. Les entrelacs de branchages tortueux souvent présents à l'avant-plan n'ont cesse de le rappeler.

Ces mondes clos font donc apparaître une peur bien plus grande que la simple claustrophobie : le retour à soi. Le réalisateur affirme d'ailleurs : « Tout ce qui m'intéresse c'est l'homme seul dans sa chambre, qui finit par avoir peur de lui-même » (VOLTA, 1972 : 45). Ce qui terrifie Miss Chester n'est pas tant le regard globuleux du cadavre qui avance vers elle que la vision hallucinée de son propre visage, de sa future image et de son propre avenir, tant, comme le rappelle Jacques Aumont en citant André Bazin (à propos de *Olvidados* de Luis Buñuel), « les visages les plus hideux ne cessent pas d'être à l'image de l'homme » (AUMONT, 1992 : 153).

Aussi en revient-on au visage de Boris Karloff. Rappelant, dès les premières images du film, que *Les Trois visages de la peur* s'inscrit, en 1963, dans une tradition déjà bien longue du cinéma horrifique, qu'il y fait référence par ses intrigues, ses motifs, ses atmosphères, ce visage, en plus d'être abîmé par le temps et le jeu de lumières, s'affirme comme un visage « abymé ». Mario Bava s'empare des constantes du cinéma d'épouvante pour mieux en interroger les mécanismes. Le format du sketch peut alors se comprendre au sens propre de « croquis », relevant non pas d'une très vague esquisse, d'un dessin strictement préparatoire ou d'une académie conventionnelle mais d'une saisissante « étude de la montée insidieuse de la peur chez des êtres seuls face à eux-mêmes » (SABATIER, 1999 : 136). Le réalisateur montre ainsi que l'expérience de la peur réside avant tout dans la confrontation avec son image, possiblement cinématographique, avec son propre visage : avoir peur, c'est se faire face.

Bibliographie

- AUMONT Jacques, 1992 : *Le Visage au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
 BENJAMIN Walter, 2000 : *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
 BRECHT Bertolt, 2005 : *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche.
 BURKE Edmund, 1990 : *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Vrin.

- CHION Michel, 1982 : *La Voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- CHION Michel, 2005 : *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- DELEUZE Gilles, 1983 : *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- DUFOUR Éric, 2006 : *Le Cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF.
- GUÉRIN Brice, 2003 : « Dracula ». In : Pierre BRUNEL, Juliette VION-DURY, dir. : *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- LEUTRAT Jean-Louis, 1994 : « La Couleur Bava ». In : Jean-Louis LEUTRAT, coord. : *Mario Bava*. Liège : Éditions du Céfal.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, 1994 : « Les trois Visages de la peur – 1963 ». In : Jean-Louis LEUTRAT, coord. : *Mario Bava*. Liège : Éditions du Céfal.
- LOUGUET Patrick, 2009 : *Sensibles Proximités, les arts aux carrefours*. Arras : Artois Presses Université.
- LUCAS Tim, 2007 : *Mario Bava, all the colors of the dark*. Cincinnati : Watchdog video.
- MICHAUX Henri, 2004 : *Œuvres complètes*. T. 3. Paris : Gallimard.
- MORIN Edgar, 1970 : *L'Homme et la mort*. Paris : Seuil.
- PRINCE Nathalie, 2002 : *Les Célibataires du fantastique*. Paris : L'Harmattan.
- ROSSET Clément, 2011 : *Propos sur le cinéma*. Paris : PUF.
- SABATIER Jean-Marie, 1999 : « Mario Bava ». *Simulacres*, n° 1.
- VOLTA Ornella, 1972 : « Petit bilan du cinéma fantastique ». *Positif*, n° 138.
- WÆGEMANS Emmanuel, 2003 : *Histoire de la littérature russe : de 1700 à nos jours*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Note bio-bibliographique

Né en 1985, Nicolas Cvetko est professeur agrégé en arts plastiques et doctorant en cinéma (ESTCA – Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis). Ses recherches portent sur les notions d'impuretés et de résonances esthétiques dans les œuvres de Mario Bava et Dario Argento.

Contact: nicolascvetko@hotmail.fr

STÉPHANE ISCHI

SIMON GABAY

Université de Neuchâtel

Le transfert maléfique : un nouveau motif du genre de l'horreur

ABSTRACT: The present article discusses a motif of horror fiction, the “Evil transfer”, that remained unnoticed until now. The key idea of this motif is that, because evil is eternal and indestructible, it cannot be annihilated but only transferred. Four books and movies of the second half of the 20th c. have retained our attention: *Thinner* by Stephen King, *The Exorcist* by William Peter Blatty, *It Follows* by David R. Mitchell and the *Ring* trilogy by Kôji Suzuki. However, these rather recent examples must not hide the diachronic depth of such a motif: Renaissance humanists or biblical texts also present a similar idea.

KEY WORDS: motif (narrative), curse, horror fiction, horror films

La logique un peu particulière des livres et des films d'horreur a toujours posé question, quand elle n'a tout simplement pas livré ce genre à la moquerie. Comme le fait remarquer l'un des protagonistes de *Désolation*, « on se conduit comme des personnages de mauvais films d'horreur [...]. On reste alors qu'on sait qu'on devrait partir, on va voir là où on n'a rien à faire » (KING, 1998 : 282). On pourrait bien sûr allonger la liste de ces comportements jugés absurdes par certains, voire même tournés en dérision par le genre de l'horreur lui-même, toujours prompt à l'auto-parodie. De telles scènes et de tels motifs continuent pourtant d'irriguer un genre qui ne semble pas s'en lasser, pointant de ce fait leur importance.

Identifier ces motifs n'est donc pas une vaine quête, mais un travail qui nous paraît essentiel. Or l'un d'entre eux est justement largement passé inaperçu jusqu'à présent¹ : celui que nous nommerons « transfert maléfique », à savoir l'idée que le Mal

¹ Nous ne l'avons par exemple pas trouvé dans la classification des contes-types Aarne-Thompson-Uther (UTHER, 2004).

ne pouvant pas être vaincu, la seule manière de s'en débarrasser est, une fois contaminé, de le transmettre à un autre. En étant à la fois un fantastique moteur narratif par la tension qu'il est susceptible de créer, et une parfaite machine à angoisse par les thématiques qu'il soulève, on ne s'étonnera donc pas de le retrouver dans les plus grands monuments de l'horreur du XX^e siècle – pour le présent article, nous avons retenu *La Peau sur les os* de Stephen King, *Ring* de Kôji Suzuki, *L'Exorciste* de William Peter Blatty et leurs adaptations cinématographiques éventuelles, ou de récents succès critiques comme *It Follows* de David R. Michell. Puisant dans des croyances pluriséculaires, ce motif se déploie sous diverses formes que nous nous proposons ici d'analyser.

En 1984, Stephen King publie sous le nom de Richard Bachman un roman intitulé *Thinner*, traduit dans la foulée aux éditions Albin Michel avec le titre de *La Peau sur les os*. On y trouve racontée l'histoire de Billy Halleck, riche avocat qui, alors que sa femme le masturbe au volant, percute mortellement une vieille gitane. Après le procès dont il sort finalement acquitté, un vieux gitan s'approche de lui et, lui caressant la joue, murmure : « Maigris ». Halleck ne cesse alors de perdre du poids et, retrouvant le vieil homme, apprend que ce sort ne peut être simplement annulé : il faut, pour s'en débarrasser, le transmettre à un autre. Acceptant d'aider l'avocat malgré son crime, le gitan lui entaille la main, dont il fait couler un peu de sang dans une tourte : celui qui la mangera héritera du maléfice. Mais le gâteau est finalement mangé par la fille adorée de Halleck : anéanti par cette découverte, ce dernier se sert la dernière part...

Cette histoire est un exemple parfait du motif que nous voulons ici mettre en évidence : le Mal, parce qu'indestructible, ne peut qu'être transmis à un autre pour s'en libérer. Une telle idée a nécessairement des origines multiples et dépasse la simple pensée chrétienne, à laquelle on a parfois tendance à tout faire remonter par facilité. Force est néanmoins de constater que le Nouveau Testament propose une illustration parfaite de cette conception d'un Mal transmissible dans l'Évangile selon saint Luc :

Comme [Jésus] mettait pied à terre, vint à sa rencontre un homme de la ville, possédé de démons. [...] Voyant Jésus, il poussa des cris, se jeta à ses pieds et, d'une voix forte, il dit : « Que me veux-tu, Jésus, fils du Dieu Très-Haut ? Je t'en prie, ne me tourmente pas ». Il prescrivait en effet à l'esprit impur de sortir de cet homme. [...] Jésus l'interrogea : « Quel est ton nom ? » Il dit : « Légion », car beaucoup de démons étaient entrés en lui. Et ils le suppliaient de ne pas leur commander de s'en aller dans l'abîme. Or il y avait là un troupeau considérable de porcs en train de paître dans la montagne. Les démons supplièrent Jésus de leur permettre d'entrer dans les porcs. Et il le leur permit. Sortant alors de l'homme, les démons entrèrent dans les porcs et le troupeau se précipita du haut de l'escarpement dans le lac et se noya.

Lc 8 : 26–33 (cf. aussi Mc 5 : 2–13)

Le démon faisant lui-aussi partie de la Création, il ne peut au pire qu'être condamné « à une peine éternelle » (*Mt 25 : 46*), mais pas anéanti : Jésus ne peut donc libérer l'homme qu'en transférant ce qui le possède sur d'autres êtres.

On aura bien sûr reconnu dans ce dernier récit l'archétype de l'exorcisme chrétien, qui occupe depuis une place de choix dans l'imaginaire occidental. En parcourant les siècles qui nous séparent de la rédaction des Évangiles, on retrouve donc régulièrement des éléments du récit biblique, parmi lesquels cette idée de la guérison par un transfert du démon plutôt que par l'anéantissement de ce dernier. Ainsi Jean Bodin, humaniste de la Renaissance resté célèbre pour ses travaux de politique, mais aussi l'auteur de *La Demonomanie des Sorciers*, reprend et précise ce principe :

Auffi ie croy bien que les Sorciers peuuent quelques fois ofter le malefice & maladie, que les autres Sorciers, ou bien eux memes ont donné : mais non pas tous, ny toufiours, & fi faut ordinairement, comme ils ont depofé, qu'ils donnent le Sort à vn autre : autrement ils ne peuuent efchaper que le mal ne tumbe fur eux.

BODIN, 1580 : 128^v

La nature ayant horreur du vide, si le Mal n'est pas transféré sur un autre objet, il se retourne donc sur la première personne venue, et de préférence celle qui l'a réveillé : le sorcier, ou l'exorciste.

C'est justement sur ce dernier cas que l'on voudrait revenir, en nous intéressant à l'un des classiques de la littérature fantastique : *L'Exorciste* (*The Exorcist*), resté célèbre pour son adaptation cinématographique par William Friedkin en 1973, mais d'abord publié comme roman par William Peter Blatty en 1971, et dont la citation liminaire est justement le passage de l'Évangile de Luc que nous avons précédemment présenté. Le livre comme le film racontent l'histoire de Regan MacNeil, une jeune américaine qui se retrouve possédée, et des deux prêtres catholiques qui tentent de la sauver, Damien Karras et Lankaster Merrin. Poussé dans ses derniers retranchements par un démon surpuissant qui a eu raison du père Merrin, le père Karras ne trouve d'autre solution pour mettre fin à cette possession que de s'offrir comme hôte au démon, et, une fois possédé, de profiter d'un dernier moment de lucidité pour se suicider.

Mais avant d'être l'objet d'œuvres de fiction, des histoires similaires ont circulé sous la forme d'anecdotes historiques présentées comme rigoureusement véridiques. L'une d'elle concerne d'ailleurs l'un des monuments de la littérature française : Blaise Pascal, qui aurait été victime d'un sort dans sa plus tendre enfance. Sa nièce raconte en effet qu'en 1624, alors âgé d'un an, Pascal aurait souffert d'un mal similaire à celui de Billy Halleck : il serait « tombé en chartre »².

² « Venir à tomber en chartre, c'est se alangourir, flaistrir, seicher, emmaigrir jusques aux os » (NICOT, 1606 : 115).

cette langueur était accompagnée de deux circonstances qui ne sont point ordinaires : l'une, qu'il ne pouvait souffrir de voir de l'eau sans tomber dans des transports d'emportement très-grands ; et l'autre, bien plus étonnant, c'est qu'il ne pouvait souffrir de voir son père et sa mère proche l'un de l'autre.

PÉRIER, 1954 : 35

Étienne, le père de Pascal, convoque une vieille femme qui passe pour une sorcière et que l'on accuse d'être responsable de l'état du fils. Interrogée, cette dernière reconnaît avoir jeté un sort :

Mon grand-père [Étienne Pascal] affligé lui dit : « Quoi ! il faut donc que mon enfant meure ! » Elle lui dit qu'il y avait du remède, mais qu'il fallait que quelqu'un mourût pour lui et transporter le sort. Mon grand-père lui dit : « Ho ! j'aime mieux que mon fils meure, que de faire mourir une autre personne ». Elle lui dit : « on peut mettre le sort sur une bête ». Mon grand-père lui offrit un cheval : elle lui dit que, sans faire de si grands frais, un chat lui suffisait.

PÉRIER, 1954 : 36

Le jeune Pascal plonge alors dans une sorte de coma : pendant plusieurs heures, il passe pour mort, n'ayant « ni pouls, ni voix, ni sentiment » (PÉRIER, 1954 : 36) avant de soudainement reprendre vie après minuit, guéri, comme la vieille femme l'avait prédit.

Si l'exorcisme est l'une des plus célèbres et anciennes formes du transfert maléfique, elle n'est pas la seule. On en retrouve par exemple une autre dans *It Follows*, un film de David Robert Mitchell sorti en 2014 qui raconte ainsi les malheurs de Jay, une jeune adolescente poursuivie par une créature depuis un rapport sexuel avec un inconnu. Retrouvant ce dernier, l'héroïne apprend que lui aussi était traqué jusqu'à ce qu'ils couchent ensemble, et que, pour se débarrasser de cette créature, Jay doit reproduire le procédé. Mais si cette chaîne est rompue par la mort d'un des protagonistes, la malédiction remonte alors à la personne précédente, qui se retrouve à nouveau pourchassée jusqu'à sa prochaine relation.

L'idée de se libérer par un rapport sexuel avec un sujet sain d'une maladie sexuellement transmissible n'est pas sans précédent : c'est au contraire un mythe aussi ancien que largement diffusé, dont la variante la mieux connue l'est sous le nom de *virgin cleansing*. À la Renaissance, un débat eut ainsi lieu à propos des remèdes possibles à la gonorrhée, dont l'humaniste italien Hercules Sassonia se fait l'écho dans son *Traité le plus parfait sur les maladies vénériennes* :

On doit enquêter sur ce que j'ai entendu de certains Vénitiens, qui disent avoir été instantanément guéris en couchant avec une femme noire. L'expé-

rience est vraie et semble pouvoir être confirmée par Scaliger [...], cependant, plus d'hommes ont été délivrés de la gonorrhée antique en couchant avec une épouse vierge, mais alors la femme est infectée³.

Le mythe des vertus curatives des vierges se retrouve alors régulièrement dans l'histoire européenne, comme dans le Liverpool du début du XIX^e, où des maisons closes proposent à leurs clients malades des jeunes filles, parfois atterrées mentales (SMITH, 1973 : 303). Récemment encore cet éternel mythe du *virgin cleansing* semble expliquer une explosion des viols sur des enfants sud-africains par des personnes atteintes du SIDA (FLANAGAN, 2001) et des ventes aux enchères de jeunes filles organisées à Bombay pour des malades orientaux et moyen-orientaux atteints de la gonorrhée ou de la syphilis (MEDORA, 2011 : 69), qui, contaminant celles qui sont censées les soigner, accélèrent la propagation du virus.

Tout en reprenant le motif du transfert maléfique dans sa variante sexuelle, *It Follows* offre une évolution notable : il change d'échelle en proposant un passage du Mal sous la forme de chaîne, qui multiplie les actes de transfert. Ce mécanisme est encore une fois connu et rappelle le phénomène ancien des chaînes de lettres (LE QUELLEC, 1995) : un courrier anonyme apporte le malheur à qui-conque ne le fait pas circuler (et parfois le bonheur à qui le fait). Le nombre des personnes concernées est alors démultiplié, et inclut des inconnus.

Ring, un livre de Kôji Suzuki publié en 1991 et adapté pour le cinéma une première fois au Japon par Hideo Nakata en 1998, et une seconde fois aux États-Unis par Gore Verbinski en 2002, reprend cette idée de chaîne. En enquêtant sur la mort de son neveu, Kazuyuki Asakawa trouve une mystérieuse cassette vidéo qui le condamne à mourir dans sept jours. Il découvre alors que cette cassette résulte de la combinaison de la rage d'une jeune fille violée, Sadako, et du virus de variole qu'elle a contracté lors de son viol. Une fois infecté par cette cassette, la seule manière d'échapper à la malédiction est d'en faire une copie, et donc d'infecter de nouvelles personnes pour se sauver soi-même.

Alors que nous sommes ici loin de la tradition chrétienne occidentale, la Bible fournit une nouvelle fois une possible source d'une telle histoire – notons tout de même que l'auteur, diplômé de français et multipliant les clins d'œil aux classiques américains (comme *Vendredi 13*), n'est pas sans ignorer cette culture.

³ Nous traduisons : « Sciendum autem est, quod habui à quibusdam expertis Venetis; dicunt se à Gonorrhœa statim curatos usu Veneris cum muliere Aethiope. Experimētum est uerum, & uidetur posse confirmari ex Scaligero exercatione 180. cap. 18 qui scribit Affros à Lue Venerea curai, dum in Numidiam, & Aethiopiam fucedunt. Hæc quoque scio, si tamen literis conignam licet antiqua gonorrhœa plures fuisset liberatos, qui cum uxore Virgine rem habuerunt, fed tunc mulier inficitur ». SASSONIA (1597 : 40^e), cité par SCHLEINER (1994 : 508) & TERPSTRA (2010 : 164).

En effet, l'histoire d'une multitude condamnée par la faute d'une seule personne rappelle l'histoire du péché originel (*Gn* 3 : 1–24), la faute d'Ève rejaillissant sur toute sa postérité, génération après génération : « par un seul homme le péché est entré dans le monde, et par le péché la mort, et qu'ainsi la mort a passé [*pertransiit*] en tous les hommes » (*Rom* 5 : 12) – *pertransire* n'ayant pas seulement le sens de « passer », mais aussi de « passer outre, passer d'un côté à l'autre », rendant peut-être implicitement l'idée que la transmission va « au-delà » de ce qu'on attendrait au premier abord. À partir d'un « pécheur zéro », un mal contagieux contamine l'ensemble de l'humanité :

Ainsi, de même que les adultes deviennent coupables par une action pécheresse, de même les enfants deviennent coupables par contagion ; les premiers sont coupables de ce qu'ils font, les seconds de qui ils tirent leur origine⁴.

Est alors introduite l'idée que des personnes innocentes sont elles aussi incluses dans la chaîne maléfique.

Si certains transferts maléfiques présentent un degré de transmission simple alors que d'autres prennent la forme de chaînes complexes, chacun jouant sur des modalités de transmission différentes, tous partagent quelques axiomes élémentaires. D'une manière générale, les œuvres ou anecdotes que nous avons citées fonctionnent sur une même série de cas de conscience et de paradoxes. Premièrement, seul un sacrifice peut vaincre le Mal, ce qui n'offre que la possibilité d'une demi-victoire. Ainsi, dans *L'Exorciste*, le père Karras décide de partir en martyr pour libérer la petite Regan. La rhétorique catholique permet cependant de renverser cette victoire du Mal : par sa rencontre avec le démon, le père Karras retrouve en effet une foi qu'il avait perdue, justifiant l'idée d'Augustin qui veut que Dieu « a jugé meilleur de tirer le bien du mal, que de ne permettre l'existence d'aucun mal »⁵. Dans d'autres cas, le sacrifice est simplement neutralisé en détournant la mort sur un animal, comme dans l'histoire du jeune Blaise Pascal (chat) ou de la Bible (cochons).

Deuxièmement, le Mal se nourrit de la vie : le choix du sacrifice est rare, et la volonté de survivre perpétue la chaîne. Dans *Ring*, Asakawa a ainsi le choix de laisser mourir sa famille qui a vu la cassette, et ainsi circonscrire la propagation d'un virus encore contrôlable, ou de sauver sa femme et son fils en faisant circuler l'enregistrement maléfique. Il choisit la deuxième option, et, comme le raconte *Double hélice* (la suite de *Ring*), il échoue : sa famille meurt malgré tout,

⁴ Nous traduisons le latin : « Homines igitur, sicut peccati actione maiores, ita minores maiorum contagione sunt rei: isti ex eo quod faciunt, illi ex quibus originem ducunt ». (AUGUSTIN D'HIPPONE, 1865 : 708).

⁵ Nous traduisons : « Melius enim iudicavit de malis bene facere, quam mala nulla esse permittere » (AUGUSTIN D'HIPPONE, 1969 : 64).

provoquant un accident de voiture qui le plonge dans un état catatonique. L'enregistrement se retrouve donc sans surveillance et la propagation du virus, qui commence à muter, s'accélère. Peut-être est-ce donc (entre autres) parce que le père de Blaise Pascal préfère sacrifier son fils que de tuer un innocent, contrairement à Asakawa, que l'histoire se finit bien : seul un animal de petite taille doit mourir.

Troisièmement, il faut tuer pour survivre (et bien souvent finir par mourir quand même). Ainsi, Halleck, qui ne veut pas mourir, n'a nul autre choix que de tuer quelqu'un : ce sera sa femme – mais aussi sa fille et finalement lui-même. Jay, sachant pertinemment les risques qu'elle fait courir à ses partenaires sexuels, multiplie les relations avec des connaissances pour éloigner la créature qui la poursuit – sans pour autant que la fin du film garantisse qu'elle s'en sorte définitivement. Asakawa décide de sacrifier ses beaux-parents pour sauver sa femme et son fils – qui pourtant finiront par mourir.

Quatrièmement, (essayer de) se sauver, c'est aggraver le Mal : plus les personnages se débattent pour leur survie, plus ils causent de dégâts autour d'eux. Comme l'explique Bodin :

Et fait à noter que le Diable veut toufiours gagner au change, tellement que fi le Sorcier ofte le Sort à vn cheual, il donnera à vn cheual qui vaudra mieux : Et s'il guerit vne femme, la maladie tombera sur vn hōme, s'il guerit vn vieillard, la maladie tombera sur vn ieune garçon : Et fi le Sorcier ne donne le Sort à vn autre, il est en dāger de fa vie : bref fi le Diable guerit le corps, il tue l'ame.

BODIN, 1580 : 129^v

Alors qu'au début des histoires une seule personne est maléficiée, le bilan final est souvent lourd. Regan cause la mort de deux prêtres, Halleck emporte avec lui sa femme et sa fille, Asakawa est à l'origine d'un virus qui va prendre le contrôle du monde...

Aucun des récits ne présente donc de violence gratuite : il s'agit bien plus d'une violence logique, régie par des règles. En observant la fin des histoires, on découvre ainsi que l'on obtient deux groupes. D'une part celles qui se finissent mal (*La Peau sur les os*, *It Follows*, *virgin cleansing* ou *Ring*), qui ont toutes pour point commun de débiter avec un rapport sexuel, souvent « anormal » (masturbation, rapport avec un inconnu, viol). D'autre part, celles qui se finissent plutôt bien sont toutes déssexualisées (Bible) ou mettent en scène un enfant qui n'est pas encore nubile (Pascal a un an, Regan de *L'Exorciste* onze). Ce système est d'ailleurs confirmé par d'autres œuvres dont nous n'avons pas ici le temps de parler, mais qui présentent un motif similaire : l'amour naissant entre les deux héros de *Rendez-vous avec la peur* (*Night of the Demon*), réalisé par Jacques Tourneur et sorti en 1957, n'est pas consommé et ils arrivent à renvoyer le sort vers celui qui le leur a jeté. Le héros d'« une croisière de rêve », une nouvelle

issue du recueil *Dark Water* de Kôji Suzuki (1996), préfère avoir un enfant que de suivre des escrocs montant une chaîne de Ponzi, et voit ces derniers tués par une créature enfantine.

Les dés étant déjà jetés, les héros avancent donc vers un destin sur lequel ils découvrent n'avoir aucune prise. Piégés par un mécanisme paranormal qui les dépassent, ils ne peuvent qu'aller de Charybde en Scylla, se débattant dans des dilemmes qui se résument à choisir entre tuer ou être tués. Le personnage et le lecteur / spectateur sont alors à la fois horrifiés par les effets d'une logique implacable, et doublement effrayés : d'abord par cette logique qui leur échappe, puis, une fois celle-ci comprise, par ses conséquences potentielles pour le personnage et ceux qui l'entourent.

Comme tous les bons motifs, celui du transfert maléfique plonge ses racines au plus profond de l'inconscient humain. Il fait naître chez le lecteur / spectateur une sensation de déjà-vu en s'apparentant à des récits mythique comme ceux de la Bible. Il excite le réflexe de raisonnements préscientifiques fonctionnant par analogie (type pensée magique), comme celui de « soigner le mal par le mal », dont on a vu la puissance avec le mythe pluriséculaire du *virgin cleansing*. Il convoque les tabous ancestraux comme celui de la sexualité « déviante » et « anormale ». Autant de paramètres qui, utilisés habilement, fonctionnent comme des amplificateurs de l'horreur et de la peur déjà créées par l'efficacité narrative du transfert maléfique.

Aussi anciennes que soient ses racines, le transfert maléfique semble aussi voir éclore de nouveaux bourgeons. De récents acteurs du genre de l'horreur pourraient en effet bien s'en être inspirés. Nous pensons notamment à la vogue actuelle que connaît la série *Saw*, dont le premier volet est sorti en 2004. Dans ce film de James Wan, porte-étendard du *torture porn* américain, un psychopathe laisse à ceux qu'il a kidnappés la possibilité de s'en sortir en passant par une épreuve mutilante : récupérer une clef en éventrant son compagnon (vivant), se scier la jambe pour quitter une pièce qui sera scellée à jamais après un temps donné, etc. On y retrouve ici, réduite à sa plus simple expression, l'idée centrale que l'on ne peut sortir indemne de l'horreur dans laquelle on est plongé. Mais c'est là quitter définitivement la peur pour ne garder que l'horreur ; objet d'une nouvelle étude que nous laisserons à d'autres le soin de mener.

Bibliographie

Les références bibliques sont tirées de la *Bible de Jérusalem*. Paris, Éditions du Cerf.

Livres et articles

- AUGUSTIN D'HIPPONE, 1865 : *Contra Julianum Pelagianum*. In : IDEM : *Sancti Aurelii Augustini* (10). Éd. Jacques-Paul Migne. Paris : Éditions J.-P. Migne, Collection Patrologie Latine (44).
- AUGUSTIN D'HIPPONE, 1969 : *Enchiridion ad Laurentium, de fide et spe et caritate*. Éd. Ernest EVANS. In : AUGUSTIN D'HIPPONE : *Aurelii Augustini opera* (13–2). Turnhout : Brepols, Collection Corpus christianorum, Series Latina (46).
- BLATTY William Peter, 1971 : *L'Exorciste*. Paris : Pavillons poche, Robert Laffont.
- BODIN Jean, 1580 : *De la demonomanie des sorciers*. Paris : Jacques du Puys.
- FLANAGAN Jane, 2001 : "South African men rape babies as 'cure' for Aids". *The Telegraph*, 11 Nov, <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/southafrica/1362134/South-African-men-rape-babies-as-cure-for-Aids.html>>. Date de consultation : le 25 février 2016.
- KING Stephen, 1984 : *La Peau sur les os*. Paris : Pocket, Albin Michel.
- KING Stephen, 1998 : *Désolation*. Paris : J'ai lu.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, 1995 : « Des lettres célestes au "copy-lore" et au "screen-lore" : des textes bons à copier ». *Réseaux*, n° 74.
- MEDORA Nilufer, 2011 : "Prostitution in India: A Global Problem". In : Rochelle L. DALLA, Lynda M. BAKER, John DEFRAIN et Celia WILLIAMSON, dir. : *Global Perspectives on Prostitution and Sex Trafficking. Africa, Asia, Middle East, and Oceania*. Plymouth, Lexington Books.
- NICOT Jean, 1606 : *Thresor de la langue française*. Paris : David Douceur.
- PÉRIER Marguerite, 1954 : « Mémoire sur la vie de M. Pascal écrit par Mademoiselle Marguerite Périer ». In : Blaise PASCAL : *Œuvres complètes*. Éd. Jacques CHEVALIER. Paris : Gallimard, Collection Pléiade (34).
- SASSONIA Hercules, 1597 : *Luis venereae perfectissimus tractatus*. Padoue : Laurent Pasquato.
- SCHLEINER Winfried, 1994 : "Infection and Cure through Women: Renaissance Constructions of Syphilis". *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, n° 24.
- SMITH Francis B., 1979 : *The People's Health. 1830–1930*. New York : Holmes and Meyer.
- SUZUKI Kôji, 1996 : *Dark Water*. Paris : Pocket.
- SUZUKI Kôji, 2014 : *Ring. L'intégrale (Ring. Double Hélice. La Boucle)*. Paris : Pocket.
- TERPSTRA Nicholas, 2010 : *Lost Girls. Sex and Death in Renaissance Florence*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
- UTHER Hans-Jörg, 2004 : *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Vol. 1–3. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 3 vols.

Films

- FRIEDKIN William, 1973 : *The Exorcist*.
- MITCHELL David Robert, 2014 : *It Follows*.
- NAKATA Hideo, 1998 : *Ring*.
- TOURNEUR Jacques, 1957 : *Night of the Demon*.
- VERBINSKI Gore, 2002 : *The Ring*.

Note bio-bibliographique

Stéphane Ischi est doctorant en littérature française à l'Université de Neuchâtel (Suisse). Il est spécialiste des questions d'intertextualité, du fantastique et de la poésie française du XIX^e siècle. Il a publié des articles dans *Romantisme* et la *Revue d'Histoire littéraire de la France*.

Simon Gabay est post-doctorant en littérature française à l'Université de Neuchâtel (Suisse). Après une thèse en philologie romane, il oriente désormais ses recherches vers les humanités numériques et l'ecdotique moderne (XVII^e siècle). Il a publié des articles dans *Vox Romanica* et les *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*.

VLADIMIR LIFSCHUTZ
Université Lumière Lyon 2

L'ego intermédiaire ou l'authentification de la terreur

ABSTRACT : The article offers an analysis on the mechanisms of fear in movies. How does a fictional work manage to inspire emotion? It is our question here. Starting from Walton's theories, we offer to understand the connections that are created between the viewer and the work itself. Moreover, we explore how a movie can be recognized by the viewer through the process of authentication. It is precisely the matter at hand: fear in movies is the result of a connection between the viewer and a fictional universe. Through the examination of the links between those two, we can reveal how fear works in a certain type of narrative.

KEY WORDS : fear, ego, fictional worlds, fiction, game, authentication

Lors de la campagne de promotion du film *Paranormal Activity*¹ (Oren Peli, 2007), nous avons pu assister à une bande-annonce d'un nouveau genre. Il ne s'agissait plus de mettre en avant les images du film mais plutôt de capturer les réactions des premiers spectateurs. Alternant avec des images brèves de l'œuvre, la bande-annonce dévoile les réactions terrifiées du public. Les spectateurs crient, s'enfoncent dans leur fauteuil, sautent sur leur siège ou se cachent le visage. Le montage de la séquence alterne avec des inserts ponctués de superlatifs : « Le film, le plus déroutant de l'année » ou encore « *Paranormal Activity* a réussi à faire une chose qu'aucun autre film d'épouvante n'avait pas fait depuis 25 ans : être vraiment flippant »². La stratégie de promotion est basée sur l'expérience de la peur. La promesse du film est la suivante : nous vous promettons une expérience terrifiante et unique.

¹ Le film raconte l'histoire d'un jeune couple Micah et Katie qui emménage. Micah décide de filmer chaque pièce de leur maison à cause des peurs de Katie qui est persuadée que des esprits la suivent depuis son enfance.

² Bande-annonce du film : <http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18927592&cfilm=140608.html>. Date de consultation : le 10 septembre 2016.

Aussi, la peur est un outil de promotion au même titre que les performances d'acteurs et actrices dans le cadre de certains genres comme le drame ou encore le biopic³. L'exemple de *Paranormal Activity* est loin d'être unique. Rappelons qu'Alfred Hitchcock, lors de la promotion de *Psycho*⁴ (1960), avait fait envoyer une note à chaque cinéma interdisant l'entrée aux spectateurs après le début de la séance. Il avait aussi fait acheter tous les exemplaires disponibles du livre *Psycho* de Robert Bloch dont s'inspire le film (TRUFFAUT et SCOTT, 2003 : 231). L'idée était de préserver la découverte du film et de créer par la même occasion un véritable coup médiatique. Une idée qui se retrouve dans le *trailer*⁵ du film où Alfred Hitchcock en personne propose un tour du lieu de l'action, le motel et la maison familiale de Norman Bates. Véritable coup de maître, le *trailer* permet à son auteur de nous immerger dans l'univers de la fiction sans dévoiler une seule image de l'œuvre.

Même dans les années 1930, les films fantastiques d'Universal promettaient une expérience unique de terreur. La bande-annonce du film *The Mummy*⁶ (Karl Freund, 1932) est un exemple édifiant de la stratégie de vente du film « plus étrange que Dracula, plus fantastique que Frankenstein, plus mystérieux que l'Homme invisible »⁷. L'utilisation des superlatifs avait un objectif similaire au film d'Oren Peli : garantir un divertissement unique façonnée par l'effroi. Dans le fond, les stratégies de communication des films fantastique, d'épouvante et d'horreur ont toujours fonctionné de la même manière : annoncer un film toujours plus effrayant.

Ce choix stratégique est la résultante d'un constat simple : la peur possède un pouvoir d'attraction. Il y a un désir présent chez un grand nombre de spectateurs d'expérimenter ce type d'émotion par la fiction. Nous pouvons lire un livre ou nous rendre au cinéma dans l'objectif d'être effrayé par une œuvre⁸.

³ Les bandes-annonces mettent alors en avant les nominations et la victoire aux diverses récompenses du cinéma.

⁴ Le film raconte l'histoire d'une jeune femme (Marion Crane) qui s'enfuit avec 40 000 dollars appartenant à son patron avant de s'arrêter pour la nuit dans un motel.

⁵ La bande-annonce est inhabituellement longue (6 minutes et 30 secondes). Hitchcock présente aussi des éléments de l'intrigue. Il s'agit presque d'une œuvre dans l'œuvre tant ce *trailer* apparaît comme un film à part entière du cinéaste spécialiste du suspense. Cela ressemble d'ailleurs aux introductions des épisodes de l'anthologie *Alfred Hitchcock Presents* (1955–1962, CBS-NBC).

⁶ Dans les années 1920, des archéologues anglais découvrent le sarcophage de la momie Imhotep qui ne tarde pas à se réveiller.

⁷ Bande-annonce disponible via <<https://www.youtube.com/watch?v=6IzLO9AN6Hc>>. Date de consultation : le 12 septembre 2016.

⁸ Ce constat remonte aux succès des films fantastiques des années 1930 du cinéma américain. C'est à ce moment que les monstres ont envahi les écrans (Dracula, Frankenstein, la momie, le loup-garou, etc.) sous l'influence de l'expressionnisme allemand et d'un contexte sociétal de crise économique. La quête de l'effroi est un moyen pour se libérer de ses propres peurs. En cela, la crise de 1929 a favorisé le développement du genre. On projetait ainsi à travers ces « monstres », ses propres peurs (DELMAS et LAMY, 2005 : 96–97).

La question se pose alors : comment pouvons-nous être effrayés par de la fiction ? Les différents exemples dévoilent une constance à travers l'histoire du cinéma : cela fonctionne. Il y a là un sujet passionnant qui continue d'interroger nos mécanismes internes face à ces récits. La question n'est pas nouvelle, mais la multiplication des réponses demeure. Pourquoi sommes-nous effrayés par des éléments que nous savons non réels ? Il y a dans cette question un grand nombre d'interrogations sous-jacentes que Kendall L. Walton discute dans ses travaux et qui font autorité en la matière : « L'exploration de la fiction comme autre monde et jeu de semblant (*make believe, pretense*) s'est ensuite très largement imposée, dans la lignée des travaux de Kendall L. Walton » (BESSON, 2015 : 32). Nous proposons de partir des réflexions de Walton pour penser le fonctionnement de la peur par les univers fictionnels. En effet, ce dernier s'interroge sur la séparation entre l'univers fictionnel et l'univers réel. Il semble que la question des univers est directement liée aux mécanismes émotionnels qui alimentent des réponses à certains genres de films. Essayons de démêler les nombreuses interrogations qui entourent le mystère de la peur dans la fiction et plus particulièrement au cinéma.

L'une des questions initiales posées par la peur au cinéma est : pourquoi sommes-nous intéressés par des personnages dont nous savons pourtant qu'ils n'existent pas ? Plus largement, quel est l'intérêt de se plonger dans un récit fictionnel ? Depuis les travaux d'Aristote, nous avons connaissance de la capacité des récits à servir d'espace d'apprentissage (ARISTOTE, 1996 : 77-90). Les histoires nous permettent d'imiter, de transmettre et d'apprendre de notre univers. Nous passons donc par un univers fictionnel pour mieux appréhender l'univers réel. La fiction apparaît comme un espace de médiation où l'on quitte volontairement l'univers réel pour mieux y revenir. En cela, les récits fictionnels sont fondamentaux pour l'apprentissage et l'éducation d'un individu. Il existe d'ailleurs un dysfonctionnement neurologique, la dynarrativie « qui affecte la capacité à raconter et à comprendre des histoires » (BRUNER, 2005 : 104). Jérôme Bruner décrit les conséquences d'une telle maladie proche des neuropathologies comme Alzheimer et Korsakov : « Les patients qui en souffrent semblent avoir perdu toute idée d'eux-mêmes, mais aussi toute idée de l'autre » (2005 : 105). Les conséquences sont donc simples : la capacité d'un individu à se construire une identité est grandement perturbée, si ce dernier ne peut assimiler et restituer des histoires. Cela signifie que nous nous construisons par les récits.

Cela n'explique pas la réponse émotionnelle face à ces histoires. Néanmoins, nous avons une idée de l'importance de la fiction dans la vie réelle. Nous pouvons confirmer cela par la place qu'occupent les récits dans l'enfance. L'un des moments emblématiques de la jeunesse est celui de l'histoire avant d'aller au lit. Une partie des enfants réclament et obtiennent un récit (ou plusieurs) avant de s'endormir. Leurs réactions face à cela nous inspirent plusieurs observations.

D'abord, une histoire provoque des réactions dès l'enfance, les récits avec des monstres peuvent effrayer des enfants ou ils peuvent jouer l'effroi pour amuser leurs parents. Les histoires drôles peuvent les faire rire aux éclats. Une grande diversité de réactions est possible dès cet instant, spontanées ou non. De plus, le moment de la lecture est situé juste avant le sommeil. Il est donc fréquent qu'un enfant ait inclus dans ses rêveries des éléments présents dans les récits racontés. Cette remarque amène Walton à s'interroger sur l'héritage de notre enfance dans notre appréhension de la fiction. Il compare, à de nombreuses reprises, la manière dont un enfant joue à « faisons comme si ». Faisons comme si Papa était un monstre et qu'il voulait me manger. L'enfant se met alors à courir, jouant la peur, et son père imite les rugissements d'une créature potentiellement terrifiante (WALTON, 1980 : 10). L'enfant sait clairement que lorsque son père / monstre va le rattraper, il ne risque pas d'être mangé, mais au pire, chatouillé ou embrassé. Il y a donc ici une conscience du jeu qui se rapproche d'un fait simple : lorsque nous regardons un film d'horreur, nous savons que cela n'est pas réel. C'est un autre type de jeu.

Il semble que la question du « faisons comme si » est une question centrale pour appréhender le mécanisme de la peur. D'abord parce que, dès l'enfance, nous appréhendons progressivement la fiction comme un jeu. Un moment où nous pouvons « faire comme si ». Le terme « progressivement » vise ici à nuancer cela. Un enfant appréhende la fiction par paliers. Nous présentons ici une observation personnelle, mais pertinente dans notre sujet. Nous avons pu assister à la réaction d'un enfant de trois ans face à un film d'animation « inoffensif » *Bolt* (Byron Howard & Chris Williams, 2008). Lors d'une scène, l'enfant s'est violemment mis en colère en interpellant l'un des personnages du film par le mot « méchant », avant de fondre en larmes face au comportement de ce personnage. Il était clair que ce moment n'était pas joué, il était spontané. L'enfant était en train de construire son rapport à la fiction et il recevait par moment des passages du film sans la médiation du jeu, du « faisons comme si ».

Nous nous approchons alors au plus près de notre sujet. Un spectateur qui se rend au cinéma et qui regarde un film d'horreur a conscience que c'est de la fiction, que le monstre ne va pas quitter l'écran pour le dévorer. À travers l'exemple imaginaire de Charles allant au cinéma voir un film d'horreur, Walton démontre que la peur ne vient alors pas d'une partie de soi qui décide de croire à quelque chose que l'autre partie refuse, ce qu'il appelle « *suspending disbelief* »⁹ (WALTON, 1980 : 7). Nous n'oublions pas soudainement que nous sommes au cinéma, face à un film. Walton rejette aussi toute idée de voyage vers le monde de la fiction, nous ne quittons pas la réalité pour la fiction, c'est une chose impossible mise en

⁹ Cela peut se traduire par scepticisme.

scène dans certaines œuvres¹⁰. Par contre, l'auteur propose une réflexion sur le fonctionnement de la peur par le "make-believe"¹¹. C'est par ce procédé que nous pouvons nous immerger dans la fiction :

Cela est une illusion parce que Charles a plus peur qu'il n'est en colère, ou agacé ou bouleversé par le fait que sa presque-peur est provoquée par sa conviction imaginaire d'être en danger. Et cette conviction illusoire que la chose le met en danger est ce qui rend illusoire le fait que la chose est l'objet de sa peur. En bref, ma suggestion est la suivante : le fait que Charles ait presque peur en se rendant compte que la chose le menace illusoirement génère la vérité de sa peur illusoire de la chose¹².

WALTON, 1978 : 14

Lorsque l'auteur utilise le terme "quasi-afraid", il aborde une expérience de la peur et non une sorte de peur spécifique au jeu du "make-believe". Dans son analyse, Walton pense que la peur vient de l'acceptation par Charles de la menace du « slime » qui engendre la peur du monstre. Charles prétend donc être à la merci de la créature. Il y a une notion de jeu proche de celle de l'enfance. Pourtant, ce que Walton n'explique pas, c'est pourquoi Charles décide de jouer le jeu du « prétendons que »/« faisons comme si ». Il décrit un processus basé sur le postulat que Charles va accepter de jouer. Or, tous les spectateurs ne sont pas terrifiés par les films d'horreur. On trouve des réactions très diverses, certains ont vécu l'expérience intensément, leurs cœurs se sont accélérés, ils ont sursauté pendant le film alors que d'autres se sont ennuyés. L'explication de la diversité de ces réactions est fondamentale pour comprendre comment une œuvre peut générer de la peur ou non auprès des spectateurs. L'intuition initiale de Walton apparaît comme la piste à suivre, il y a une dichotomie entre l'univers réel et l'univers de la fiction. Il faut nous intéresser aux univers de la fiction et aux raisons qui nous poussent à « prétendre que ».

Ici, les travaux de deux grands théoriciens des univers fictionnels nous sont indispensables. Thomas Pavel explore les travaux de Walton, il propose une théorie (en littérature) sur l'idée que le lecteur participe à un jeu qui lui fait

¹⁰ Nous pouvons penser à *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985), *The Last Action Hero* (John McTiernan, 1993), *CinémaMagique* (Jerry Rees, 2002). Dans chacune de ces œuvres, des personnages voyagent entre l'écran dit l'univers fictionnel et l'univers dit réel. Évidemment, cela reste un voyage de la fiction à la fiction. Ce sont des œuvres méta-filmiques.

¹¹ Cela peut se traduire par l'illusion.

¹² Citation originale : "What makes it make-believe that Charles is afraid rather than angry or excited or upset is the fact that his quasi-fear is caused by the belief that make-believedly he is in danger. And his belief that make-believedly it is the slime that endangers him is what makes it make-believe that the slime is the object of his fear. In short, my suggestion is this: the fact that Charles is quasi-afraid as a result of realizing that make-believedly the slime threatens him generates the truth that make-believedly he is afraid of the slime."

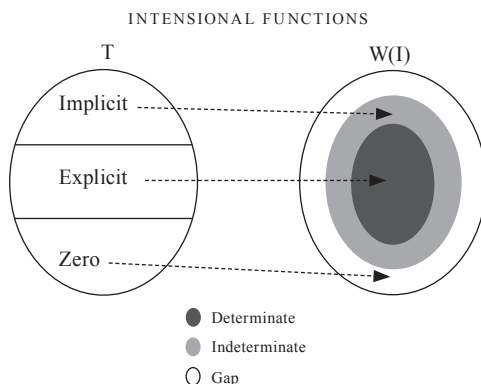
croire au monde de la fiction : “will be taken as”. Pour que les mondes fictionnels fonctionnent, il faut que le lecteur accepte de participer à sa construction. C’est la théorie des mondes *salients*¹³ (PAVEL, 1986 : 56–57) (“salients worlds” ou “salient structure”) de l’auteur : « Il s’agit de concevoir les objets du texte comme appartenant simultanément à deux mondes, soit le monde réel et le monde fictif » (TREMBLAY, 2011 : 20). Pour l’auteur, le lecteur ou le spectateur doit accepter le jeu pour que la fiction fonctionne. Pour cela, il projette un ego intermédiaire qui est à la portée de l’univers de la fiction. Les mondes fictionnels engagent donc, selon cette théorie, à adopter un point de vue intermédiaire. L’ego projeté fait donc office de médiation entre la fiction et la réalité. En cela, les univers fictionnels reposent sur une participation personnelle du spectateur, quel que soit le médium.

L’immersion dans un univers fictionnel dépendrait donc du spectateur capable d’authentifier ou non ces mondes. Lubomir Dolezel apporte un argument supplémentaire à cette idée. Il explique que les univers / mondes fictionnels sont naturellement incomplets et infinis pour une raison simple, toute construction fictionnelle se base sur le monde réel. Or, « notre monde est entouré par une infinité d’autres mondes possibles »¹⁴ (DOLEZEL, 1998 : 13). Tous les mondes fictionnels possèdent donc une base réelle : « Même dans les films de science-fiction, les personnages “vont prendre un verre” dans des cafés locaux » (ESQUENAZI, 2006). Marc Vuillaume rappelle que le terme « fictif » n’est pas un « synonyme de *faux* ou de purement *imaginaire*. Les univers décrits dans les romans contiennent une proportion considérable d’entités importées sans altération notable, de l’univers réel » (VUILLAUME, 1990 : 114). Ainsi, nous acceptons de croire dans un de ces univers uniquement si nous pouvons l’authentifier. Cette question de l’authentification traverse la fiction puisque comme l’explique Pavel, il y a un état double au sein d’un même monde : le monde de « l’état de fait » et le monde qui pourrait survenir par la suite. Cette transformation ne doit pas entrer en contradiction avec l’état de fait renvoyant à l’idée de Gottfried Wilhelm Leibniz qui établit que la possibilité même d’un monde fictionnel dépend de sa nature non contradictoire (PAVEL, 1986 : 44). La fiction rejoue donc sans cesse son authentification auprès de celui qui l’explore.

¹³ *Salient* renvoie à l’adjectif « saillant » en français, mais aussi à l’idée d’un point fort de l’argumentation, à l’idée de trait saillant, frappant. Chez Pavel, les mondes saillants sont donc des éléments qui existent dans deux mondes. La particularité, c’est que ces deux mondes partent de la fiction. Chantale Tremblay donne l’exemple d’Alice et son chat Kitty dans *Through the Looking-Glass*. Kitty est un chat dans le monde d’Alice, mais dans le monde de son imagination, la jeune fille prétend que c’est la reine rouge (TREMBLAY, 2011 : 22).

¹⁴ Citation originale : “our actual world is surrounded by an infinity of other possible worlds”. Pour Dolezel, tous ces mondes possibles sont connectés à notre réalité. Ils partent donc de notre monde pour se former, ils possèdent donc des éléments communs.

Dolezel théorise le développement des univers fictionnels selon le schéma ci-dessous :



Si nous percevons une régularité dans la densité, nous pouvons déduire qu'une fonction intentionnelle à trois valeurs est soutenue par la texture. Elle projette la densité du texte sur le monde fictionnel en structurant sa saturation : la texture explicite construit le domaine déterminé, la texture implicite construit le domaine indéterminé, et la texture zéro, le domaine vague¹⁵.

DOLEZEL, 1998 : 182

Les univers fictionnels sont donc segmentés en trois textures. La texture explicite est ce que l'on voit, la texture implicite est ce qui peut advenir sans contredire la nature de l'univers (nous sommes à Londres, les personnages peuvent donc se rendre dans les différents lieux de la capitale anglaise). Le domaine du vague est plus complexe. Il s'agit d'éléments pouvant subvenir dans la fiction sans que l'on s'y attende (un personnage se révèle être un espion par exemple). Chaque univers de fiction joue sur la porosité de ces frontières pour que les textures implicite et zéro glissent vers l'explicite. À chaque nouvel élément explicite, la question de l'authentification se pose à nouveau. Ce nouvel élément est-il en contradiction avec l'univers fictionnel ? Puis-je continuer à « faire comme si » ?

Les raisons qui nous poussent à projeter un ego intermédiaire dépendent donc de l'authentification d'un univers fictionnel. Ainsi, en acceptant la cohérence d'un univers de fiction, nous projetons un ego fictionnel, ce qui peut nous amener à certaines émotions comme la peur. Walton conclut ses observations ainsi :

¹⁵ "If we perceive a regularity of density, we can say that a three-value intentional function is supported by the texture. It projects the text's density onto the fictional world structuring its saturation: the explicit texture constructs the determinate domain, in the implicit texture the indeterminate domain, and zero texture the domain of gaps".

« Selon ma théorie, nous accomplissons la “diminution de distance” non pas en élevant les fictions à notre niveau, mais en nous abaissant au leur »¹⁶ (WALTON, 1980 : 15). Bien que le mode péjoratif apparaisse réducteur, il semble bien que le spectateur doive accomplir un travail pour accepter l'univers de la fiction. Cela demande donc une démarche personnelle qui dépend aussi de sa propre éducation à la fiction. Le sociologue Jean-Pierre Esquenazi parle de *mediacy*, pour décrire l'héritage personnel que nous avons emmagasiné des différents médias (ESQUENAZI, 2010 : 21). Selon notre *mediacy*, nous développons face aux médias des compétences d'anticipation, de reconnaissance et d'authentification. Le jeu apparaît donc comme un élément essentiel de ce procédé. Si nous rejoignons Walton et Pavel sur ces théories, nous souhaitons insister sur un élément précis : la porosité entre le réel et le fictionnel.

Les films qui suscitent la peur sont subdivisés en genre (films d'horreur, le *slasher*, films de monstre, etc.). Ces différents types de films ne nous demandent pas un travail d'authentification similaire. Walton prend l'exemple des monstres pour décrire le processus de la peur. Or, il est évident que les monstres sont un élément non réel. Jusqu'à preuve du contraire, les loups-garous, les momies, les vampires n'existent pas dans le monde réel. Il semble pourtant que les univers des films de « peur » peuvent jouer sur ce que nous appellerons un trouble du réel. Dans le sens où l'univers fictionnel de certains films se place dans une zone grise à mi-chemin entre le réel et la fiction. Pensons aux films de fantôme, d'esprit, d'exorcisme, ces récits jouent sur un trouble dans le réel. Nous ne pouvons pas prouver que ce genre de choses existe, mais nous ne pouvons pas non plus prouver le contraire. Ainsi, le succès d'une franchise comme *Paranormal Activity* entreprend de jouer sur ce trouble en y ajoutant une approche documentaire en *found footage*¹⁷ pour mettre la forme et le fond au diapason. Ce type d'œuvres nous demande alors d'authentifier non seulement l'univers de la fiction, mais par extension notre propre univers. Est-ce que nous croyons aux esprits ? En fonction de la réponse, l'ego intermédiaire peut être davantage exposé que dans le cadre d'un film de monstre. Les films consacrés aux tueurs en série posent une problématique similaire puisque nous savons que cela existe. Nous sommes exposés aux faits divers, aux actualités, aux gros titres de la presse à sensation. Aussi, ce type d'œuvres nous interroge aussi sur notre propre rapport à la réalité. Selon la manière dont nous nous déterminons et dont nous authentifions notre monde, nous pourrions être pris au jeu du « faisons comme si ».

¹⁶ Citation originale : “On my theory we accomplish the “decrease of distance” not by promoting fictions to our level but by descending to theirs”.

¹⁷ Souvent utilisé dans les films d'horreur, le *found-footage* (enregistrement trouvé) présente une partie ou la totalité du film comme un enregistrement authentique. Ce type de procédé est employé depuis les années 1960–1970 avec notamment *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) ou encore *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick et Eduardo Sanchez, 1999).

Le film *Régression* (Alejandro Amenábar, 2015) est une véritable démonstration de l'influence de nos propres croyances dans la fiction. Alors qu'un policier est chargé d'enquêter sur les accusations d'une adolescente à l'encontre de son père, il découvre une machination satanique dans sa ville. Reprenant des récits comme ceux consacrés aux sorcières de Salem (DUHOUX, 2015 : 10)¹⁸, le film démontre comment la fiction peut nous amener à élaborer une réalité sous son influence. De la même manière qu'il n'y a jamais eu de sorcières à Salem, il n'y a pas de secte satanique dans le film d'Amenábar. Seulement des mensonges sur lesquelles poussent des réalités fantasmées. La peur trouve son terreau dans l'univers réel et c'est bien de cet univers réel que se forment les univers de fiction. L'authentification de la peur semble être le jeu auquel chaque spectateur est confronté. Accepter ou rejeter l'univers de la fiction, c'est se positionner face au jeu du « faisons comme si ». Il semble qu'on peut ajouter à cela une dimension plus personnelle, ses propres croyances dans l'univers réel. Pourquoi les habitants de Salem ont-ils cru à la présence de sorcières ? C'est parce la religion occupait une place prépondérante dans la société de ces colonies et parce que dans l'univers réel des habitants de Salem, les sorcières appartenaient à la texture implicite du monde. Pourquoi dans le film *Régression* le policier croit-il aux sectes satanistes ? C'est parce qu'il veut protéger la jeune victime et qu'il fait le choix de croire aux témoignages, sous-hypnose, des membres de la famille de la présumée victime. La peur trouve son terreau dans l'indécision entre le réel et le fictionnel. Si nous pouvons être effrayés par des éléments non réels, c'est parce que nous le voulons bien, mais aussi parce que nous pouvons craindre que ces éléments soient le reflet d'éléments réels puisque les univers de fictions proviennent de la réalité. Le processus de la peur au cinéma est un jeu où nous sommes invités à suivre les règles (authentification, « faisons comme si ») avant que ce jeu ne se retourne contre nous en nous interrogeant sur ce en quoi nous croyons. De la croyance, les films façonnent des espaces où nous acceptons d'être à la merci de nos peurs les plus intimes.

Bibliographie

ARISTOTE, 1996 : *Poétique*. Paris : Gallimard.

BESSON Anne, 2015 : *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris : CNRS éditions.

¹⁸ Au XVII^e siècle, un certain nombre d'individus sont accusés de sorcellerie dans les colonies américaines, sur la base d'allégations de jeunes femmes. Beaucoup sont condamnés à mort après avoir été torturés pour confesser leurs hypothétiques « crimes » de sorcelleries. En réalité, il semble que tout cela soit parti d'un simple mensonge.

- BRUNNER Jérôme, 2005 : *Pourquoi nous racontons nous des histoires ?* Paris : Agora éditions.
- DELMAS Laurent et LAMY Jean-Claude, 2005 : *Larousse du Cinéma*. Paris : Édition Larousse.
- DOLEZEL Lubomir, 1998 : *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DUHOUX Jonathan, 2015 : *Le procès des sorcières de Salem*. Namur : Lemaitre Publishing.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, 2006 : « Constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques ». In : Jean-Pierre ESQUENAZI et André GARDIES, dir. : *Le Je à l'écran*. Paris : L'Harmattan.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, 2010 : *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.
- PAVEL G. Thomas, 1986: *Fictional Worlds*. London: Harvard University Press.
- TRUFFAUT François et SCOTT Helen, 2003 : *Hitchcock Truffaut édition définitive*. Paris : Gallimard.
- VUILLAUME Marcel, 1990 : *Grammaire Temporelle des Récits*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- WALTON L. Kendall, 1978 : "Fearing Fictions". *The Journal of Philosophy*, Vol. 75.
- WALTON L. Kendall, 1980 : "Appreciating fiction : suspending disbelief or pretending belief?". *Dispositio*, n° 52.

Mémoire

- TREMBLAY Chantal, 2011 : *La reconstruction « module » d'un « wonderland » : comment la magie de la lecture opère-t-elle ?*, 140 p. Mémoire, études littéraires, Université du Québec à Montréal.

Note bio-bibliographique

Vladimir Lifschutz est docteur en étude cinématographique à l'université Lumière Lyon 2. Il a soutenu une thèse intitulée « Les séries télévisées : une lutte sans fin » sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi et Martin Barnier. Il travaille sur la question des configurations temporelles dans les séries télévisées, mais aussi sur les clôtures de série, les univers fictionnels et la dimension esthétique et narratologique des œuvres sérielles. Il s'intéresse plus largement aux mutations narratives et à l'histoire des récits.

La Peur et le courant principal de la littérature



RAMONA MALITA

Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie

Le courage de la peur ou comment vivre sous l'empire (napoléonien ?) de la crainte quotidienne Le cas de Madame de Staël

ABSTRACT : Our article talk (once again) about the literary history; it calls into question the relationship, not very good, between the Emperor Napoleon Bonaparte and the French writer Madame de Staël in the early nineteenth century. Devoid of all civic and political rights, like all women at that time, Madame de Staël has established herself before the most important statesman of Europe by her intelligence and by the great power of her writings.

KEY WORDS : Madame de Staël, Napoleon Bonaparte, French romanticism, fear, woman's civic and political rights

Oignez vilain, il vous poindra ; poignez vilain,
il vous oindra¹.

Gargantua, I, 32

Sous l'égide de la lecture polygonale que Charles Muller ouvre par *Mes rencontres avec Victor Hugo*, nous en proposons une autre, semblable, mais cette fois-ci *Mes rencontres avec Madame de Staël*. Les histoires littéraires insistent souvent, parfois trop, sur des détails paralittéraires de ce type : combien courageux a été tel ou tel homme de lettres – écrivain ou artiste – face à l'idéologie de son époque, parfois oppressive, mettant en rapports déterministes la vie et l'œuvre, l'une expliquant l'autre et vice-versa. La démarche de (para)lit-

¹ Si vous traitez bien un rustre, il se comportera mal envers vous ; si vous le traitez durement, il vous respectera.

térature que nous proposons vise la relation intrinsèque entre la vie et l'œuvre staéliennes, trouvées sous le signe de la dichotomie *courage et peur* ou bien *révolte et crainte*. Une fois disgraciée en 1804 par Napoléon², Madame de Staël vivra toujours, désormais, avec la peur qu'un jour elle et sa famille subiront l'exil aux conséquences économiques, psychologiques et artistiques irrécupérables. Et pour cause, puisque son exil, préparé longuement et minutieusement par l'Empereur, a eu pour effets, escomptés d'ailleurs par Napoléon, une longue et douloureuse amertume dont la Dame Coppétane a su tirer profit. La furie de Napoléon met en danger les enfants de Madame de Staël aussi, l'aîné, le cadet et la fille, Albertine, pas seulement la publication des écritures de leur mère, provoquant la colère et le goût amer de la douleur maternelle. L'écrivaine et la mère, l'esprit protecteur et l'esprit audacieux, ne retrouvent plus l'équilibre que ce dédoublement obligatoire et provoqué par la peur d'un homme contre une femme, met en rapport instable. Toutes ces craintes, toutes ces contraintes qui en découlent se retrouvent sous des formes littéraires variées dans les écritures de Mme de Staël, surtout dans *Corinne* et la *Correspondance*, les essais et l'écriture de bilan : *Dix années d'exil* que nous allons prendre en analyse dans notre étude.

Préliminaires

Les pages qui suivent ne seront pas consacrées à la radiographie de la peur politique aux effets psychologiques. Elles ne contiendront pas non plus la biographie de celle qui a été dominée, dans certains moments de sa vie par la crainte, Mme de Staël. Nous proposons, en revanche, de considérer la force et les conséquences de ces événements parfois tragiques de la vie de cette écrivaine qui aiguillent les destins (de ses descendants), de ces rencontres providentielles qui ont la force de modérer la personnalité, de ces coups de chance qui marquent de façon décisive ses chemins dans la vie.

La parabole biblique sur les arbres qui cherchaient oindre un roi est illustrative, selon nous, pour souligner le rapport entre les gens de vocation et les ambitieux dangereux, mais ridicules. En un mot, la parabole est « parlante » pour les liaisons « dangereuses » entre Mme de Staël et Napoléon. Les arbres partirent pour aller oindre un roi et le mettre à leur tête. Ils dirent à l'olivier : « Règne sur nous ! » Mais l'olivier leur répondit : « Renoncerais-je à mon huile qui m'assure les hommages de Dieu et des hommes, pour aller planer sur les arbres ? ». Et

² Voir l'annexe de l'étude : calendrier de l'exil staélien. Napoléon Bonaparte a été porté au pouvoir par un mouvement national dont Mme de Staël a été témoin.

les arbres dirent au figuier : « Viens, toi, règne sur nous ! ». Mais le figuier leur répondit : « Renoncerais-je à ma douceur et à mon excellent fruit, pour planer sur les arbres ? ». Et les arbres dirent à la vigne : « Viens, toi, règne sur nous ! ». Mais la vigne leur répondit : « Renoncerais-je à mon vin, qui réjouit Dieu et les hommes, pour aller planer sur les arbres ? ». Alors tous les arbres dirent au buisson d'épines : « Viens, toi, règne sur nous ! ». Et le buisson d'épines répondit aux arbres : « Si c'est de bonne fois que vous voulez m'oindre pour votre roi, venez, réfugiez-vous sous mon ombrage ; sinon, un feu sortira du buisson d'épines et dévorera les cèdres du Liban ». Juges 9 : 7–15 (*Sainte Bible*, 1979 : 258).

Comment renoncer à la mission noble de *poeta vates* / au métier d'éclaireur des hommes afin de gaspiller son énergie dans des discussions stériles et actions politiques grandiloquentes, mais inutiles ? Les grands esprits connaissent leur chemin de vocation, tandis que les petits ne savent même pas quel est leur but dans la vie. Dès qu'une occasion de glorifier leur propre personne se présente, eux, les opportunistes, prennent le dessus de ses compatriotes intellectuels et exigent que les hauts esprits agenouillent à leur niveau. La petitesse d'esprit est vindicative, car celui qui ne se soumet pas à ce pouvoir (manqué de perspectives) sera supprimé. L'avertissement de soumission est accompagnée par menace qui répand de la peur, sème la crainte, puisque « le grand petit » ne peut pas se servir de respect et d'intelligence pour régner (car il ne les possède pas), mais de la terreur imposée à ses sujets. Mme de Staël, un possible figuier dans cette parabole (par la douceur de l'intelligence, de ses conversations et de ses essais), paie cher cette désobéissance, même si elle est effrayée, à maintes reprises, par la Police Impériale de Napoléon Bonaparte. C'est une parabole qui met en exergue le rapport entre les grands esprits d'une époque (les phares intellectuels à rôle de *poeta vates*) et le pouvoir de leur temps, illustré par l'idéologie imposée par le régime opaque aux idées révolutionnaires progressistes. C'est une idéologie petite comme petit est l'esprit de celui qui l'a conçue ; les grands esprits n'arrivent à s'y soumettre que par terreur imposée. Eux aussi, ils sont coupables : pourquoi décliner la responsabilité de gouverner ? Une réponse possible : par respect de la vocation intellectuelle.

N'entre pas dans la forêt si tu as peur de loups
ou comment et quand s'assumer des risques ?

« L'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est la peur de l'inconnu » constate H.P. LOVECRAFT (1969 : 35), un des maîtres américains de la littérature horrifique. Nous nommons « peur » dans notre étude tout état incommode d'âme où la Dame de

Coppet se trouve à un moment donné et par la suite duquel elle a dû fuir la France, de crainte de ne pas être arrêtée. Elle-même ou bien les membres de sa famille. «Peur» encore pour désigner toute une série de nuances : terreur politique, panique, angoisse, inquiétude, etc. Roger Caillols perçoit la peur dans la perspective plus laïque et déprécie sa valeur spirituelle ; c'est le cas de ce type de crainte provoquée par les circonstances politiques et sociales, par la peur du quotidien, provoquée par des personnes anxiogènes : les commissaires de police, tel Fouché, et les tyrans, ceux qui suppriment la liberté et ses valeurs. Comment sortir de l'empire de la peur ? Comment ne pas se laisser dominer par l'effroi que les autorités ennemies veuillent imposer à la Dame Coppétane, inconmode par ses idées et ses liaisons, afin de la réduire au silence ? Et la réponse de Mme de Staël n'attarde point : par les formes de l'art, bien entendu.

*Paveo tristiore casu*³

Les craintes du quotidien, exprimées dans la correspondance avec Simonde de Sismondi, un ami très proche à Mme de Staël, dévoilent une âme déchirée entre la peur et la nécessité d'assumer la solitude. Dans une lettre adressée de Rome à Simonde, l'absence de son ami provoque «l'inquiétante étrangeté» du quotidien. Celle-ci engage l'espoir du retour, car ce sentiment est enraciné profondément en l'homme et il a besoin de l'extérioriser. «Rome, ce 19 avril 1805. Si elle [la lettre à Sismondi] m'arrive, je la joindrai à mon paquet, si non vous la recevrez sûrement directement. Croyez-moi quand je vous assure que j'ai senti un grand vide dans ma vie par votre absence. Isoard a cru que vous étiez B. Constant pendant assez longtemps» (PELLEGRINI, 1938 :159). Que ce type d'effroi est récurrent chez la dame de Coppet, c'est qu'une lettre adressée toujours à Sismondi, mais cinq ans plus tard, témoigne de l'impasse spirituelle provoquée par la peur de perdre (encore) un ami :

Moulin, le 19 avril 1810. L'inestimable bien de votre amitié, sa sûreté, sa douceur, sa constance est au premier rang de mes pertes. Je voudrais étouffer en moi l'âme orageuse qui ne sait pas vivre à Coppet avec ce qui me reste [après la mort de son père, Jacques Necker n.n.] mais des pensées d'une tristesse si profonde tombent à plomb sur mon cœur qu'il me faut la distraction comme l'air dans ma prison. [...] Joséphine a reçu un billet de son illustre époux [Napoléon n.n.] qui lui disait que l'air de Navarre lui convenait jusqu'à la saison des eaux ; elle aime Paris comme moi : c'est un huitième péché non pas mortel, mais non pas véniel que ce goût-là.

PELLEGRINI, 1938 : 162

³ Je crains un pire malheur.

Observons dans ce fragment de lettre que la technique narrative vise la gradation, à savoir le climax ascendant, ayant comme point culminant l'inquiétude d'être exilée à jamais pour la coulepe d'avoir publié un livre (l'essai *De L'Allemagne*) incommode pour le Nouveau Régime. Mme de Staël, dans les circonstances politiques napoléoniennes, craint l'obtention de la permission de rentrer à Paris et en France, comme les lettres adressées de Chaumont et de Blois à son ami Sismondi font preuve ; dans les fragments découpés nous avons insisté sur la technique des signes avertisseurs : ajourner, sans terme, l'impression de son livre, confisquer le manuscrit de chez elle (lors d'une razzia inopinée entreprise par la Police Impériale sous l'ordre du commissaire Fouché), s'embarquer impérieusement pour l'Amérique, l'exil imminent à Coppet et l'arrêt à domicile.

Chaumont, ce 14 août 1810. Mon ouvrage [*De l'Allemagne* n.n.] paraîtra, je crois, le dix septembre, et c'est quinze jours après que je saurai si je puis espérer un changement dans mon sort. Si, comme je crois, il n'y en aura pas, j'irai à Rouen et je m'embarquerai vers le 15 octobre. [...] J'étais une véritable brigande, comme dit Prosper.

1938 : 165

Blois, ce 29 septembre 1810. Mais savez-vous l'affreuse situation dans laquelle je suis ? Mon livre est défendu et ma personne renvoyée au port ou à Coppet : on est venu prendre mon manuscrit, saisir l'édition, etc.

1938 : 167-168

Auto-ironique, Mme de Staël voit sa fuite comme une histoire des poltrons malfaiteurs, mais en fait elle exprime son ironie à l'égard d'un pouvoir idéologique si obtus qu'il fasse poursuivre les intellectuels incommodes comme des brigands de droit commun. La Police Impériale veut provoquer des dégâts psychologiques complexes, par l'intimidation et les poursuites judiciaires appliquées autant aux proches / amis des condamnés qu'aux membres de la famille ; les conséquences sont douloureuses, puisque les amis sont éloignés et ils reçoivent l'interdiction de visiter Mme de Staël. Donc elle s'inquiète une fois de plus et elle a peur de ne pas faire souffrir les autres à cause de son exil imposé par Napoléon. *Paveo tristiore casu* c'est une expression latine renvoyant à l'incertitude peureuse que des pires choses ou des événements malheureux n'ont pas encore touché leur comble ; nous désignons par cela ce type d'inquiétude récurrente chez Mme de Staël.

Chaumont, ce 7 juin 1810. Je crains si fort de la blesser [son amie Fanny Randall n.n.] dans la situation pénible où elle est que je ne sais que dire et je crains aussi de me taire. Réfléchisse donc sur tout cela et dites-moi ce que je dois lui conseiller. [...] Si je n'obtiens pas mon rappel [de Napoléon en lui donnant la permission d'entrer en France n.n.] le 15 août, voulez-vous que je

retourne à Coppet pour souffrir pour Benjamin et pour le faire souffrir, car j'ai plus que jamais cette puissance ?

1938 : 164

Stockholm, le 28 mars 1813. Ma seule vive inquiétude à présent, c'est pour Auguste. J'en ai été très peu contente pendant mon absence : un amour sans énergie [avec Mme de Récamier n.n.] l'a cependant empêché de remplir aucun de ses devoirs [...]. Le passé de ma vie tombe pièce par pièce, mais rien ne se renouvelle quand les années descendent de l'autre côté de la montagne : enfin la prière et la résignation soutiennent. Nous vivrons moins que nous n'avons vécu : c'est une terrible parole. J'écris tous les jours avec vivacité : cela me reste. Que ne puis-je causer avec vous ? [...] Adieu, mon cher ami, à la vie et à la mort !

1938 : 169

Clichy, ce 10 octobre 1814. J'ai été encore de nouveau inquiète de la santé de M. de Rocca et cela m'a fait passer de tristes moments. Ah ! la vie est un jeu sans chances bien heureuses : en avançant vers les derniers jours enfin elle est ainsi et celui qui l'a donnée a sans doute des vues bienfaisantes pour nous. [...]. Attendons le paiement.

1938 : 171

Paris, le 13 juin 1814. [...] ce sont les démarches que je fais pour être payée de mon dépôt de deux millions. On me donne assez d'espoir, mais jusqu'à présent je ne prends pas.

1938 : 170

Le paiement qu'elle attend c'est une belle somme de deux millions de francs que la France doit rembourser à Jacques Necker, l'illustre père⁴ de Mme de Staël. Prêté sous l'Ancien Régime, l'argent est promis à être remboursé par le Nouveau Régime instauré, mais la remise en est discutable. «Ce qui t'est écrit est gravé sur ton front» dit un ancien proverbe romain, qui institue par cela l'assertion que nul n'échappe à son destin. Trouvée parfois sous l'influence du fatalisme, la Dame Coppétane assume sa destinée, accepte que certaines choses n'arriveront jamais et que l'histoire joue parfois de mauvais tours à ses bienfaiteurs, mais pour Germaine *spes vincit* : si elle perd souvent le courage devant le quotidien dangereux, en se montrant peureuse, elle ne perd jamais, en revanche, l'espoir de retourner un jour en France et d'assister à la restauration de la justice divine :

⁴ Le dernier Ministre de finances de la France avant la Révolution. Après la victoire de la Révolution Jacques Necker est banni du gouvernement, mais peu avant il avait prêté à la France l'immense somme de deux millions de francs de ses fonds privés. Mme de Staël a beaucoup admiré son père et l'a pris pour modèle de sa vie et de sa carrière intellectuelle : « Bonheur, fortune, renommée, ces brillants avantages dont mes premiers pas ont été environnés, c'est à mon père seul que je les dois » (MME DE STAËL, 1830 : 23).

Blois, ce 23 septembre 1810. Cet air de France est balsamique. Je ne puis vous transmettre cette impression, mais elle toute puissante en moi [...].

1938 : 167

17 mai 1812. Le monde est toujours dans les ténèbres et dans le mouvement sans savoir ce qu'il devient, mais il est guidé par une main qui ne saurait pas l'égarer.

1938 : 168

Ces fragments de lettres sont des preuves, peu ou prou directes, que le courage et la crainte vont de pair, que les courageux ne sont pas de super-héros, mais des gens dont le caractère admirable sait contrôler cette émotion innée qui fait en avoir des sueurs froides. Les contrôler au profit du confort personnel ou bien en faveur des siens et des proches. Le titre de ce sous-chapitre désigne ce type d'angoisse faisant trembler le cœur pour les chers de sa vie : *paveo tristiore casu*.

Ce type de peur, sublimé littérairement en thème romanesque, est illustré dans *Corinne ou l'Italie*, par le personnage éponyme, à travers les scènes d'adieux : Corinne renonce à son amour et laisse partir Oswald, de peur que celui-ci ne soit pas ostracisé par la famille à cause d'un mariage inconvenable. Le roman est ponctué d'une multitude de scènes de ce type ; la multiplicité et la diversité des adieux sont telles qu'il serait possible d'en établir à partir de *Corinne* une typologie, comme le fait Vital RAMBAUD dans une très belle étude sur « Corinne ou le roman d'adieux » (1999 : 7–17). Il y a trois scènes-clé, particulièrement fortes : les adieux de Corinne à Rome et à ses monuments qui, au livre XV, rappellent que Mme de Staël avait elle-même composé un poème d'*Adieu à Rome* ; ceux, longuement développés et occupant tout un chapitre alors qu'ils ne durent que quelques heures, de Corinne et d'Oswald dans le décor de Venise au livre XVI ; et ceux, à la fin du livre, que Corinne, à Florence, fait par son dernier chant tout à la fois à Oswald, à ses amis, à l'Italie et à la vie. Les départs sentimentaux correspondent à une profonde besoin des personnages : protéger les bien-aimés, même au prix de leurs amours ratés et finalement de la vie. Mais il y a chez Mme de Staël une véritable poésie des adieux qui justifie la mise en scène dans le livre et contribue à créer la tonalité mélancolique qu'elle veut lui donner. Pour Corinne et Oswald, les renoncements à l'amour sont d'abord des moments redoutés et terribles ; Corinne les redoute tellement qu'elle fait tout pour le retarder, même si elle sait bien qu'Oswald doit la quitter finalement. Elle prolonge, au début du roman, leurs visites dans Rome et plus tard elle repousse de jour en jour le récit de sa vie qui pourrait, pense-t-elle, amener Oswald à la quitter. Sa crainte est même tellement grande qu'il lui arrive parfois à tort de croire ce moment des adieux arrivé (par exemple à la fin du livre VII). Inquiète du sort d'Oswald, Corinne le laisse partir ; que ce moment soit un moment terrible et douloureux est parfaitement illustré par l'épisode vénitien

(MME DE STAËL, 1985 : 439–440) : la scène est déchirante, caractérisée par tout un vocabulaire de la douleur et de violentes manifestations physiques : larmes, torrents de pleurs, cris, tremblements, pâleur, vertiges, convulsions, pertes de connaissance, etc. Accompagnées par ce type de crainte (*paveo tristiore casu*), ces scènes sont l'expression littéraire de l'angoisse d'être quittée sans prévention : pour le « mérite et la grandeur d'esprit » de renoncer volontairement à son bonheur, l'héroïne exige de son amant les derniers adieux, même si son cœur tremble de peur qu'Oswald le fera. Il y va en fait du très connu cliché romantique : je t'aime, mais je te laisse partir à la chasse de ton bonheur qui n'est pas le mien.

*Erepturam libertatem timeo*⁵
ou la crainte pour son propre sort

« Je tremble des dangers auxquels mon courage va m'exposer » semblerait être la devise staëlienne qui fait découvrir un moi paradoxal où se mélangent, en doses égales, de la crainte et du courage, de la hardiesse et de la timidité, de la force intérieure et de la prudence, de la folie et de la lucidité, etc. Le fait est que la haine contre l'Empereur et l'amour de la France ne quittent jamais l'âme de Madame de Staël, quelque terribles que soient les circonstances vécues. C'est l'heure de la vérité. C'est un moi dont les traits sont récupérés suite à un exercice de lecture appliquée : la voix de la femme, de la fille, de la mère, de la citoyenne, de l'amante, de l'ambassadrice, de l'aristocrate, de la chrétienne, de l'amie, de l'écrivain, etc. La lecture attentive, subsidiaire, des essais staëliens en fait preuve de tous ces types de moi et de leurs enjeux. Ils témoignent de la frayeur dissimulée, des formes cachées de la redoute : par exemple la crainte de ne pas pouvoir parler librement, ou, pour être plus exacte, la crainte de la femme qui n'a pas le droit politique de s'exprimer librement parce qu'elle est femme : « La destinée des femmes ressemble, à quelques égards, à celle des affranchis chez les empereurs ; si elles veulent acquérir de l'ascendant, on leur fait un crime d'un pouvoir que les lois ne leur ont pas donné ; si elles restent esclaves, on opprime leur destinée » (MME DE STAËL, 1999b : 75). C'est un fragment de l'essai capital de Mme de Staël, *De la Littérature* où la Dame Coppétane touche mainte fois au problème de la liberté liée à l'individu ou à sa faculté d'expression. Presque partout, le motif de la liberté se voit indéniablement attaché à l'alarme de la perdre ou de la limiter ; des syntagmes comme « conservation

⁵ J'appréhende l'abolition de mon droit de liberté. / Je redoute que ma liberté ne soit supprimée.

de la liberté» ou «garantie de la liberté» cachent un sous-entendu au sous-sol du texte : l'appréhension de supprimer la liberté, si fragile, d'ailleurs pour les femmes. La récurrence de cette éventail sémantique renvoie à la parabole citée plus haut⁶ où l'on nous relate que la première mesure de force du nouveau roi – le buisson d'épines – ait été la suppression de la liberté : «Le progrès de la littérature, c'est-à-dire le perfectionnement de l'art de penser et de s'exprimer, sont nécessaires à l'établissement et à la conservation de la liberté» (1999b : 86). «Parmi les divers développements de l'esprit humain, c'est la littérature philosophique, c'est l'éloquence et le raisonnement que je considère comme véritable garantie de la liberté» (1999b : 183). Quand on réclame des «garanties» pour la liberté⁷, alors on est vraiment sous l'empire de la terreur comme l'était d'ailleurs toute la société française peu après la victoire de la Révolution. «On n'échappe pas à ce dont on a peur», dit un ancien proverbe, à savoir si ce dont on a peur est la conséquence d'une mauvaise situation dans laquelle on s'est mis, on a peu de chances d'en réchapper. Et pour cause : sous le Gouvernement de la Terreur la Dame de Coppet a dû fuir la France, entre 1792 et 1795, puisque c'était l'époque des crimes et elle était la fille de l'ancien Ministre des finances, Jacques Necker, banni par la Révolution. Son statut en France natale était incertain, donc un refuge auprès des terres d'origine de son père était préférable au risque d'être condamnée par le Nouveau Régime. Mme de Staël est témoin de l'abolition de la liberté au nom de la Réforme et des idéaux révolutionnaires pas très bien définis. Dans l'essai *Considérations sur la Révolution Française*⁸ Mme de Staël consacre, outre la synthèse historique, sociale et morale de l'événement dont elle témoigne, une forme artistique de se libérer de la peur provoquée par l'immédiat politique et de ses entourages dangereux et, ce faisant, elle reconnaît honnêtement la peur qui la dominait dans des moments décisifs de sa vie.

⁶ Il y a des renseignements biographiques très bien argumentés conformément auxquels Mme de Staël avait fait la lecture intégrale de la Bible et connaissait fort bien les épisodes symboliques de l'Ancien Testament (celui du conseil des arbres y compris) débattus sans doute lors de son cénacle littéraire de Coppet. Elle était protestante. Or pour les protestants la Sainte Écriture est le livre Alpha par rapport aux autres textes hagiographiques ou théologiques.

⁷ La complexe notion de «liberté» touche inévitablement à la Réforme au sein de l'Église catholique, puisque la réforme politique doit doubler la réforme religieuse ; si la liberté y est mise en danger, les idéaux de la Révolution risquent d'être compromis, donc une nouvelle alarme inquiétante. À ce point, voir Louis GIRARD : «Protestante, Mme de Staël pense que la Réforme est, plus que le catholicisme, favorable à l'esprit de la liberté. Elle demeure persuadée que la religion est un des ressorts de tout gouvernement [...] Pour Mme de Staël c'est parce que les Français n'ont pas uni la religion à la liberté que leur révolution a sitôt dévié de sa direction primitive. Liberté politique et liberté religieuse signent ici un Concordat malaisé à respecter dans une nation catholique» (1985 : 65).

⁸ «Sans dissimuler certaines faiblesses de l'Angleterre, le livre idéalise son régime. Il esquive le problème d'une armée importante dans les États continentaux, dont le prestige fait des chefs militaires les éventuels rivaux des gouvernements civils» (GIRARD, 1985).

Le paradoxe est qu'alors que Germaine se sentait plus transfigurée par la crainte d'être arrêtée, exilée ou condamnée, elle était plus forte, plus audacieuse et prenait les décisions ayant plus d'impact dans sa vie. Elle se rend vite compte qu'il lui faut louer la liberté de crainte que celle-ci soit supprimée par l'autorité bonapartiste. Dans le même essai la Dame Coppétane range parmi les hommes sans conscience politique ceux qui se prononcent contre la liberté, mais elle est toujours consciente que ce sont ceux-ci qui sont investis du pouvoir et de l'autorité pour la supprimer à leur bon gré :

La liberté a trois sorte d'adversaires en France : les nobles qui placent l'honneur dans l'obéissance passive, et les nobles plus avisés, mais moins candides, qui croient que leurs intérêts aristocratiques et ceux du pouvoir absolu ne sont qu'un ; les hommes que la révolution française a dégoutés des idées qu'elle a profanées ; enfin les bonapartistes, les jacobins, tous les hommes sans conscience politique.

MME DE STAËL, 2000a : 312

Dans la société anglaise⁹ Mme de Staël voit quand même la mise en place de l'utopie politique. En outre fonctionnelle. À tort ou à rebours ?

Comment instituer la loi contre la peur de souffrir ?

C'est une utopie, bien sûr, cette fois-ci psychologique, mais Mme de Staël veut se prononcer en fait sur la condition de la femme et sur son droit d'être heureuse¹⁰. Quel que soit le sujet principal, le sous-entendu secondaire renvoie implicitement à cet effroi impossible à contrôler : la peur de souffrir. « La nature et la société donnent aux femmes une grande habitude de souffrir, et l'on ne saurait nier, ce me semble, que de nos jours elles valent, en général, mieux que les hommes » (MME DE STAËL, 1999a : 231). Encadré dans la catégorie des « choses terribles » qui puissent arriver dans la vie, cette terreur est source du bonheur en même temps et paradoxalement, puisque tout ce qui ne tue pas, rend l'âme plus forte : « Cette terrible faculté de souffrir, qui me tue, c'est une manière de sentir particulière à moi seule » (MME DE STAËL, 1985 : 231). « Les plus grandes

⁹ « La première base de toute liberté, c'est la garantie individuelle et rien n'est plus beau que la législation anglaise à cet égard » (MME DE STAËL, 2000a : 452).

¹⁰ Chez Mme de Staël le questionnement intérieur sur la condition de la femme et sa destinée de souffrir uniquement parce qu'elle est femme, est intimement lié à la perte du bonheur, sacrifié soit pour la famille, soit pour le bien des autres, soit pour sa propre gloire : « En étudiant le petit nombre de femmes qui ont de vrais titres à la gloire, on verra que cet effort de leur nature fut toujours aux dépens de leur bonheur » (MME DE STAËL, 2000b : 134).

qualités de l'âme ne se développent que par la souffrance, et ce perfectionnement de nous-mêmes nous rend, après un certain temps, le bonheur » (MME DE STAËL, 2000c : 78).

Honoré de Balzac s'avère être génial alors qu'il offre indirectement (par l'intermédiaire de son personnage, Lousteau du roman *La Muse du Département*) une réponse à la question-piège : « Je me demande comment une femme peut dompter le monde ». Et la réplique de ne pas attarder : « Il y a deux manières : être Mme de Staël ou posséder deux cent mille francs de rente ! ». À vrai dire, elle, Mme de Staël, remplissait les deux conditions. Bien que chez Balzac elle passe pour une femme d'un fort caractère et courageuse comme elle ne l'est pas dans son train-train quotidien, Mme de Staël se définit à merveille dans son regret exprimé au sujet du personnage de Marguerite dans *Faust* : « Goethe, dans ses romans et dans ses pièces n'a presque jamais donné des qualités supérieures aux femmes, mais il peint à merveille le caractère de faiblesse qui leur rend la protection si nécessaire » (MME DE STAËL, 1999b : 87). L'écrivaine entame ainsi des jeux de « je », derrière lesquels se cache le secret de sa personnalité créatrice, multipliée dans des formes inventées par lui-même. Et pour cause : elle veut cacher sa faiblesse sous la forme du courage. Le moi staëlien de l'exil et pas seulement, elle le dévoile, un peu ostentatoirement, dans le V^e chapitre de la deuxième partie des *Dix années d'exil* :

Je passai huit mois dans un état que l'on ne saurait peindre, essayant mon courage chaque jour, et chaque jour faiblissant à l'idée de la prison. Tout le monde, assurément, la redoute ; mais mon imagination a tellement peur de la solitude, mes amis me sont tellement nécessaires pour me soutenir, pour m'animer, pour me présenter une perspective nouvelle, quand je succombe sous la fixité d'une impression douloureuse, que jamais la mort ne s'est offerte à moi sous des traits aussi cruels que la prison, que le secret où l'on peut rester des années sans qu'aucune voix amie ne se fasse entendre de vous. D'ailleurs, je ne pouvais pas me dissimuler que je n'étais pas une personne courageuse ; j'ai de la hardiesse dans l'imagination, mais de la timidité dans le caractère, et tous les genres de périls se présentent à moi comme des fantômes. L'espèce de talent que j'ai me rend les images tellement vivantes, que si les beautés de la nature y gagnent, les dangers aussi en deviennent plus redoutables.

MME DE STAËL, 1996 : 152

N'entre pas dans la forêt si tu as peur des loups ! dit un ancien proverbe européen, c'est-à-dire il faut savoir prendre des risques quand c'est nécessaire. Elle le fait d'autant plus que sa famille et ses amis ont beaucoup à souffrir suite à l'exil imposé par Napoléon à leur mère et amie.

Conclusion

Le point de vue est tout : si par ses tréfonds si troublés, Mme de Staël se rend vulnérable par son écriture sincère où elle expose ses craintes et ses limites intérieures, les mêmes sentiments sont vus de l'extérieur comme des formes de courage et d'autocontrôle. Selon les dires de Louis Veuillot, trente ans après la mort de la Dame Coppétane, en 1848¹¹ :

Mme de Staël est un dragon : je doute son sexe. Cette grosse femme avec son turban, je suis tenté de la prendre pour le Grand Turc et de lui en reconnaître les privilèges. Dans sa maison, je ne vois qu'une femme, c'est Benjamin Constant ; dans ses livres, je ne vois qu'un homme, c'est Corinne. Ne me citez pas Mme de Staël parmi les femmes hardies, je la classe parmi les hommes imprudents.

Au seuil du siècle, elle représente le type de la femme supérieure dont le caractère est fortement marqué d'une féminité prononcée, parfois frivole, mais toujours redevable à une protection si nécessaire, telle qu'elle s'est peinte dans *Corinne*. Mais sa voix intellectuelle a eu la puissance et la conviction d'un homme. Madame de Staël est divisée entre sa foi dans les idées républicaines (et ce qui y tient, vertu, égalité, liberté) et sa formation personnelle qui lui fait apprécier et regretter dans la société de l'Ancien Régime¹², le goût dans les arts et la politesse des manières.

Nous nous sommes servie de deux expressions latines afin de désigner les deux formes littéraires d'appréhension que l'on peut retrouver chez Mme de Staël dans les textes analysés :

Primo : La panique provoquée par les décisions administratives prises à l'égard de Mme de Staël lors de son exil, affectant les autres. Nommée à l'aide de l'expression latine : *paveo tristiores casu*, cette panique est une forme de malheur qui, chez Mme de Staël, est illustrée autant dans les écritures fictionnelles que dans les écritures de bilan, tels les mémoires. L'inquiétude (justifiée d'ailleurs) pour les siens (famille et amis, proches et intimes, voisins

¹¹ Louis Veuillot, *Libres penseurs*, apud WINOCH (2010 : 540).

¹² D'où cette attitude, apparemment paradoxale : ayant historiquement une position charnière entre le Siècle des Lumières et le XIX^e siècle, Mme de Staël la confirmera dans sa pensée toujours conciliatrice entre la nouveauté et la tradition, même si les Coppédiens en ont eu une attitude plus radicale. Elle y tient par ses idées théoriques révolutionnaires, débouchant vers l'offensive contre la tradition. À une remarque pourtant : chez elle, l'idée d'offensive ne couvre jamais la prémisse de la rupture totale. Elle ne sera jamais radicale y préférant toujours la douce conciliation entre les extrêmes, la modération dans la société de l'Ancien Régime, le goût dans les arts et la politesse des manières. Elle va toujours garder la nostalgie de la société raffinée des salons où la conversation était l'impérative.

et admirateurs-lecteurs, etc.) suite aux conséquences indirectes de l'exil est une forme de peur pesante, fracassante et culpabilisante. C'est un état d'âme continu, faisant trembler le cœur sous le fardeau de la culpé. C'est une culpé indue, en fait, un instrument de punir indirectement l'exilée Madame de Staël.

Secundo : L'alarme que la liberté individuelle ne soit supprimée par la tyrannie, type de peur nommée à l'aide de l'expression latine : *erepturam libertatem timeo*. Cette sorte d'appréhension, issue du quotidien politique, vise l'abolition autant de la liberté individuelle que de la liberté collective ; une fois supprimée pour un individu on s'est créé un précédent qui est « censé » abolir la liberté des autres, sous l'accusation de ne pas obéir (suffisamment) à la nouvelle idéologie imposée par le Nouveau Régime (napoléonien). Cette forme apparaît surtout dans les essais et dans les romans.

Bibliographie

Textes de références

- La Sainte Bible*, 1979. Genève–Paris : Société Biblique de Genève. Traduite des textes originaux hébreu et grec par Louis SEGOND [I^{ère} édition 1975].
- MME DE STAËL, 1830 : *Œuvres Complètes de Madame la Baronne de Staël-Holstein*. Bruxelles : Louis Haumann et Ce, Libraires, XVII volumes. (Nous avons consulté les *Œuvres Complètes* seulement dans le cas où il n'existe pas d'édition critique ; c'est le cas particulier pour *Du caractère et de la vie privée de M. Necker*).
- MME DE STAËL, 1960 : *Correspondance générale*. Paris : JJ Pauvert, puis Hachette, puis Klincksiek. Texte établi et présenté par Béatrice JASINSKI (VI volumes publiés jusqu'à présent allant jusqu'en 1809).
- MME DE STAËL, 1979 : *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la République en France*. Édition critique par Lucia OMACINI. Genève : Droz.
- MME DE STAËL, 1985 : *Corinne ou l'Italie*. Édition présentée, établie et annotée par Simone BALAYÉ. Paris : Gallimard, Collection « Folio Classique. Texte intégral ».
- MME DE STAËL, 1996 : *Dix années d'exil*. Édition critique par Simone BALAYÉ et Marielle VIANELLO BONIFACIO. Paris : Fayard.
- MME DE STAËL, 1999a : *De l'Allemagne*. Paris : Flammarion.
- MME DE STAËL, 1999b : *De la Littérature*. Paris : Flammarion.
- MME DE STAËL, 2000a : *Considérations sur la Révolution Française*. Paris : Tallandier.
- MME DE STAËL, 2000b : *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris : Payot & Rivages.
- MME DE STAËL, 2000c : *Réflexions sur le suicide*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- MME DE STAËL et Don PEDRO DE SOUZA, 1979 : *Correspondance*. Préface, introduction, commentaires et notes par Béatrix D'ANDLAU. Paris : Gallimard.

Ouvrages critiques

- BALAYÉ Simone, 1971 : *Les carnets de voyages de Madame de Staël. Contributions à la genèse de ses œuvres*. Genève : Droz.
- BALAYÉ Simone, 1996 : *Histoire de l'œuvre. Madame de Staël, Dix années d'exil*. Paris : Fayard.
- GIRARD Louis, 1985 : *Les Libéraux*. Paris : Aubier.
- LOVECRAFT H.P., 1969 : *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.
- MAC NAIR Wilson R., 1934 : *Madame de Staël et ses amis. 1766–1817*. Trad. de G. ROTH. Paris : Payot.
- PELLEGRINI Carlo, 1938 : *Madame de Staël*. Con appendice di documenti. Firenze : Felice le Monnier.
- PFLAUM Rosalind, 1969 : *La famille Necker. Mme de Staël et sa descendance*. Trad. de l'anglais par Delphine MARCHAC, préface de la Comtesse Jean de PANGE. Paris : Librairie Fischbacher.
- RAMBAUD Vital, 1999 : « Corinne ou le roman d'adieux ». In : Michel DELON et Françoise MÉLONIO, éd. : *Mme de Staël. Actes du colloque de la Sorbonne*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 7–17.
- WINOCH Michel, 2010 : *Madame de Staël*. Paris : Fayard.

Annexe

CALENDRIER DE L'EXIL STAËLIEN

(une radiographie préliminaire contenant les dates et les événements les plus importants)

- Septembre 1803* : La colère du Premier Consul contre Madame de Staël éclate ; le vrai exil staëlien commence ; il durera près de 12 ans.
- Octobre 1803* : Mme de Staël se met en route avec Benjamin Constant vers l'Allemagne.
- Le printemps 1804* : À Weimar la famille ducale la reçoit chaleureusement. À Berlin elle rencontre les frères Schlegel. La Cour de Berlin l'accueille tout aussi aimablement.
- L'automne 1804* : Mort de son père, Necker. Elle arrive à Coppet et y passe six mois à classer les papiers de son père pour publier ses manuscrits inédits qu'elle fera précéder *Du Caractère et de la vie privée de M. Necker*.
- 1804* : Elle part pour Italie.
- L'été 1805* : Retour d'Italie. Dans son désir perpétuel de s'établir à Paris, elle erre aux alentours pendant plusieurs mois : Auxerre, Rouen, une petite campagne, la terre du M. de Castellane et finalement, une fois de plus, retourne à Coppet.
- 1805–1806–1807* : Les grandes années de Coppet qui est devenu les grandes Assises de la conscience de l'Europe.
- Avril 1807* : *Corinne*.
- L'automne 1807* : Départ pour l'Allemagne (le deuxième voyage).
- 1808–1810* : Deux ans de travail à Coppet où elle prépare ses écrits sur *De l'Allemagne*.
- L'été 1809 – l'été 1810* : Le théâtre de Coppet, la dernière saison brillante avec ses amis. Pour se rapprocher de Paris où s'imprimait son ouvrage, elle s'installe pour quelques semaines au château de Chaumont sur Loire, près de Blois, chez Le Ray, puis chez Fossé, dans sa terre, à quarante lieues permises de Paris.
- L'automne 1810* : Elle reçoit l'ordre de quitter la France dans les quarante-huit heures ; la cause invoquée : elle avait omis dans son livre *De l'Allemagne* le nom de Napoléon.
- Mai 1812* : Mme de Staël élabore un vaste projet d'évasion en Angleterre en passant par l'Europe Centrale, l'Empire austro-hongrois, la Pologne occupée, la Russie, la Suède.

Septembre 1812 : Après un séjour de huit semaines en Russie (Kiev, Orel, Toula, Moscou, Novgorod, Saint-Petersbourg) elle traverse la Finlande (Abo), puis s'embarque pour la Suède (Stockholm).

Juin 1813 : Elle débarque en Angleterre où l'attend une réception digne d'une princesse grâce au succès retentissant de *De l'Allemagne*, imprimé à Londres, après avoir été censuré à Paris. Elle a une société remarquable à Londres où elle rencontre Byron.

Mai 1814 : Napoléon abdique, les Alliés occupent Paris. Finalement elle revient à Paris, l'exil prend fin, mais elle n'est pas heureuse ; elle en avait été absente depuis trop longtemps : « En entrant à l'Opéra, je regardais de tous les côtés pour découvrir un visage qui me fût connu et je n'aperçue que des uniformes étrangers... Voir Paris occupé par les étrangers, les Tuileries, le Louvre gardés par les troupes venues des confins de l'Asie, c'est une douleur insupportable ».

Note bio-bibliographique

Ramona Malița, maître de conférences, Département des langues romanes, Faculté des Lettres, Université de l'Ouest de Timișoara, Roumanie. Docteur ès Lettres (thèse de doctorat portant sur le XIX^e siècle et Madame de Staël). Enseigne les cours de littérature française du Moyen Âge, de la Renaissance et du XIX^e siècle. Intérêts de recherche : littérature du XIX^e siècle, littérature médiévale, histoire des traductions, didactique du texte littéraire. Membre de la Société des études staëliennes, Genève, membre SEPTET, Société de traductologie, Strasbourg, membre de l'AUF. Publications : livres, études, volumes coordonnés, cours parus à l'étranger ou en Roumanie dans des revues / actes de colloque / volumes collectifs. Livres publiés : *Doamna de Staël. Eseuri*, Cluj-Napoca, Dacia, 2004 ; *Dinastia culturală Scipio*, Cluj-Napoca, Dacia, 2005 ; *Madame de Staël et les canons esthétiques*, Timișoara, Mirton, 2006 ; *Le Groupe de Coppet*, Timișoara, Mirton, 2007 ; II^e édition annotée Saarbrücken, 2011 ; *Points de vue sur le réalisme et le naturalisme français*, 2011 ; *Le Chronotope romanesque et ses avatars. Études comparatives*, 2014 ; plus de 55 contributions dans des revues nationales et internationales ; a co-dirigé neuf volumes des Actes du CIEFT (Colloque International d'Études Francophones de Timișoara) : *Agapes franco-phones* 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2016 ; a co-dirigé trois volumes des Actes du CICCRE (Colloque International Communication et Culture dans la România européenne) : *Quaestiones Romanicae* 2013, 2014, 2015 ; co-organisatrice des colloques mentionnés ; plus de 50 participations aux colloques / congrès / tables rondes, dont 30 à l'étranger (France, Allemagne, Suisse, Pologne, Chypre, Serbie, Bulgarie, Algérie, Maroc, Moldavie).

Contact : malita_ramona@yahoo.fr

ALEKSANDRA BOGUSŁAWSKA
Université de Silésie

L'espace anxio-gène dans *Les Misérables* de Victor Hugo

ABSTRACT: The topic of this article is an analysis of space presented in Victor Hugo's novel *Les Misérables*. The specific emphasis is put on the novel's attributes which provoke fear in the reader. Apart from characteristic features of other subgenres of popular novel *Les Misérables* includes a significant number of gothic novel's elements and consequently fits squarely in literary horror fiction. The majority of these characteristics is related to a presentation of anxiogenic space which is an emblematic example of gothic genre. It manifests itself thorough an existence in a novel of gloomy, terrifying, death-related places namely, Waterloo battlefield, old Vaugirard cemetery, the areas of Chelles forest. Several buildings depicted by Victor Hugo for instance the ruins of Gorbeau and Petit-Picpus-Saint-Antoine monastery resemble black dwellings (*demeures noires*) – due to their image and their narrative functions in the text – which are currently demonstrated in Gothic fiction novels.

KEY WORDS: gothic novel, black novel, literary horror fiction, anxiogenic space, fear, terror, fright, black dwelling

Le roman *Les Misérables* de Victor Hugo représente un cas d'ouvrage «hybride». L'hybridité dans ce texte se traduit par le mélange de plusieurs genres romanesques distingués au sein de la littérature populaire qui y trahissent leur présence sous de différentes formes et aspects : références, emprunts, etc. À propos des *Misérables* Rosses FORTASSIER constate : «grand roman populaire, synthèse du roman social, sentimental, historique et d'intrigue» (1982 : 71). En fait, dans l'ouvrage de Victor Hugo, il est également possible de reconnaître d'autres genres romanesques tels que roman gothique, philosophique, policier ou roman policier noir. Pour la matière du présent article, nous avons choisi l'étude des éléments anxiogènes, caractéristiques du roman gothique en qui abonde le texte visé en nous limitant au problème de l'espace. Cette restriction est dictée par l'ampleur du phénomène de la filiation du texte analysé avec le genre en question

qui nous a obligée à procéder par la sélection d'un seul aspect, selon nous, le plus considérable du point de vue de la définition du genre, mais également le plus représenté dans *Les Misérables*.

Le terme du « roman noir » peut être appliqué pour la première fois à la littérature gothique née en 1764 en Angleterre avec l'apparition du roman de Horace Walpole intitulé *Le château d'Otrante*, donnant naissance à une nouvelle esthétique dominée par la peur et la présence de l'élément surnaturel. Les années vingt du XIX^e siècle sont considérées comme déclin du genre noir dans sa forme pure (cf. TRITTER, 2001 : 90) néanmoins l'inspiration tirée du roman de Horace Walpole ne cesse de féconder l'imagination des écrivains. Le roman gothique donne directement naissance au fantastique, ses éléments sont présents aussi dans les romans populaires de Frédéric Soulié, Eugène Sue, Emile Richenbourg, Paul Féval, Alexandre Dumas, Victor Hugo ou Balzac (cf. BARONIAN, 1977 : 48–50 ; LABBÉ, MILLET, 2005 : 57 ; PRUNGNAUD, 1997 : 179–198).

Quant au cadre spatial dans lequel se déroulent les intrigues des romans noirs, il faut noter que certains décors ont une place privilégiée. Ce sont : des châteaux en ruines, des couvents, des souterrains, des cachots ou des cimetières, des landes pendant l'orage déchaîné, des forêts impénétrables, des tempêtes en mer. D'habitude, ces lieux lugubres sont présentés dans la nuit à peine éclairée par une lune pâle, entourés de silence troué par le cri du hibou ou le souffle du vent ce qui renforce encore l'effet de l'angoisse. Ce qui nous vient immédiatement à l'esprit quand nous pensons au cadre des romans gothiques, c'est son obscurité et l'omniprésence de la mort qui prédominent dès les premières pages.

Il n'est pas sans intérêt de voir l'importance que le roman gothique accorde au décor et à l'espace. Le cadre de l'histoire dans le roman noir n'est pas une simple toile de fond. Par contre, sa position est centrale dans le récit où il prend même le rôle du protagoniste (PRUNGNAUD, 1997 : 305).

La naissance de l'esthétique gothique coïncide avec un vif intérêt accordé à l'art médiéval et notamment au patrimoine architectural du Moyen Âge qui se manifeste en Grande-Bretagne à partir du XVIII^e siècle et reste poursuivi tout au long du siècle suivant, dans toute l'Europe. Ce mouvement porte le nom de « Gothic Revival » (1997 : 25–26). C'est à cette époque-là que l'on redécouvre la valeur esthétique de la cathédrale gothique qui inspire, éveille l'imagination, invite au lyrisme et aux élans d'âme. Les romantiques admirent de nouveau les châteaux médiévaux entourés de l'unique atmosphère du mythe. PRUNGNAUD fait remarquer que : « Le lieu gothique n'est pas neutre, il est le réceptacle de projections affectives, l'espace où se fixent et se cristallisent des légendes » (1997 : 37).

Dans *Les Misérables*, il ne manque pas d'endroits sombres et angoissants qui font penser au roman gothique, comme des forêts, des cimetières ou de grands espaces déserts présentés dans la nuit ou très tard dans la soirée. Prenons pour l'exemple la plaine de Mont-Saint-Jean après la bataille de Waterloo. Une fois le massacre fini, ce vaste territoire reste désert, en pleine lune, couvert de cadavres

entre lesquels traînent des types douteux à la recherche de quelque butin. La mort est omniprésente, elle se fait même ressentir dans l'air :

Dans les prairies, des branches d'arbres cassées par la mitraille mais non tombées et retenues par l'écorce se balançaient doucement au vent de la nuit. Une haleine, presque une respiration, remuait les broussailles. Il y avait dans l'herbe des frissons qui ressemblaient à des départs d'âmes.

HUGO, 1967 : 388

Un autre endroit anxiogène décrit dans *Les Misérables*, c'est le vieux cimetière Vaugirard. Comme le remarquent Gilbert MILLET et Denis LABBÉ « le cimetière hante la littérature fantastique depuis ses premiers récits » (2005 : 117). La description de cet endroit met en relief son caractère obscur, suscitant l'angoisse :

Le cimetière Vaugirard était ce qu'on pourrait appeler un cimetière fané. Il tombait en désuétude. La moisissure l'envahissait, les fleurs le quittaient [...]. Des allées droites, des buis, des thuyas, des houx, des vieilles tombes sous de vieux ifs, l'herbe très haute.

HUGO, 1967 : 78

Conformément au chronotope fantastique (cf. BAKHTINE, 1978 ; TODOROV, 1970) selon lequel l'espace et le temps collaborent afin de créer l'effet d'épouvante, le cimetière semble encore plus tragique le soir que pendant la journée : « Le soir y était tragique. Il y avait là des lignes très lugubres » (HUGO, 1967 : 78).

La forêt est un lieu qui aussi apparaît dans *Les Misérables* et qui révèle les caractéristiques de l'espace gothique. MILLET et LABBÉ reconnaissent son rôle ambivalent, à savoir, d'un côté, il est un lieu menaçant et, de l'autre, un abri contre les poursuites (2005 : 197). La forêt dense, sombre et impénétrable évoque le danger, la mort, le mal et le péché. Un homme qui s'y hasarde peut facilement s'y perdre. Ici habitent des animaux sauvages et féroces comme les loups ou les ours. La forêt abrite des bandits et des vagabonds. C'est un vrai paradis pour ceux qui cherchent à fuir devant la loi qui perd complètement son impact dans ce royaume de la sauvagerie où aucun droit n'est connu. Un courageux qui décide de braver cet espace dangereux doit s'attendre au risque de la mort.

La forêt aux environnements de Montfermeil présentée dans *Les Misérables*, est un espace menaçant. Le lecteur suit une scène dans laquelle la petite Cosette est forcée par la Thénardier de s'y rendre la nuit. Quoique la protagoniste connaisse bien le chemin, car elle l'a fait déjà mille fois, la pensée même de s'y hasarder dans les ténèbres la fait tressaillir. Nous y remarquons encore une fois l'effet du chronotope fantastique déjà évoqué plus haut. Pour la fille, cette forêt, si familière au clair du jour, apparaît extrêmement étrange et effrayante pendant

la nuit. Son imagination nourrie par l'obscurité lui procure des images tout à fait fantastiques :

Les hautes herbes fourmillaient sous la bise comme des anguilles. Les ronces se tordaient comme de longs bras armés de griffes cherchant à prendre des proies. Quelques bruyères sèches, chassées par le vent, passaient rapidement et avaient l'air de s'enfuir avec épouvante devant quelque chose qui arrivait.

HUGO, 1967 : 421

Même si la protagoniste est une petite fille, il ne s'agit pas des craintes enfantines qui paraissaient drôles aux yeux des adultes. Les commentaires faits par le narrateur accentuent le caractère universel de ces angoisses :

Il faut à l'homme la clarté. Quoique s'enfonce dans le contraire du jour se sent le cœur serré. Quand l'œil voit noir, l'esprit voit trouble. Dans l'éclipse, dans la nuit, dans l'opacité fuligineuse, il y a de l'anxiété, même pour les plus forts. Nul ne marche seul dans la forêt sans tremblement.

HUGO, 1967 : 422

Dans le folklore, la forêt est un espace où on rencontre des êtres surnaturels. Des légendes et des superstitions multiples, qui passent de bouche à l'oreille surtout dans les zones rurales, font preuve de ces croyances populaires. Elles existent aussi en villes, mais sont beaucoup moins fréquentes. Ces histoires pleines de fantômes, vampires et diables trouvent souvent leur écho dans les romans noirs¹. Victor Hugo inclut une de ces légendes dans *Les Misérables*. Il s'agit de la superstition répandue dans le pays de Montfermeil selon laquelle le diable cache ses trésors dans la forêt voisine de la ville². Il n'est pas rare de le surprendre à la chute du jour, dans les endroits écartés du bois. L'homme qui tombe sur le diable meurt dans un temps plus ou moins récent ne dépassant jamais trois ans³.

¹ Cf. SOŁOWIEJ (2016).

² Il est question de la même forêt où se trouve la source d'eau à laquelle Cosette va pour apporter de l'eau.

³ Dans *Les Misérables*, Victor Hugo exploite également d'autres symboliques de la forêt, c'est-à-dire : celle d'un lieu rassurant évoqué, entre autres par MILLET et LABBÉ (2005 : 197) : Jean Valjean enterre dans la forêt de grandes sommes d'argent. La forêt acquit aussi une signification attachée au sanctuaire, lieu de la présence divine (BROSSE, 1989 ; HARRISON, 1992). Cette symbolique qui a ses sources dans les cultes antiques, devient reprise par Chateaubriand dans *Le Génie du Christianisme* (cf. CHATEAUBRIAND, 1859 : 293). Ainsi, c'est dans la forêt où Cosette rencontre son bienfaiteur ce qui la remplit de joie et invite à exprimer sa gratitude envers Dieu : « Cosette le suivait sans peine. Elle ne sentait plus la fatigue. De temps en temps, elle levait les yeux vers cet homme avec une sorte de tranquillité et d'abandon inexprimable. Jamais on ne lui avait appris à se tourner vers la Providence à prier. Cependant, elle sentait en elle quelque chose qui ressemblait à l'espérance et à de la joie et qui s'en allait vers le ciel » (HUGO, 1967 : 430).

Un autre lieu, la demeure noire, étrange, souvent hantée, joue une fonction anxiogène extrêmement importante dans le roman gothique. C'est là où se déroulent des épisodes les plus tragiques : fuites, poursuites, emprisonnements, agressions, tortures. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un vieux château ou d'un couvent difficilement accessibles, situés à l'écart des sites habités, par exemple : au milieu des forêts sauvages, dans les montagnes, sur un rocher ou une île⁴.

Conduit par le narrateur, le lecteur pénètre à l'intérieur d'une telle sinistre forteresse. Déjà à l'entrée, il se trouve envahi par une multitude d'éléments angoissants. L'effet de la peur est créé tout d'abord par la présence de l'inconnu qui se fait sentir immédiatement. Une énigme est souvent attachée à l'histoire d'un tel bâtiment où les mystères sortent de chaque coin et se multiplient sans cesse.

Joëlle PRUNGNAUD fait remarquer que la demeure noire est le lieu du paradoxe, car il s'agit d'un bâtiment clos et ouvert en même temps (1997 : 312). Cette construction, où tout est destiné à rendre impossible une potentielle tentative d'évasion, rappelle une prison. Les murs cachent plusieurs passages secrets, les fondations sont pleines de galeries, de souterrains, de cachots et d'oubliettes. Le prisonnier essayant de s'en enfuir peut facilement s'égarer et réduire à néant ces rêves de liberté. Cependant, les mêmes traits de la demeure noire capables d'empêcher la fuite peuvent aussi la faciliter. À ce propos, PRUNGNAUD remarque :

Pour maintenir l'intérêt dramatique, il est nécessaire que la prison soit réversible : les cachots qui servent à emprisonner à jamais un malheureux captif vont aussi permettre au fuyard de se dissimuler, les passages secrets qui garantissent le pouvoir absolu du châtelain lui donnant la parfaite maîtrise d'une habitation aussi vaste favorisent la fuite de ses victimes.

1997 : 312

La mesure Gorbeau décrite avec des détails dans *Les Misérables* fait penser à une demeure tirée du roman gothique. Elle se trouve dans la plus grande métropole de la France, mais dans le quartier situé à l'écart. Ici, si on croit au narrateur, « Paris dispersait [...]. C'était un lieu habité où il n'y avait personne, c'était un lieu désert où il y avait quelqu'un ; c'était un boulevard de la grande ville, une rue de Paris, plus farouche la nuit qu'une forêt, plus morne le jour qu'un cimetière » (HUGO, 1967 : 462)⁵.

⁴ En exemples nous pouvons évoquer : Le Château d'Udolpho dans *Les mystères d'Udolpho* d'Ann Radcliffe, situé dans le décor sauvage des Appenines ou le couvent de San Stefano dans *L'Italien ou le confessionnal des pénitents noirs* de la même auteure, faisant corps avec le roc, situé au bord du précipice ; le château du Comte Dracula mis en scène par Bram Stoker dans *Dracula*. Le repaire du vampire se trouve dans les Carpates, son entourage est habité par des meutes de loups extrêmement féroces.

⁵ Pour Victor Hugo, la ville est un espace inspirant la peur : « Les villes, comme les forêts, ont leurs antres où se cache tout ce qu'elles ont de plus méchant et de plus redoutable » (HUGO,

Le vieux château gothique est ici remplacé par uneasure en ruine qui avait cependant dans son histoire les moments de gloire. C'était jadis une propriété du maître Gorbeau, procureur au Châtelet. Même si une partie de ce bâtiment a été dernièrement démolie, ce qui en reste permet encore de juger ce qu'il a été. Cette maison est pleine de contrastes qui relie l'excellent passé et le misérable présent :

Cette porte qui avait l'air immonde et cette fenêtre qui avait l'air honnête, quoique délabrée, ainsi vues sur la même maison, faisaient l'effet de deux mendiants dépareillés qui iraient ensemble et marcheraient côté à côté, avec deux mines différentes sous les mêmes haillons, l'un ayant toujours été gueux, l'autre ayant été un gentilhomme.

HUGO, 1967 : 463

Cet assemblage d'éléments contrastés entoure cette demeure d'une atmosphère de mystère.

Laasure Gorbeau est comme un vrai lieu gothique : « obscure, fâcheux, blafard, mélancolique, sépulcral » (HUGO, 1967 : 464). Cette maison, bien cachée devant des regards importuns des passants, est comme la plupart de demeures noires difficilement accessible : elle se trouve près d'une usine et entre deux murs de jardins de sorte qu'elle se présente sur la voie publique seulement d'un côté. Laasure semble petite comme une chaumière, mais en réalité, elle a la grandeur de la cathédrale – encore un autre détail qui fait penser à une demeure gothique.

La chambre habitée par les Jondrette est un endroit gothique par excellence – fétide, avec des murs coupés de cicatrices, éclairée par un seul fenêtre-mansarde drapé de toiles d'araignée par lequel il vient si peu de lumière qu'une face de l'homme paraît comme celle d'un fantôme. En plus, dans cette chambre, il y a énormément de coins secrets ce qui fait penser au cachot :

Des saillies, des angles, des trous noirs, des baies et des promontoires. De là d'affreux coins insondables où il semblait que devaient se blottir des araignées grosses comme le poing, des cloportes larges comme le pied, et peut-être même on ne sait quels êtres humains monstrueux.

1967 : 274

La demeure Gorbeau devient dans *Les Misérables* un vrai abri du crime :

Le repaire Jondrette était, si l'on se rappelle ce que nous avons dit de laasure Gorbeau, admirablement choisi pour servir de théâtre à un fait violent

1967 : 273–274). Le côté obscur de la ville est également exploré par : Honoré de Balzac dans *Le Père Goriot* (cf. BALZAC, 1966 : 11), Charles Baudelaire dans *Le Salon de 1859* (cf. BAUDELAIRE, 1868 : 337) ou Alphonse Daudet dans *Les Rois en Exile* (cf. DAUDET, 1879 : 260).

et sombre et d'enveloppe à un crime. C'était la chambre la plus reculée de la maison la plus isolée du boulevard le plus désert de Paris. Si le guet-apens n'existait pas, on l'y eût inventé.

1967 : 311

Thénardier explique à Jean Valjean, pris en otage que le principal avantage de sa chambre est sa surdité : « C'est une cave. On y tirait une bombe que cela ferait pour le corps de garde le plus prochain le bruit d'un ronflement d'ivrogne » (HUGO, 1967 : 330). Et rappelons que, selon Gaston BACHELARD, c'est la cave qui cache tous les secrets honteux des habitants de la maison (1957 : 45).

Un autre bâtiment qui rappelle la demeure gothique est le couvent Petit-Picpus-Saint-Antoine. Le couvent n'est pas non plus privé d'éléments effrayants. Comme la mesure, le couvent ne se trouve pas dans un endroit éloigné de la civilisation, mais à Paris – une ville souvent considérée comme le centre de vie. Cette localisation n'exclut cependant pas la difficulté d'accès à cet édifice⁶. Le bâtiment en forme du trapèze est entouré de quatre rues comme par un fossé. Les habitantes, coupées du monde qui les entoure de si près, mènent ici une vie d'une clôture totale. Pour un homme de l'extérieur, il est extrêmement difficile d'y pénétrer. Si le visiteur est du sexe masculin, la chose se complique encore, car Petit-Picpus est un cloître féminin. Il n'est habité que par les religieuses avec ses disciples – qui ne sont que les filles. Le père Fauchelevent fait l'exception à cette règle. Cet ancien charretier sauvé jadis par monsieur Madeleine à Montreuil-Sur-Mer assume ici ses fonctions du jardinier. Étant du sexe masculin, il est traité dans ce milieu exclusivement féminin comme un potentiel danger. Il porte un grelot de façon que les femmes puissent l'entendre de loin et aient du temps de s'éloigner, car dans ce bastion de vertu un regard, même innocent, jeté sur un homme est vu comme un grave péché.

Jean Valjean et Cosette pénètrent dans cette « sainte forteresse » par le mur en fuyant devant Javer et ses policiers. Étant tombés ici du ciel, comme le dit le jardinier, ils ont du mal à sortir. Leur fuite étant une affaire très risquée fait presque penser à l'évasion d'une prison. Cosette quitte le couvent dans le panier du jardinier tandis que Jean Valjean sort caché dans le cercueil qui reste vide après l'enterrement de la mère de Crucifixion dans son propre cercueil sous l'autel (la religieuse a dormi dans ce cercueil pendant vingt ans et désirait y être enterrée).

Le couvent est comme un vrai monastère gothique un endroit du contact entre le sacré et le profane. Vu à vol d'oiseau le bâtiment dessine une potence posée sur le sol. Le fait que la place occupée aujourd'hui par cette sainte maison était autrefois consacrée à l'emplacement d'un jeu de paume appelé « le tripot des onze mille diables » ne reste pas sans importance.

⁶ Une situation analogue apparaît dans *Le Moine* de Mathew Gregory Lewis, les scènes macabres se déroulent dans le couvent qui se trouve au cœur de Madrid.

C'est ici que se passent des scènes qui glacent le sang du courageux forçat. Une fois dans cet endroit, Jean Valjean se croit rassuré en pensant trouver un abri contre la poursuite. Accueilli par les voix qu'il trouve être celles des anges, il tombe en extase. Mais lorsqu'il se réveille, il devient témoin des scènes qui font immédiatement briser ce sentiment fugace de sécurité. Dans les ténèbres, il aperçoit dans une des fenêtres un peu de lumière. Lorsqu'il regarde à l'intérieur, une salle à peine éclairée par une veilleuse apparaît à ses yeux. Par terre, il y a une silhouette immobile étendue à plat ventre, couverte d'un linceul avec le bras en croix et la corde au cou. « Jean Valjean a souvent dit que, quoique bien des spectres funèbres eussent traversé sa vie, jamais il n'avait rien vu de plus glaçant et de plus terrible que cette figure énigmatique accomplissant on ne sait quel mystère inconnu dans ce lieu sombre et ainsi entrevue dans la nuit » (HUGO, 1967 : 496). Mais ce n'est pas la fin de surprises qui l'attendent cette nuit dans cette redoutable demeure. Ensuite, il entend un bruit singulier dans le jardin et voit un homme boiteux se promener parmi des melons. Tous ces phénomènes étranges le font trembler de peur.

Pour conclure, l'espace dépeint dans *Les Misérables* contient de nombreux éléments qui permettent de le qualifier comme anxiogène. L'effet de la peur est obtenu grâce au choix des lieux d'action obscurs, attachés à la mort et au crime qui font penser à l'esthétique d'épouvante initiée par Horace Walpole dans *Le Château d'Otrante*. Pour construire le cadre spatial des *Misérables*, le romancier recourt aux topos caractéristiques du genre gothique, ce sont, entre autre : une forêt présentée comme un espace dangereux, hanté par des présences surnaturelles, un vieux cimetière négligé qui surtout pendant la nuit se transforme en un lieu très lugubre, un couvent difficilement accessible, l'endroit de la rencontre du sacré et du profane, enfin une demeure étrange, obscure et énigmatique où se déroulent des scènes macabres. Par une telle création du décor, Victor Hugo aboutit à créer une ambiance de mystère et d'angoisse qui envahit le lecteur du roman et inspire chez lui un sentiment de malaise caractéristique pour la littérature d'épouvante.

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, 1957 : *Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
BAKHTINE Mikhaïl, 1978 : *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
BALZAC Honoré, 2000 : *Le Père Goriot*. Paris : Classiques universels.
BARONIAN Jean-Baptiste, 1977 : *Un nouveau fantastique*. Lausanne : L'Âge d'homme.
BAUDELAIRE Charles, 1868 : *Curiosités esthétiques*. In : *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris : Michel Lévy frères.
BROSSE Jacques, 1989 : *Mythologie des arbres*. Paris : Plon.

- CHATEAUBRIAND François-René, 1859 : *Génie du christianisme*. Paris : Garnier Frères, Éditeurs.
- DAUDET Alphonse, 1879 : *Les rois en exil*. Paris : E. Dentu, Éditeur.
- FORTASSIER Rose, 1982 : *Le roman Français au XIX^e siècle*. Paris : PUF.
- HARRISON Robert Pogue, 1992 : *Forests: the shadow of civilization*. Chicago: University of Chicago Press.
- HUGO Victor, 1967 : *Les Misérables*. Paris : Garnier-Flammarion.
- LABBÉ Denis, MILLET Gilbert, 2005 : *Le fantastique*. Berlin : Ellipses.
- PRUNGNAUD Joëlle, 1997 : *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion.
- SOŁOWIEJ Dominik, 2016: „Symbolika lasu, puszczy, gaju, matecznika i łowów w twórczości Juliusza Słowackiego”. *Biesiada. Czasopismo Internetowe Zakładu Literatury Romantyzmu Wydziału Polonistyki UW*, grudzień, <<http://biesiada.polon.uw.edu.pl/symbolika.html>>. Date de consultation : le 19 janvier 2016.
- TODOROV Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- TRITTER Valérie, 2001 : *Le fantastique*. Paris : Ellipses.

Note bio-bibliographique

Aleksandra Bogusławska, doctorante à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie (Katowice, Pologne), mène ses recherches sur le néogothique d'expression française.

MONNÉ CAROLINE DOUA OULAI

Université PARIS-SORBONNE (Paris IV)

Équipe de recherche EA 4503, Littérature française XIX^e–XXI^e siècles

La peur chez les névrosés dans l'œuvre zolienne

ABSTRACT : Fear has always entered the human soul. Aware of this fact, Emile Zola speaks of this emotion in his fictional works, especially his neurotic characters. Thus, either the “crazies”, victims of the breakdown of the time, real hysterical, religious neurosis or the “irregulars of hysteria” and “doubles” of Zola, all are animated by a neurotic, even hysterical fear. Speaking of fear in his neuroses, Zola speaks of his own fears related to his neurosis. Furthermore, the writer offers a remedy to the neurotic fear, remedy that occurs through the pipe of the passions.

KEY WORDS: fear, neurosis, hysteria, Second Empire

La peur est depuis toujours inscrite dans l'âme humaine. Conscient de cette réalité, Émile Zola considère cette émotion dans sa production romanesque. Il l'attribue à plusieurs personnages, notamment ses personnages névrosés, voire hystériques. La peur est en effet un symptôme de la névrose tout comme de l'hystérie. Selon le *Nouveau Larousse Médical*, « la névrose est une affection nerveuse qui ne s'accompagne d'aucune lésion décelable dans le système nerveux » (1992). Purement psychique, cette affection est une anomalie qui se situe dans le système nerveux et qui détermine les troubles du comportement. L'hystérie quant à elle, est une névrose particulière parce que caractérisée. À la différence, en effet, de plusieurs affections nerveuses faisant partie de la névropathie générale, l'hystérie est une maladie nerveuse nettement caractérisée, à symptômes toujours les mêmes et à évolution déterminée (LEVILLAIN, 1891 : 78). Ainsi, l'hystérie étant une névrose, elle porte parfois l'appellation de névrose hystérique. Jean Martin Charcot, dans sa préface à la première édition du livre de RICHER (1885), parle de « névrose hystérique ». Dans le vaste champ lexical de la peur, l'on a notamment, l'angoisse, l'obsession, la hantise, l'anxiété, l'épouvante, l'effroi, la terreur, l'horreur, la panique et l'inquiétude. Parler de peur ici, revient à faire une approche des axes d'étude que sont les « détraqués », victimes

du détraquement de l'époque, les hystériques vraies, les névrosés religieux ou les « irréguliers de l'hystérie » et les « doubles » de Zola, axes respectivement représentés dans ce travail par Maurice Levasseur, Thérèse Raquin, Marthe Mouret et Lazare Chanteau. En considérant la peur chez ses névrosés, Émile Zola parle de ses propres peurs liées à sa névrose.

Les « détraqués », victimes du détraquement de l'époque impériale sont les névrosés dans l'œuvre zolienne qui subissent le déséquilibre de la société impériale à laquelle ils appartiennent et qu'ils incarnent. Sous le Second Empire, la société est malade. En effet, sous la pression des appétits à satisfaire, les nerfs se tendent au point de se rompre et de détraquer leurs victimes. La société est en manque à différents niveaux, notamment au niveau des règles morales. Sans normes, cette société est conduite à une débâcle tant morale que sociale, débâcle qui bien vite devient aussi militaire, à considérer, par exemple, la guerre de 1870 entre la France et l'Allemagne.

Maurice Levasseur est le symbole de cette débâcle militaire. La dégénérescence de sa famille est le reflet de la dégénérescence du peuple français sous le Second Empire, cette dégénérescence qui explique comment la France victorieuse au temps des grands-pères est battue dans les petits-fils.

Dans son parcours de soldat, Maurice Levasseur est par moments angoissé. Lorsque la bataille contre les troupes adverses bat son plein, il a peur : « le feu redoublait, la batterie voisine venait d'être renforcée de deux pièces ; et, dans ce fracas croissant, la peur folle s'empara de Maurice » (ZOLA, 1967 : 603). Conscient de la réalité de la guerre et sachant donc qu'il peut perdre la vie au combat, Maurice a peur. Outre la mort physique, la mort morale angoisse Maurice. Pessimiste en effet, il souffre à l'idée d'une probable défaite de son armée.

Maurice a aussi des obsessions. Il est hanté par l'idée de fuir. En effet, après la défaite de Sedan, alors qu'il est fait prisonnier et qu'il est en train d'être conduit en Allemagne avec ses camarades de troupe, Maurice rêve d'évasion : « non, non ! plutôt la mort tout de suite, plutôt risquer de laisser sa peau au détour d'un chemin, sur la terre de France, que de pourrir là-bas, au fond d'une caserne noire, pendant des mois peut-être ! » (1967 : 780). Son rêve d'évasion se précisant de plus en plus, Maurice passe par une véritable hantise de la fuite. À Jean Macquart, son camarade de troupe et ami, il répète : « je ne peux plus, je filerai, dès que la nuit va être noire... Demain, nous nous éloignerons de la frontière, il ne sera plus temps » (1967 : 782-783).

Dans sa hantise de la fuite, Maurice délire. Se faisant alors pressant auprès de Jean, il affirme :

écoute, je ne puis plus rester. Je t'assure que je vais devenir fou... ça m'étonne que le corps ait résisté, je ne me porte pas trop mal. Mais la tête déménage, oui ! elle déménage, c'est certain. Si tu me laisses encore un jour dans cet enfer, je suis perdu... Je t'en prie partons, partons tout de suite !

Exalté, il se fait de plus en plus pressant : « emmène-moi, emmène-moi tout de suite ! » (1967 : 774-775).

Nous appelons « hystériques vraies », les personnages chez qui se vérifient tous les signes cliniques caractéristiques de La grande hystérie, ou, à la rigueur un maximum de signes. La grande hystérie, aussi appelée hystérie convulsive (TOUROUDE, 1896 : 117), est le troisième et ultime degré de l'hystérie. En effet, l'Abbé Touroude qui se réfère à plusieurs hommes de science que sont notamment Charcot, Grasset, Pitres, Paul Richer, Legrand du Saulle et Gilles de la Tourette, pour parler d'hystérie, dresse une liste des symptômes de la pathologie. Dans son ouvrage intitulé *L'Hystérie, sa nature, sa fréquence, ses causes, ses symptômes et ses effets* (1896), il note que trois états ou degrés sont à considérer dans l'évolution de l'affection hystérique. Ce sont l'état normal et habituel, l'état de crise légère et l'état de crise grave avec convulsions, respectivement premier, deuxième et troisième degrés. Le cachet formel d'« hystériques vraies » n'est donné qu'aux hystériques ayant atteint ce troisième degré de la maladie. La peur, l'un des signes de La grande hystérie, est un symptôme capital vu qu'elle se situe à un degré ultime de la pathologie. Elle se vérifie chez Thérèse Raquin.

La peur de Thérèse se voit à travers des hallucinations, des obsessions et des angoisses. Thérèse, qui est en proie à son imagination, est parfois prise d'hallucinations. Celles-ci portent essentiellement sur l'assassinat de Camille, son défunt époux, et se produisent la nuit. Des visions nocturnes hantent donc Thérèse. Elle est en proie à des affres et est visitée par le spectre de Camille. Tel un fantôme, il vient, en effet, hanter ses nuits. « Chaque nuit, le noyé la visitait, l'insomnie la couchait sur un lit de charbons ardents et la retournait avec des pinces de feu. L'état d'énervement dans lequel elle vivait, activait encore chaque soir la fièvre de son sang, en dressant devant elle des hallucinations atroces » (ZOLA, 1966 : 593).

Les visions nocturnes font perdre à Thérèse la maîtrise d'elle-même. Elle ne peut se défendre contre le spectre de Camille qui défiguré, décomposé, lui apparaît par la suite constamment. La nuit, hantée par le spectre du noyé, elle reste éveillée et attend le lever du jour qui marque la fin de son cauchemar. Elle vit alors une double vie : le jour, elle est calme, elle vaque à ses occupations, la nuit, elle est la proie de terribles hallucinations.

Thérèse espère alors que son remariage la délivrera de ses visions, espoirs cependant vains. C'est, en effet, comme si le cadavre de Camille venait coucher entre son époux et elle.

Le spectre de Camille évoqué venait de s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait. Thérèse et Laurent retrouvaient la senteur froide et humide du noyé dans l'air chaud qu'ils respiraient ; ils se disaient qu'un cadavre était là, près d'eux, et ils s'examinaient l'un l'autre, sans oser bouger.

Le phénomène des visions nocturnes devient de plus en plus récurrent et avec lui, des peurs de plus en plus imposantes. Ainsi, Thérèse est victime d'hal-lucinations qui suscitent alors en elle des peurs.

Au fur et à mesure que l'intrigue du roman se déroule, et surtout après l'assassinat de Camille, Thérèse a des obsessions que l'on peut situer à deux niveaux, l'obsession de la mort et l'obsession de la faute.

Thérèse Raquin est parcourue de part en part par l'idée de la mort. À suivre le parcours romanesque de Thérèse, l'on se rend compte qu'elle évolue vers la mort. Thérèse désespérée de la vie morne et effacée qu'elle mène chez les Raquin, résout de se suicider en se jetant dans la Seine : « j'étais grave, écrasée, abrutie. Je n'espérais plus en rien, je songeais à me jeter un jour dans la Seine » (1966 : 549). Thérèse, obsédée par l'idée de mort, nourrit ainsi le suicide. Cependant, ce projet est vain car elle tient à la vie malgré tout, l'instinct de conservation la guidant donc.

D'autre part, les obsessions portent sur la peur d'être enterré vivant. À cause de son existence chez les Raquin, depuis son arrivée jusqu'à l'assassinat de Camille, Thérèse se considère comme une enterrée vivante. Elle est une morte-vivante parmi les morts-vivants que sont Camille, sa mère et leurs invités du jeudi. Le passage du Pont-Neuf qu'elle emprunte souvent parce qu'elle a emménagé de ce côté avec les siens, connote la mort. Il mène au royaume de la Mort. Par sa forme, il est une tombe et introduit le lecteur dans un monde mystérieux. Ce passage suscite une hantise de l'étouffement chez Thérèse. Dans ce passage, en effet, elle se croit enterrée, quoique vivante. Dans la boutique du passage du Pont-Neuf, Thérèse étouffe, « il lui sembla qu'elle descendait dans la terre grasse d'une fosse » (1966 : 534).

Au-delà de la hantise de l'étouffement, l'obsession de la mort est grande chez Thérèse. Alors que le spectre de Camille ne revient que la nuit, Mme Raquin et le chat François prennent la relève le jour. Leur présence dans la maison, symbole de l'incarnation de Camille, rappelle constamment à Thérèse son crime. Le chat qui sait la liaison amoureuse de celle-ci avec Laurent, du vivant de Camille, pour avoir assisté aux ébats des amants, garde désormais ses yeux fixés sur ceux-ci. Cette situation si inconfortable finit par obséder encore plus la meurtrière. Outre l'obsession de la mort, l'on note chez Thérèse une obsession liée à sa faute.

Dans le roman, elle s'affirme comme une femme fatale. L'incompatibilité radicale qui existe entre son tempérament de feu et sa vie résignée chez les Raquin fait d'elle, en effet, une femme fatale. Et ce à double titre : comme victime et comme agent de la fatalité. Victime de la fatalité, Thérèse l'est non seulement par son hérédité solaire et nerveuse mais aussi par le jeu des circonstances qui dépendent du destin. En effet, contre son hérédité et les circonstances, elle ne peut rien.

Mais, face à la fatalité, Thérèse n'est pas que passive, elle est aussi active. En effet, agent de la fatalité, c'est par elle que la Faute arrive. C'est notamment

elle qui organise l'adultère, suggère le meurtre de son mari, y participe. Toujours active pour porter le mal, l'introduire dans le récit et le lui imposer, Thérèse est, de la sorte, inventive et violente dans le mal.

Porter atteinte à la vie d'un être humain, telle est parmi tant d'autres la faute de Thérèse, faute tellement grave qu'elle en est obsédée.

Meurtrière, Thérèse est désormais la proie de terribles angoisses. Camille si insignifiant et si réservé dans la vie, acquiert dans la mort une grandeur et une puissance redoutables. Son cadavre revient hanter l'épouse criminelle comme pour se venger d'elle. Face donc à ce « revenant », le tourment de Thérèse s'accroît de plus en plus et les angoisses désormais souveraines, s'imposent atrocement à elle. Enceinte de Laurent, Thérèse a peur d'accoucher d'un noyé, comme si l'enfant qu'elle porte était de Camille, son premier et défunt époux.

Cinq mois environ après son mariage, Thérèse eut une épouvante. Elle acquit la certitude qu'elle était enceinte. La pensée d'avoir un enfant de Laurent lui paraissait monstrueuse, sans qu'elle s'expliquât pourquoi. Elle avait vaguement peur d'accoucher d'un noyé. Il lui semblait sentir dans ses entrailles le froid d'un cadavre dissous et amolli. À tout prix, elle voulut débarrasser son sein de cet enfant qui la glaçait et qu'elle ne pouvait porter davantage.

1966 : 654

Concernant les « névrosés religieux » ou « irréguliers de l'hystérie », deux particularités caractérisent cet axe d'étude. En effet, chez ces personnages, l'on note d'une part pas tous mais quelques signes cliniques caractéristiques de La grande hystérie et d'autre part, un rapport passionnel à la religion, rapport caractérisé notamment par une dévotion excessive, des pratiques religieuses relevant de conduites pathologiques.

Par ailleurs, la peur chez les névrosés religieux a une valeur spirituelle.

Sous l'effet de la névrose, Marthe Mouret a des angoisses. Celles-ci se situent à différents niveaux. Les angoisses de Marthe sont d'abord liées aux troubles mentaux de sa jeunesse. En effet, sous l'influence de la ferveur religieuse, les troubles mentaux que connaît Marthe pendant son jeune âge, troubles à l'état de veille, resurgissent. Ils sont terribles et font atrocement souffrir la malade. Leur violence est telle que Marthe, cette « irrégulière de l'hystérie » a peur de devenir folle (1960 : 1156).

Les angoisses de Marthe se portent ensuite sur le docteur Porquier. La présence régulière de celui-ci chez elle, lors de ses visites médicales, lui rappelle fréquemment son mal, ce qu'elle n'aime pas et qui suscite ses angoisses. En effet, « la vue du docteur lui causait toujours une vive anxiété ; elle avait une épouvante de cet homme si poli et si doux. Souvent, elle défendait à Rose de le laisser entrer, disant qu'elle n'était pas malade, qu'elle n'avait pas besoin de voir constamment un médecin chez elle » (1960 : 1157). La peur que Marthe Mouret a du docteur est tellement grande qu'elle néglige sa santé en refusant de le voir,

dire combien la peur peut pousser un individu à avoir une attitude incompréhensible.

Puis, viennent les hallucinations comme source d'angoisse. Madame Mouret, en effet, a peur des visions qu'elle a, visions surtout nocturnes. Ainsi,

Marthe était devenue très peureuse. La nuit, disait-elle, elle voyait de grandes clartés sur les murs de sa chambre. [...] Rose, maintenant, couchait à côté d'elle, dans un cabinet d'où elle accourait la rassurer au moindre gémissement. Cette nuit-là, elle se déshabillait encore, lorsqu'elle l'entendit râler ; elle la trouva au milieu des couvertures arrachées, les yeux agrandis par une horreur muette, les poings sur la bouche, pour ne pas crier. Elle dut lui parler ainsi qu'à un enfant, écartant les rideaux, regardant sous les meubles, lui jurant qu'elle s'était trompée, que personne n'était là.

1960 : 1156

Enfin les angoisses de Marthe sont liées à son sort après sa « désillusion religieuse ». À propos de Dieu et de son serviteur Faujas, Marthe a, en effet, des impatiences nerveuses qui s'expliquent par ses attentes religieuses. De Dieu, Marthe attend de parvenir à la lumière qu'elle croit apercevoir, toujours plus loin, toujours plus haut. De l'abbé Faujas, elle attend de voir son amour accepté et partagé. Toutes ses attentes sont cependant vaines. Désillusionnée alors de sa vie religieuse et révoltée contre Dieu et son ministre, Marthe, face à son sort désormais, est angoissée : « [...] relevant sa face rouge de larmes, mettant dans un cri toute son angoisse, Marthe cria : Ah ! tenez, le Ciel ment ! » (1960 : 1158).

Les « doubles » de Zola sont les personnages zoliens dont la vie est assimilable à celle de l'auteur, pour ce qui est notamment de la question de la névrose. Parce qu'il souffre de névrose, Émile Zola peint cette situation de souffrance, bien souvent dans ses œuvres romanesques, précisément chez certains de ses personnages. Cette peinture est tellement pertinente et vraisemblable parfois que le fossé entre l'auteur et ses personnages est quasi inexistant. Dès lors, la similitude entre le créateur et le créé est telle que ces personnages sont qualifiés de « doubles » de Zola. L'expression de la peur chez les « doubles » de Zola se fait de diverses manières, notamment à travers la peur.

La hantise de la mort et les hallucinations motivent la peur chez Lazare Chanteau. Lazare est hanté par l'idée de la mort. Cette idée l'habite de manière permanente. De jour comme de nuit, il a terriblement peur de la mort. Tout l'y ramène en fait. Une date dans un journal ou un mot dans une conversation fait automatiquement naître en lui l'idée de la mort. De ce fait,

comme Pauline lisait un soir le journal à son oncle, Lazare était sorti, bouleversé d'avoir entendu la fantaisie d'un conteur, qui montrait le ciel du vingtième siècle empli par des vols de ballons, promenant des voyageurs d'un continent

à l'autre : il ne serait plus là, ces ballons qu'il ne verrait pas disparaissaient au fond de ce néant des siècles futurs, dont le cours en dehors de son être l'emplissait d'angoisse.

1964 : 885

Ainsi, la peur est constante chez Lazare.

Cette hantise de la mort engendre chez Lazare Chanteau une peur des ténèbres. Il ne supporte pas le noir. Il hait donc le sommeil des soirs. Ses nuits sont ainsi caractérisées par de longues insomnies qui le rendent parfois d'humeur exécrable le lendemain. Lazare ne préfère alors que les siestes de l'après-midi. Cette peur des ténèbres motivée chez lui par l'angoisse de la mort, s'accroît après le décès de sa mère. Désormais, il dort la nuit, la lampe allumée. En effet, depuis cette mort, « la nuit, il n'osait éteindre sa lampe, des bruits furtifs s'approchaient du lit, une haleine l'effleurait au front, dans l'obscurité » (1964 : 988).

Lazare Chanteau qui a constamment peur et qui est de ce fait hanté par l'idée de la mort, a des hallucinations. En effet, après la mort de sa mère, les apparitions de celle-ci dans la maison l'angoissent terriblement. Chaque fois qu'il se souvient de sa défunte mère, il a des visions d'elle. Chez Lazare, « [...] c'était au moindre souvenir [...] une apparition réelle et rapide, qui s'évanouissait aussitôt [...] » (1964 : 988). Lazare est hanté par l'image de sa mère qu'il retrouve dans de menus objets. Tout dans la maison lui rappelle, en effet, celle-ci. À la longue, cette angoisse de Lazare liée aux apparitions de la défunte, tourne à l'obsession et accentue ainsi en lui les hallucinations : « [...] s'il montait l'escalier, il s'attendait à la voir sortir de sa chambre, du petit pas rapide dont elle traversait le corridor. Souvent, il se retournait, croyant l'entendre, si rempli d'elle, qu'il finissait par avoir l'hallucination d'un bout de robe coulant derrière une porte » (1964 : 988).

Par ailleurs, parler de la peur des personnages zoliens permet de faire un rapprochement avec la peur de Zola lui-même. L'écrivain traduit, en effet, sa peur chez plusieurs de ses personnages.

Dans la gestion de sa névrose, Émile Zola est fréquemment animé d'un sentiment de peur. La peur névrotique de Zola se décline sous diverses formes. Ainsi chez l'écrivain, l'on note notamment la peur de l'enterré vivant, la hantise de la mort, l'angoisse de la page blanche, la peur de ne pas réussir dans son entreprise, la crainte de l'oppression thoracique, la peur du tonnerre et la peur du sang.

En 1858, à l'issue d'une « fièvre muqueuse », plus précisément la fièvre typhoïde (TOULOUSE, 1896 : 116), Zola est animé d'un sentiment de peur, la peur de l'enterré vivant. Pendant plusieurs semaines, il souffre de vertiges, de délire et est plongé dans un semi-coma. Quelques années plus tard, Zola essaie de reconstituer les conditions psychiques de son retour à la conscience. Ainsi, dans certains de ses écrits, notamment *Printemps. Journal d'un convalescent* (ZOLA,

1976 : 287–298), il relate ce qu'il a vécu. Ce journal contient les symptômes subjectifs de la fièvre de Zola. C'est par exemple « le cauchemar de l'enterré vivant », cauchemar d'angoisse :

[...] je rêvais toujours que j'étais dans la terre, bien loin, au fond de souterrains bas et étroits... Mes jambes s'embarrassaient au milieu de liens, d'obstacles invisibles... Plié en deux, le front heurtant la pierre, les genoux entrant dans le sol mou et glissant, j'avancais avec des difficultés et des angoisses incroyables... il me semblait que le souterrain se resserrait devant moi, qu'il se fermait tout à fait, et alors je souffrais horriblement à vouloir passer outre...

1976 : 294

L'on peut imaginer combien les troubles alors perçus et signalés par Zola l'oppressent et achèvent de l'angoisser d'autant plus que ces crises fébriles donnent l'effroyable sensation de marcher dans des ténèbres. L'instinct de conservation agissant en lui, il arrive à sortir de ces crises, mais, comme elles sont répétitives, Zola à la fin se rend compte de son impuissance à les dompter. D'où tout le poids psychologique de l'angoisse qui pèse sur lui.

En outre, l'on peut dire avec Armand Lanoux que Zola a des angoisses qui sont dues à la formation de sa névropathie¹. Zola est angoissé par la mort. Il est tourmenté par la peur de voir le soleil s'éteindre un jour, écrasé par l'immensité de l'inconnu. Cette peur de la mort le tenaille tellement qu'il se sent mourir un peu chaque jour dans sa chair, qu'il n'a de tendresse que pour pleurer les deuils de son cœur (BECKER, GOURDIN-SERVENIÈRE, LAVIELLE, 1993 : 1028). Cette angoisse qui affecte l'écrivain est renforcée par la perte de sa mère le 17 octobre 1880. En effet, dès la mort d'Émilie Zola, l'idée de la mort devient plus fréquente chez Zola. Il ne peut s'empêcher de faire à ses amis la confession selon laquelle depuis le décès de sa mère, la mort est toujours au fond de leur pensée, son épouse et lui. Ils arrivent même à avoir désormais une veilleuse dans leur chambre à coucher. L'épouvante de la mort va jusqu'aux crises de larmes chez lui. Elle prend des formes diverses, telles que la peur de la nuit, du gouffre noir.

Zola est également sous l'emprise de l'angoisse de la page blanche (BECKER, GOURDIN-SERVENIÈRE, LAVIELLE, 1993 : 272), expression de sa peur de ne pas terminer un livre (TOULOUSE, 1896 : 250). De ce fait, il s'expose comme « un pauvre écorché » tourmenté par l'angoisse. Dans sa lettre préface du livre du docteur TOULOUSE (1896), datée du 15 octobre 1896, il affirme : « ah ! Le pauvre écorché que je suis, frémillant et souffrant au moindre souffle d'air, ne s'asseyant chaque matin à sa tâche quotidienne que dans l'angoisse [...] ». Zola qui, de la sorte a des difficultés à créer, craint de ne pouvoir faire sa tâche journalière, d'être

¹ Préface de Armand Lanoux dans ZOLA, 1960, t. 1 : XV.

incapable de terminer un livre (1896 : 250). L'idée que d'autres créent avec facilité le laisse sceptique, vu que lui crée dans la douleur. Cette espèce d'angoisse traduit ainsi les inquiétudes zoliennes.

Zola qui est angoissé à l'idée de ne pas réussir dans son entreprise et donc d'être impuissant face au chef-d'œuvre, a des difficultés à créer. Il a aussi des doutes qui le tenaillent et tendent à le décourager. Voulant cependant mener à bien sa tâche, Zola ne cède pas au découragement. S'engage alors un combat entre sa volonté et son doute. Zola, en effet, déclare ne faire son œuvre que dans le continuel combat de sa volonté sur son doute. Le doute le tourmentant, il n'a aucune confiance en lui dans plusieurs affaires de la vie, les plus importantes comme les plus petites (TOULOUSE, 1896 : 251). Toulouse note une fréquence de l'idée du doute chez le romancier. Pour lui en effet, l'écrivain est constamment dans la crainte de ne pouvoir faire sa tâche journalière, terminer un livre, achever un discours en public. Selon Toulouse toujours, Zola ne relit jamais ses romans, de peur d'y faire de mauvaises découvertes (1896 : 250–251). Les inquiétudes zoliennes provoquent aussi chez le romancier une insatisfaction de l'œuvre enfantée. En effet, Zola qui ordinairement enfante dans le doute et dans la peine, n'est jamais content du fruit de son travail, désespérant toujours de bien faire et d'achever sa besogne (1896 : 276). Ainsi, l'insatisfaction de Zola due à sa peur d'être impuissant face au chef-d'œuvre explique pourquoi il va d'œuvre en œuvre créant de la sorte une montagne d'œuvres (BECKER, GOURDIN-SERVENIÈRE, LAVIELLE, 1993 : 272).

La crainte de l'oppression thoracique est l'une des expressions de la peur névrotique d'Émile Zola. En effet, le Docteur Adolfo Fernandez Zoïla déclare que Zola a une crainte de l'oppression thoracique. Cette crainte traduit chez l'écrivain la phobie des vêtements serrés, d'où sa préférence pour les tenues amples (ZOÏLA, 1983 : 38).

Par ailleurs, l'on note chez l'écrivain la peur du tonnerre et la peur du sang. Effectivement, Zola qui a peur du tonnerre, n'aime pas l'orage (TOULOUSE, 1896 : 276). Le sang l'effraie également².

En somme, la peur traverse la vie des névrosés dans l'œuvre zolienne. Elle est manifeste notamment chez Maurice Levasseur, Thérèse Raquin, Marthe Mouret et Lazare Chanteau, à travers respectivement la peur de la guerre, la peur de l'enterré vivant, la peur de la maladie et la peur des ténèbres. Cette peur des personnages zoliens est le reflet des hantises, des obsessions et des inquiétudes zoliennes. La peur, symptôme capital dans toute affection névrotique, voire hystérique, peut cependant varier d'intensité. En effet, il est vrai que l'émotion la plus ancienne et la plus forte chez l'homme reste la peur parce qu'innée en l'être humain ; mais il est aussi vrai que l'on peut trouver les voies et moyens de réduire l'intensité de cette émotion. Dans ce cas, elle diminuerait d'intensité. S'il

² Henry Céard, Notes inédites.

est quasi impossible pour l'homme de vivre sans la peur dans son âme, l'on peut toutefois la dompter de manière à l'adapter au mieux à soi. Ainsi, moins la peur sera forte chez l'homme, plus il s'épanouira ; ce qui permettrait évidemment une vie plus sereine et plus agréable.

Bibliographie

- AXENFELD Alexandre, 1883 : *Traité des névroses*. 2^e édition augmentée. Paris : Baillière.
- AZAM Eugène, 1887 : *Le Caractère dans la santé et dans la maladie*. Alcan.
- BECKER Colette, 1993 : *Les Apprentissages de Zola : du poète romantique au romancier naturaliste*. Paris : PUF.
- BECKER Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE Gina, LAVIELLE Véronique, 1993 : *Dictionnaire d'Émile Zola*. Paris : Robert Laffont.
- BERNARD Claude, 1858 : *Leçons sur la physiologie et la pathologie du système nerveux*. Baillière.
- DAREMBERG Charles, 1870 : *Histoire des sciences médicales*. Baillière.
- DÉJÉRINE Jules, 1886 : *L'Hérédité dans les maladies du système nerveux*. Asselin : Houzeau.
- DELORD Taxile, 1869 : *Histoire du Second Empire*. Paris : Germer-Baillière.
- EUVRARD Michel, 1966 : *Émile Zola*. Éditions universitaires.
- LACAN Jacques, 1973 : *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil.
- LAROUSSE Pierre, 1982 : *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Slatkine.
- LEVILLAIN Fernand, 1891 : *La neurasthénie. Maladie de Beard*. Paris : A. Maloine.
- MANUILA Alexandre, MANUILA Ludmila, NICOL M., LAMBERT H., 1970–1975 : *Dictionnaire français de médecine et de biologie*. Vol. 1–4. Paris : Masson et C^{ie}.
- MARTINEAU Henri, 1907 : *Le Roman scientifique d'Émile Zola, la médecine et « Les Rougon-Macquart »*. Paris : Baillière.
- MÉNÉCHAL Jean, 1999 : *Qu'est-ce que la névrose?* Paris : Dunod.
- MITTERAND Henri, 2002 : *Zola. L'Honneur (1893–1902)*. Paris : Fayard.
- Nouveau Larousse Médical*. 1992. Paris : Librairie Larousse.
- RASCOL L., 1894 : *Étude critique sur « Lourdes » de M. Émile Zola*. Toulouse : Imprimerie Saint-Cyprien.
- RICHER Paul, 1885 : *Études cliniques sur la Grande Hystérie ou hystéro-épilepsie*. Paris : Delahaye et Lecrosnier.
- TOULOUSE Édouard, 1896 : *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. Paris : Société d'Éditions Scientifiques.
- TOUROUDE Arsène, 1896 : *L'Hystérie, sa nature, sa fréquence, ses causes, ses symptômes et ses effets*. Montligeon : La Chapelle-Montligeon.
- ZOLA Adolfo Fernandez, 1983 : « Les névropathies de Zola ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 29.
- ZOLA Émile, 1991 : *Les Rougon-Macquart*. Paris : Robert Laffont.
- ZOLA Émile, 1960–1967 : *Les Rougon-Macquart*. Paris : Gallimard.
- ZOLA Émile, 1995 : *Lourdes*. Paris : Gallimard.
- ZOLA Émile, 1966–1969 : *Œuvres complètes*. Paris : Cercle du Livre précieux.
- ZOLA Émile, 1976 : *Printemps. Journal d'un convalescent*. Paris : Gallimard.

Note bio-bibliographique

Le 13 octobre 2012, Monné Caroline Doua Oulaï a soutenu sa thèse de doctorat à l'Université Paris 4 – Sorbonne sur le thème suivant : « La représentation de la névrose dans *Les Rougon-Macquart* et *Lourdes* d'Émile Zola ». Cette thèse s'inscrivant dans le domaine de la Littérature et civilisation françaises, l'auteure appartient au laboratoire « Équipe de recherche EA 4503, Littérature française XIX^e–XXI^e siècles ». Parallèlement à ses études, elle a exercé la fonction de professeur de français à différents niveaux éducatifs, notamment dans le secondaire.

Contact : oulaicaroline@yahoo.fr

TOMASZ KACZMAREK
Université de Łódź

La Folie au théâtre ou les peurs de la Belle Époque

ABSTRACT: No one remembers today the achievements of the Grand-Guignol theatre, the French theatre of Horror, which scared the Parisians through the first decades of 19th century. The appearance of the slasher movie contributed to the collapse of the theatre which was unable to compete with the new means of expression. However, cinema adopted a lot of techniques, which aimed at raising fear and panic among the viewers. The Author undertook the task of analyzing three plays, nowadays forgotten, of the most fruitful writer André de Lorde who specialized in dramas concerning the pure themes of madness. In *L'Homme mystérieux* the playwright presents the story of a man suffering from persecution mania who strangles his saviour, while *La Petite Roque*, written on the basis of Guy de Maupassant's novel, describes the case of a mayor of one town in Normandy who killed a young virgin out of lust. *Invisibles*, on the other hand, is devoted to the agony of an old lady who was kept in mental asylum for 20 years. In each of the plays the Author of the article analyzes the mechanism employed by the writer in order to create the gradation of fear which is brought with mastery to paroxysm.

KEY WORDS : André de Lorde, Grand-Guignol, The French theater of Horror, fear, madness

Peu nombreux sont ceux qui se rappellent les exploits extravagants du Grand-Guignol qui pourtant a fait peur aux Parisiens pendant bien des décennies au XX^e siècle. Tant s'en faut, ce théâtre d'horreur a été vite évincé par l'apparition du *slasher movie* qui s'inspire ouvertement des thèmes et des procédés spectaculaires mis en perfection par les créateurs chevronnés de l'épouvante. L'un des auteurs les plus talentueux et prolifiques qui écrivait pour le Grand-Guignol était André de Lorde, connu pour sa prédilection pour les thèmes scabreux : la folie et l'expérimentation médicale. De fait, la folie, toutes sortes de manies et d'autres maladies mentales que plusieurs traités abordaient vers la fin du XIX^e témoignent de l'intérêt toujours croissant des scientifiques et écrivains pour toutes les perturbations psychiques. L'autre, l'être différent ou aliéné effarait le public soucieux de grandes émotions. À ce propos, il serait intéressant d'étudier

les trois pièces d'André de Lorde, sous le titre commun *La Folie au théâtre*, qui n'ont pas connues leurs premières à l'impasse Chaptal (*L'Homme Mystérieux*, *La Petite Roque*, *Les Invisibles*). De nos jours complètement méconnues, elles exemplifient les stratégies et les mécanismes de la peur, qui sont les ingrédients primordiaux de toute la production dramaturgique de l'auteur français.

Le prince de la terreur

André de Lorde (1862–1942) fait ses premières armes en tant que dramaturge dans la comédie. Encouragé par l'acteur Mounet-Sully, le deuxième mari de sa mère, le jeune homme, qui depuis son plus jeune âge s'intéresse à la littérature, se met aussitôt à travailler avec assiduité (au total il va écrire plus de 150 drames). Sous sa plume sortent nombreuses scènes comiques, mais un événement va chambouler sa vie d'écrivain et marquer à jamais la suite de sa carrière. Or, nous retrouvons notre auteur

en vacances à Étretat dans la villa du frère de son beau-père, Paul Mounet. La mer déchaînée gronde en contrebas : incapable de trouver le sommeil, le bibliothécaire pense ne pouvoir s'apaiser qu'en pratiquant son exercice quotidien, la lecture. Au hasard, il se saisit d'un recueil de nouvelles d'Edgar Poe et, dans les meilleures conditions pour produire une pièce d'épouvante, il se met à écrire une version scénique du *Système du Dr Goudron et du Pr Plume*.

PIERRON, 2002 : 69

Le succès incontestable de la pièce, qu'André Antoine considérerait comme très dangereuse, convainc de Lorde de se lancer dans une poétique toute différente : celle du macabre et de la terreur. Dès lors, l'auteur d'*Un crime dans une maison de fous* deviendra très convoité au Grand-Guignol surtout sous la direction de Max Maurey (1886–1957) qui, succédant à Oscar Méténier (1859–1913), passera à la postérité comme celui qui a fait de ce théâtre une vraie maison de l'horreur. Jouissant d'un statut privilégié (HAND, WILSON, 2013 : 14), le dramaturge propose à son chef plusieurs pièces où l'épouvantable côtoie le sinistre. C'est lui qui a imaginé une étrangléuse sans pitié (*L'Horrible Passion*), des scènes de tortures aussi recherchées que cruelles (*Le Jardin du supplice* – adaptation du roman d'Octave Mirbeau ; *La Dernière Torture*) ou la vengeance d'une fille qui lance de l'acide au visage d'un interne (*Une leçon à la Salpêtrière*). Impossible de citer toutes les œuvres où l'on retrouve d'innombrables ingrédients qui avaient en vue de terrifier le spectateur désireux de vives émotions. Ne comptait-on pas le nombre de lipothymies qui témoigneraient du succès ou du « four » de la pièce jouée ? On dirait que les méthodes les plus

propices pour réaliser cet objectif consistent plutôt dans les effets directs que dans les dialogues : « le Grand-Guignol tient davantage du corps que du mot, il y a plus de corps que de paroles, [...] plus de cris, d'yeux révoltés, de contorsions, de lenteur dans la démarche que des mots » (PIERRON, 1995 : 15). Ce type de théâtre n'était pas étranger au dramaturge. On l'appelait le « théâtre médical » (REBOUX, 1925), qui n'était point un genre homogène. Les scènes horribles, selon Agnès Pierron, appartiendraient à l'horreur « se rapportant au bistouri et au bloc opératoire » (PIERRON, 2002 : 72), tandis qu'il y avait encore un autre type de ce théâtre qui abordait la folie. Tout en restant moins spectaculaire du point de vue visuel, la folie sur scène pouvait autant effrayer « psychologiquement », car elle suscite des peurs ancestrales et celles de l'enfance du spectateur. André de Lorde favorise cette sorte d'expression qui trahit d'ailleurs ses intérêts pour la médecine. Il n'est donc pas étonnant qu'il se lie d'amitié avec Alfred Binet (1857–1911), connu pour avoir élaboré une échelle métrique de l'intelligence, et avec lequel, il a écrit quelques pièces dédiées aux cas de démence. Cette collaboration fructueuse a permis au dramaturge de broser des personnages pathologiques criblés par la rigueur nosographique du physiologiste, admirateur du Grand-Guignol.

L'Homme mystérieux

En s'inspirant de Maupassant, maître à penser à l'impasse Chaptal, de Lorde se rend compte que le monstre n'est pas toujours un individu étranger qui nous menace, car le démon, qui nous fait peur, est justement enfoui en nous-mêmes, et c'est pourquoi il est plus redoutable :

puisqu'il représente l'ensemble des forces mauvaises qui flottent autour de nous comme des menaces permanentes. Elles peuvent se synthétiser dans des êtres qui vivent à nos côtés, ou dans des suggestions pernicieuses qui s'accrochent à nous – germes empoisonnés – et rongent lentement notre âme comme la lèpre ronge un corps membre à membre.

DE LORDE, 1928

Le dramaturge s'intéresse vivement à la nature sombre de l'homme et surtout aux facteurs qui le rendent parfois mentalement déséquilibré. Pendant ses multiples visites dans les hôpitaux psychiatriques il cherche éperdument la différence entre le fonctionnement normal d'un cerveau et son détraquement, et, tout de même, il ne réussira jamais à percer l'énigme qu'est le corps humain (PIERRON, 1995 : 20). Ses réflexions sur la question l'amèneront à écrire avec l'aide de Binet *L'Homme mystérieux* (1910), une pièce qui relate la classique

aventure du persécuté méconnu, auquel on interdit la libération de l'asile. Grâce à la persévérance du frère du malade, ce dernier pourra enfin quitter l'hôpital, mais une fois en liberté, il étrangle son sauveur. L'intrigue n'est donc pas compliquée et le thème abordé semble s'inscrire parfaitement dans le répertoire grand-guignolesque. Néanmoins, la pièce connaît un succès retentissant non seulement par l'exactitude et la précision de la documentation clinique, mais avant tout par l'atmosphère de plus en plus étouffante que l'auteur crée *con brio*. De fait, au premier acte, nous apprenons petit à petit les raisons pour lesquelles Louise signe le papier pour que Raymond, son mari, soit enfermé dans un asile. Or, c'est lui qui, dans une attaque nerveuse, se jette sur sa femme pour la stranguler. La victime se dégage miraculeusement de cette étreinte meurtrière tout en ne comprenant pas le comportement de l'époux – telles sont les confessions de la malheureuse qui s'explique devant ses proches. Toute la famille réunie tente de la persuader qu'elle revienne sur sa décision, car les affaires de leur société commune périclitent et seul Raymond pourrait remédier à la banqueroute imminente. Le deuxième acte se déroule entièrement dans l'hôpital psychiatrique où l'assassin manqué est interrogé par le procureur, à qui incombera la décision de son éventuelle délivrance. Lionel, qui désire tant le retour de son frère à la maison, est inquiet du déroulement de l'entretien surtout que le docteur déclare Raymond incurable, « les cris monstrueux qui n'ont rien d'humain, les figures désolées et grimaçantes s'affolant derrière les grilles » ne l'apaisent point. Le verdict est favorable et c'est à partir de ce moment-là que de Lorde enclenche le mécanisme de la peur qui va terrifier Louise tout au long du troisième acte. Dès le début, on ressent une angoisse insoutenable régner dans la maison. La femme craint à raison la vengeance de son mari, elle est tellement troublée que chaque bruit provenant de l'extérieur l'exaspère affreusement. L'angoisse monte au zénith quand Raymond rentre dans l'appartement tout gentiment comme si rien n'était arrivé. La tension redescend pour reprendre aussitôt. Tout porte à croire que le paranoïaque a guéri, mais au moment où tout le monde retrouve enfin la sérénité si désirée, le forcené s'élance sur son épouse, qui une fois de plus, se sauve au dernier moment. Lionel, que le persécuté rencontre par hasard sur son chemin, sera étranglé lentement par ce deuxième, comme avec jouissance, à la place de sa belle-sœur. La scène du meurtre se réalisera comme au ralenti, conformément aux procédés du théâtre du Grand-Guignol : « Le corps de Lionel a eu quelques sursauts, puis il reste immobile. Sa tête retombe en avant, Raymond desserre son étreinte. Le corps de Lionel tombe en arrière comme une masse » (DE LORDE, 1913 : 159). L'intérêt de la pièce ne tient pas tant à cette scène finale, mais à l'action, aux cours de laquelle, l'auteur sait soutenir l'halètement angoissant du spectateur.

La Petite Roque

Contrairement à la pièce précédente, dans *La Petite Roque* (1911) le dramaturge renonce à montrer les scènes de violence physique et, pour susciter une vraie terreur, tient à retracer avec minutie les supplices d'un assassin, horriblement rongé par ses remords. S'inspirant de la nouvelle de Maupassant, de Lorde présente le cas du maire d'une petite communauté en Normandie qui, sous l'effet de sa sexualité compulsive, viole une jeune fille et puis l'étouffe. Au premier acte, le vicieux Bernard suit la future victime avec un regard de convoitise, mais rien ne prédit le fâcheux dénouement à ses assiduités. Ce n'est qu'au cours du deuxième acte en apprenant la mort de la fille des Roque, qu'on devine progressivement le vrai coupable du crime. L'auteur peint graduellement l'affolement toujours grandissant du tueur dévoré par son repentir. Nonobstant, personne ne suspecte le maire honorable dont le comportement de plus en plus étrange est mis sur le compte de son excessive sensibilité. Le pire arrive au moment où l'on dépose provisoirement le corps de la défunte dans sa maison. Après avoir vu le cadavre, Bernard chancelle et manque de s'évanouir. L'intensification de l'angoisse touche à son comble dans le dernier acte, où le meurtrier trouve refuge dans une chambre mansardée, comme s'il fuyait sa proie :

BERNARD : *se levant brusquement, avec épouvante, les yeux dilatés par la peur et fixés sur le bas du rideau qui garnit le fenêtrage de gauche.* Regarde donc le rideau de la fenêtre.

DOCTEUR : Le rideau ?

BERNARD : Oui.

DOCTEUR : Eh bien ?

BERNARD : Tu ne vois rien ?

DOCTEUR : Non, je ne vois rien.

BERNARD : *montrant le bas du rideau.* C'est trop fort !... Tu ne vois pas qu'il bouge... Un petit mouvement, là... en bas... très peu de chose... regarde bien... Comme s'il y avait quelqu'un derrière...

DE LORDE, 1913 : 265

Au moment de l'épuisement nerveux, le maire tente sans succès de se suicider et écrit une lettre adressée au procureur, dans laquelle il avoue son délit, mais dès qu'il se sera ressaisi, il voudra l'avoir de retour. Médéric, qui sera chargé de la consigner, reste impitoyable sur le fait de la rendre à son expéditeur et malgré les demandes instantes et puis les menaces directes (le violeur cherche à l'intimider avec son revolver), celui-ci ne fléchit pas. Le pauvre maire ne trouvera pas d'autres moyens que de mettre fin à ses jours en se jetant par la fenêtre, mais les conséquences fort désagréables de cette chute ne seront point montrées au public.

Les Invisibles

Les Invisibles, tableau en un acte, écrit également en collaboration étroite avec Alfred Binet, a été représenté pour la première fois au Théâtre de l'Ambigu, le 31 octobre 1912. L'action du drame se déroule entièrement à l'asile de Saint-Yves, dans une grande pièce, blanchie à la chaux, où règne sans partage une atmosphère étouffante et lugubre, la désolation étant soulignée par le jour gris d'hiver que l'on perçoit à travers une fenêtre grillée. Si l'on omettait les indications scéniques et les dialogues composés conformément à l'esthétique parfaitement naturaliste, on pourrait penser qu'André de Lorde a créé une œuvre symboliste à la manière de Georges Rodenbach, Charles van Lerberghe ou Maurice Maeterlinck. De fait, le dramaturge français focalise toute son attention sur une vieille femme qui agonise. Sentant le rapprochement inévitable de la mort, la femme juste avant de rendre l'âme, reprend ses esprits, assoupis par la maladie mentale pendant les 20 ans de son séjour à l'hôpital. Elle attend la dernière visite de son fils pour pouvoir s'en aller en paix. Dès le début, les folles qui partagent la salle avec la mourante, découvrent la présence des « autres » ces « invisibles » qui les harcèlent depuis longtemps et dont les voix les inquiètent plus particulièrement le jour de la fin ultime de la vieille souffrante. Tels ses prédécesseurs belges, le dramaturge français construit par échelons l'inquiétude qui monte petit à petit jusqu'à son exaspération, après quoi nous assistons au dernier souffle de la mère délaissée. André de Lorde semble partager l'opinion de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, selon laquelle les fous, tels les nouveaux-nés qui ne savent pas parler ou les vieillards dont la vie touche à sa fin, sont les plus proches de la vérité sur la condition humaine précaire. Cet aspect eschatologique du drame est aussi important que le mécanisme de l'effroi que celui-ci doit provoquer sur scène. En qualité de vrai psychologue, l'écrivain met en œuvre les procédés d'une pièce qu'il compare à un comprimé de terreur :

Pour que le sentiment de peur soit violent chez le spectateur, il ne faut pas écrire des pièces où l'intérêt puisse s'éparpiller sur plusieurs incidents, au lieu de se fixer sur un seul. Si l'on veut que le public se retire encore tout frémissant, il faut écrire des pièces courtes, ramassées, où le malaise de la peur s'empare du spectateur dès le lever du rideau pour aller toujours en croissant jusqu'à l'ébranlement de tout le système nerveux. Pas de longueurs, presque pas d'exposition : la pièce en un acte, deux au plus, et très brefs : on entre immédiatement dans le sujet, l'action.

DE LORDE, 1909 : 24

De fait, le drame doit se passer dans le même décor et l'action excessivement simple assurer tout risque d'émiettement de l'attention du spectateur. En observant strictement la fameuse règle des trois unités, l'auteur se garantit l'effet de

terreur. De Lorde a à son actif plusieurs saynètes qui visaient à bouleverser le public par des prestations scéniques fort sanguinaires, mais pour provoquer une excitation ou un évanouissement, il est à même de recourir à des méthodes plus subtiles. Tout en abandonnant les scènes sanglantes qui étaient monnaie courante au Grand-Guignol, le dramaturge désire créer une tension qui n'est pas pour autant moins horrifiante. Au demeurant, à l'impasse Chaptal on était également plus allusif qu'on ne pouvait croire, le corps à corps étant remplacé des fois par des moyens plus suggestifs. *Les Invisibles* est à ce titre un drame exemplaire qui confirme que le théâtre d'épouvante n'avait pas recours uniquement aux têtes coupées, aux empalements ou aux hara-kiris pour inspirer la terreur.

Dès le lever du rideau, nous sommes aussitôt plongés dans une atmosphère inquiétante qui va bousculer au fur et à mesure que l'action se déroule vers une angoisse insoutenable. Au début, Buisson, une démente de 16 ans, se met à chanter tout faiblement, son chant annonçant le sujet de la pièce :

Requiem, Requiem,
Ce chant de Requiem,
J'ai un chant de Requiem.
Avec un air de Requiem,
Un air de Re-qui-em,
Chant, chant, je chante
Un air de Requiem.

DE LORDE, 1913 : 289

Sa voix s'éteint progressivement dans un marmottement indistinct, mais plus la mort s'approche, plus la jeune fille devient angoissée, parfois agressive : elle crache par terre, elle gesticule comme une folle, vocifère, crie en bourrant de coups de poings son lit. Après la mort de la vieille, elle restera accroupie à psalmodier doucement, à demi-voix, sur une mélodie traînante. De Lorde introduit aussi une autre jeune démente qui entend des voix toujours ahurissantes, ce qui ne présage rien de bon. Ces deux malades, dont le comportement déconcerte les autres, contribuent à faire accroître la peur. Elles ne servent que de toile de fond à l'action qui est concentrée sur la femme mourante. Les dialogues entre la bonne sœur et madame Guérault (l'ancienne malade guérie) ainsi que ceux du docteur avec l'interne, témoignent de la dégradation progressive et inévitable de l'état de la patiente. Initialement, tous expriment encore quelque espoir que la vieille femme puisse retrouver son fils avant de quitter ce monde, mais le jour même, sa condition physique empire. Dans un dernier accès de force, elle supplie le destin qu'il lui permette de revoir une dernière fois son petit. Tout le monde attend avec anxiété l'arrivée du jeune homme et cette attente (une vraie course contre la montre) est remplie d'une angoisse toujours croissante portée à son paroxysme. Les personnages trahissent une extrême nervosité, comme s'ils ne pouvaient plus supporter cette angoisse atroce. Le dramaturge crée une telle

tension que le public n'attend que le dénouement, serait-il funeste, pour que la solution finale puisse faire tomber le rideau.

Conclusion

André de Lorde est incontestablement un roi de l'épouvante. Il excelle à écrire des pièces qui ébranlent vigoureusement les nerfs du spectateur. Sans doute, les œuvres dans lesquelles coule le sang à volonté, ou, l'on torture physiquement des victimes, jouissent d'une renommée flagrante auprès du public envieux d'atrocités sur scène. Cependant, le dramaturge ne cherche pas exclusivement les effets sanguinaires visant à faire se rabattre bruyamment les fauteuils ou à compter le nombre de synopes. Il scrute les méandres ombrageux de l'âme humaine qui l'intéresse au même point qu'elle ne l'épeure. De fait, en étudiant le cas des déséquilibrés mentaux, il attire l'attention sur le diable qui est tapi en nous tous. Le corps-à-corps se déplace ainsi vers l'angoisse suggérée par les bruits mystérieux, les halètements de peur, qui doivent amener aux cris d'horreur. C'est pourquoi, dans *La Folie au théâtre*, l'écrivain accorde une place privilégiée aux appréhensions insinuées plutôt qu'aux effets directs de la brutalité furieuse. Ses personnages, en proie aux psychoses, dérangent le public peut-être encore plus que par leurs actes cruels. De Lorde recourt ainsi à des procédés rudimentaires, mais efficaces. « Dans son théâtre, la folie n'est pas démonstrative, à l'opposé des exubérances de convention et des bouffonneries du fou de théâtre. La fréquentation des asiles, celui de Bicêtre en particulier, fait apparaître une folie d'autant plus dangereuse qu'elle est sournoise » (PIERRON, 2002 : 78).

Bibliographie

- HAND J. Richard, WILSON Michael, 2013 : *Grand-Guignol, The French Theatre of Horror*. University of Exeter Press.
- LORDE André DE, 1909 : *Théâtre d'épouvante*. Paris : Librairie Charpentier et Fasquelle.
- LORDE André DE, 1913 : *La Folie au théâtre*. Paris : Fontemoing et C^{ie}, Éditeurs.
- LORDE André DE, 1928 : « Les monstres qui vivent en nous ». In : IDEM : *Galerie des monstres*. Paris : Eugène Figuière.
- PIERRON Agnès, 1995 : *Le Grand-Guignol, le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris : Robert Laffont.
- PIERRON Agnès, 2002 : *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*. Paris : Seuil.
- REBOUX Paul, 1925 : « Le Docteur Coalta ». In : IDEM : *À la manière...* Paris : Bernard Grasset.

Note bio-bibliographique

Tomasz Kaczmarek, est professeur de littérature française au département de Philologie Romane de l'Université de Łódź. Il s'est surtout consacré, depuis sa maîtrise, au théâtre français du XX^e siècle dans le contexte des avant-gardes européennes. Il est l'auteur de monographies (*Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*; *Le personnage dans le théâtre français du XX^e siècle face à la tradition de l'expressionnisme européen*; *Anarchia i francuski teatr sprzeciwu społecznego 1880–1914*; *Farsy i moralitety Octave'a Mirbeau, francuski teatr anarchistyczny*) et de nombreux articles.

ANNA BRANACH-KALLAS

PIOTR SADKOWSKI

Université Nicolas Copernic

La possession par les « pouvoirs de l'horreur » de la Grande Guerre*

ABSTRACT: In this article, we aim to analyse the representations of the First World War as a cultural trauma in three works of fiction classified as belonging to the “néofantastique” convention, which, according to Jean-Pierre Andrevon, summarises “our fears and uncertainties”. We intend to demonstrate that in *La scie patriotique* (1997), by Nicole Caligaris, *La vigie* (1998) and by Thierry Jonquet, *Cris* (2001) by Laurent Gaudé, the Great War is approached either explicitly or metaphorically, yet at the same time indicative of the phenomena of *spectre* and *abjection*.

KEY WORDS : Great War, spectre, abjection, fantastic fiction

Dominique Viart, en examinant les raisons sociales, idéologiques et esthétiques qui expliquent le renouveau de l'intérêt des écrivains contemporains pour l'hécatombe de 1914–1918 (exprimé dans des genres narratifs très divers, comme par exemple le roman historique, le roman policier, le récit de filiation et autres), souligne la perception de cet événement comme fondateur de l'époque marquée à jamais par les horreurs des conflits mondiaux (cf. VIART, 2000 : 464–467 ; 2005 : 127–141). Il fait appel à l'opinion de Miguel Abensour selon qui : « La terreur moderne s'installe en grand avec la Première Guerre mondiale » (cité dans VIART, 2000 : 467). Par conséquent, la « Der des Ders » apparaît dans la littérature comme un lourd héritage à partir duquel *le présent* est pensé et qui fait « suspecter une autre réalité derrière les écrans disposés par l'Histoire officielle

* La présente étude est réalisée dans le cadre d'un projet subventionné par le Centre National de Recherche de Pologne (Narodowe Centrum Nauki, DEC-2013/11/B/HS2/02871) : „Trauma kulturowa I wojny światowej we współczesnej literaturze brytyjskiej, francuskiej i kanadyjskiej” (Le traumatisme culturel de la Première Guerre mondiale dans la littérature britannique, française et canadienne contemporaine).

des manuels scolaires», ce qui incite la tentative de comprendre «le traumatisme de ceux qui se sont heurtés de plein fouet aux démentis infligés à leurs croyances» (2000 : 467). Qui plus est, la recrudescence de conflits sanglants, aussi immenses qu'absurdes (l'ex-Yougoslavie, le Rwanda, la Tchétchénie, la montée du terrorisme) ne manquera pas de provoquer l'impression d'une analogie inquiétante qui s'établit entre le monde à la charnière des XX^e et XXI^e siècles et la Première Guerre mondiale.

Les parallélismes des deux périodes historiques, conjugués avec la vision de la Grande Guerre comme génératrice des cataclysmes humanitaires ultérieurs, donnent lieu à des figurations littéraires anxiogènes et apocalyptiques de l'Histoire appréhendée comme un monstre, un ogre dévorant tout être vivant (cf. SIMON, 1989 : 242). L'approche du présent *hanté* par le passé traumatisant semble relever d'un phénomène plus vaste que Colin Nettelbeck décrit comme «une angoisse commune aux civilisations occidentales» engendrant «toutes sortes de spectres et de fantômes, impliquant non seulement les contenus et les structures de la littérature mais l'acte littéraire lui-même» (NETTELBECK, 2012 : 27).

Dans la présente étude nous nous proposons de prendre en considération quelques cas de figure du traitement du traumatisme culturel causé par la Grande Guerre dans la prose, s'inscrivant à des degrés divers dans le courant néofantastique¹, qui se distingue par son aptitude à, comme l'exprime Jean-Pierre Andreu, faire somme de «nos peurs et de nos incertitudes» (cité dans GADOMSKA, 2012 : 8). *La scie patriotique* (1997) de Nicole Caligaris, *La vigie* (1998) de Thierry Jonquet, et *Cris* (2001) de Laurent Gaudé sont les textes dans lesquels le thème de la Première Guerre, abordé tantôt explicitement, tantôt sur un mode métaphorique et / ou voilé, relève tout à la fois des phénomènes de *spectre* et d'*abjection*. Par ce premier terme nous nous référons au complexe, qui hante la littérature française, d'«un passé qui ne passe pas». Cette expression employée, par Henry Rouso à propos du traumatisme culturel causé par la collaboration française au cours de la Seconde Guerre mondiale, s'applique également aux troubles laissés par le conflit de 1914–1918. Comme l'observe Colin Nettelbeck, le syndrome de Vichy «n'est qu'un symptôme parmi d'autres» (NETTELBECK, 2012 : 28) et «un traumatisme peut en cacher un autre ; et le retour, dans la conscience collective, des lâchetés et des hontes refoulées après la Libération de 1945 a servi à masquer et à retenir l'expression d'autres refoulements, tout aussi profonds et menaçants pour l'identité culturelle en France» (2012 : 30)². Par conséquent, nous apercevons la récurrence – sur un mode spectral – de la Grande Guerre dans la littérature comme une thématization de l'abjection, au

¹ Un corpus plus vaste de textes ayant pour thème la Grande Guerre et relevant de trois types de fantastique (qualifiés comme «le thriller fantastique», «le réalisme magique» et «le roman postapocalyptique») est répertorié et examiné dans : THEETEN, 2009 : 207–239.

² Voir aussi RASSON, 2008 : 225–226 ; VIART, 2012.

sens kristevien du mot, c'est-à-dire d'une hantise aporétique qui, tout en possédant et séduisant le sujet, le dégoûte et le révolte (cf. KRISTEVA, 1980 : 9).

La scie patriotique, de Nicole Caligaris, semble, de prime abord, un récit onirique dans lequel la représentation de la guerre, avec sa cruauté et son absurdité inconcevables, à la limite du dicible, est détachée de tout contexte historique et politique. La dépersonnalisation et la déconstruction de la narration, qui font penser à la prose beckettienne, sont ici au service d'une écriture qui, comme l'annonce l'éditeur sur la quatrième de couverture, «sobre et précise [...] exerce une surprenante et envoûtante fascination». Cependant sur les déboires d'une compagnie de soldats aliénés et cruels, aux prises avec un ennemi fantomatique ainsi qu'avec leurs peurs intérieures, traversant des espaces d'un arrière-front cauchemardesque se projette, d'une façon inquiétante, l'ombre de la Grande Guerre, bien que son évocation soit très ténue et symbolique. Au milieu du récit, d'une façon presque inopinée, les événements racontés sont qualifiés par le terme de «Der des Ders» (CALIGARIS, 1997 : 57), ce qui constitue une allusion évidente à la Première Guerre mondiale. Une deuxième évocation quasi explicite de cet événement historique n'apparaît que tout à la fin du texte avec la prétendue indication de la date de l'achèvement de sa rédaction : «Le 11 novembre 1995» (1997 : 102). Ce détail chronologique s'associe, bien évidemment, au jour de la commémoration annuelle de l'armistice de 1918. Cependant l'an 1995 y génère une autre connotation, si l'on pense aux événements dans l'Ex-Yougoslavie qui à l'époque traumatisent les sociétés européennes³. L'enchevêtrement des deux contextes historiques contribue, certes, à universaliser les atrocités guerrières⁴, mais aussi à réactualiser la peur laissée par la «Der des Ders» qui, comme l'a formulé Albert Camus, se fait percevoir en tant que «couveuse de notre époque» (CAMUS, 1994 : 312) envahissant notre contemporanéité. De surcroît, l'imaginaire de l'enfantement monstrueux correspond dans *La scie patriotique* à une isotopie sémantique, dominant tout le récit, qui connote et dénote la terre comme génitrice d'êtres et de phénomènes abjects. Caligaris réactualise

³ La relation entre les deux événements est explicitement commentée par la romancière dans un entretien avec Eric Naulleau : «L'idée de ce livre m'est venue en regardant des dessins à la mine de plomb de Denis de Pouppeville qui n'avaient pourtant à l'origine aucun rapport avec le livre. Il s'est ensuite agi dans mon esprit d'une sorte de télescopage entre la guerre de Bosnie et celle de 14-18. Peut-être que les similitudes entre ces deux événements n'existent que dans mon imaginaire, mais j'ai en outre été frappée qu'en Europe le XX^e siècle débutait et se terminait par une guerre, alors que les poilus allaient au front en chantant que, cette fois, c'était "la Der des Ders". Le récit n'a rien d'historique mais il est marqué par ma fascination pour la colossale absurdité de la Première Guerre mondiale, où les gens qui se battaient dans les tranchées se trouvaient à quelques mètres de distance, et par le traumatisme que représente la guerre de Bosnie pour ma génération, peut-être comparable à celui de la guerre d'Espagne pour des générations précédentes» (NAULLEAU, 1997).

⁴ À propos des interprétations des images de la violence dans le roman de Caligaris on consultera aussi : RABATÉ, 2010.

de cette façon des figurations de la guerre des tranchées (les soldats étant des personnages devenus fous à cause de leur long séjour dans le sous-sol) – avec ses motifs abjects tels que boue, viande, cadavre, rat, ordures, sang, excréments, boyaux humides, puanteur –, pour révéler leurs « pouvoirs de l'horreur », ce qui équivaut à donner à la représentation de la guerre une dimension chthonienne, insolite, symbolique et mythique, qui caractérisera d'une manière ou d'une autre également les autres ouvrages examinés dans la présente étude.

Il convient de rappeler ici que l'approche hyperbolique d'une « phénoménologie de l'abject » apparaît déjà dans des ouvrages littéraires issus de l'expérience de la Première Guerre mondiale des auteurs qui ont participé aux combats, comme Henri Barbusse et Louis-Ferdinand Céline. Pour cette raison Santanu Das soutient l'hypothèse que c'est justement la figuration littéraire du traumatisme de la Grande Guerre qui influence les conceptions de Julia Kristeva au sujet de l'abject (DAS, 2005 : 35–72). La confrontation avec tout ce qui paraît amorphe et désintégré devient une expérience continue du soldat enfoncé dans un monde de boue et de pourriture ce qui provoque la peur de la perte des frontières. Autrement dit *le pour-soi* est menacé *en-soi*. Les récits de guerres, et plus particulièrement les textes qui reconfigurent le traumatisme du front et de l'arrière-front par l'insolite et le fantastique constituent donc une illustration particulière du phénomène de déstabilisation / dépassement de frontières typique pour l'abject défini par Kristeva : entre la vie et la mort, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le sujet et l'objet, entre la propreté et la souillure, ce qui désintègre l'identité du combattant. D'autant plus que l'existence des poilus, qui tels des rongeurs ou des insectes mènent une vie souterraine, met en relief leur animalisation et la transformation de leur espace vital en un monde de souillure, de décomposition, de mort. La désintégration physique et psychique des soldats va de pair avec leur exclusion sociale. Salis par l'abject omniprésent, ils n'appartiennent plus à la civilisation. Les procédés fantastiques contribuent, dans ce contexte, à pousser à l'extrême l'hyperbolisation pour souligner que l'angoisse, la répugnance, l'horreur constituent les pouvoirs de l'abjection dont les poilus sont victimes et dont le traumatisme perdure d'une façon irrationnelle dans l'espace-temps du présent.

Dans *La scie patriotique*, le poncif bien caractéristique de la littérature fantastique, à savoir, la possession, fonctionne alors au deuxième degré. Les soldats, tous possédés par une folie meurtrière, sont victimes de l'emprisonnement au sein d'une terre, possédée elle aussi, à son tour, par une présence invisible, une hantise incompréhensible et angoissante, comme ceci est exprimé dans ce fragment bien éloquent pour l'ensemble du récit :

Il y avait des frôlements bizarres sur leur passage, les objets tombaient tout seuls. Dans ces couloirs, entre ces murs, il y avait quelque chose de furtif qui ne les aimait probablement pas, qu'ils n'arrivaient pas à coincer ni à éli-

miner tout à fait des zones instinctives de leur vigilance. Ils sentaient dans leur dos une turbulence imperceptible. Glissée dans leur ombre. Une espèce de présence, rien de bien définissable. Une menace. À l'affût d'une hésitation, d'un faux pas. Ils s'étaient repliés assez vite.

CALIGARIS, 1997 : 18

De cette façon la description des lieux possédés par une force obscure, symbole du retour du cauchemar de la Grande Guerre avec tout son potentiel de l'abjection, confère à la terre mise en scène dans le roman de Nicole Caligaris une fonction actantielle qui, selon Katarzyna Gadomska, est caractéristique de l'écriture néofantastique dans laquelle l'espace n'étant pas « un toile de fond » se charge d'un rôle de protagoniste anthropomorphe oppressant qui enchante, emprisonne et cause la mort du héros humain (cf. GADOMSKA, 2012 : 37).

La terre possédée par les spectres de la Première Guerre mondiale ainsi que l'analogie entre celle-ci et le conflit en Bosnie à la fin du XX^e siècle sont des éléments communs pour *La scie patriotique* et la nouvelle de Thierry Jonquet *La vigie*⁵. Jonquet se sert d'une forme ludique, à savoir celle relevant des conventions de *légende urbaine*⁶ afin de thématiser la hantise du présent par les lésions de la Grande Guerre. Le récit commence par l'épisode de la commémoration du 11 novembre 1995 (la même date que celle qui apparaît à la fin du roman de Caligaris), le jour où un ex-caporal-chef, André Laheurrière, le doyen parmi les anciens combattants de la commune Feucherolles-les-Essarts, terrassé soudainement par une crise cardiaque, manque sa participation aux offices. Son décès sera aussitôt suivi par une série d'événements atroces et inexplicables qui sèment la terreur dans la société. Le 14 novembre une vingtaine d'habitants de la commune trouve la mort dans des circonstances macabres, ce qui incite les gens à parler de « malédiction, d'envoûtement » (JONQUET, [1998] 2004 : 193). Effectivement, faute d'explications rationnelles du phénomène, appelé par un philosophe de renom « le syndrome de Feucherolles » ([1998] 2004 : 194), le lecteur est autorisé à suivre une piste surnaturelle de l'interprétation du désastre dont le sens semble inséparablement lié à la mémoire de la Grande Guerre. Dans le personnage de Laheurrière ainsi que dans les lieux qu'il habite et arpente s'incarnent les spectres de 1914–1918. Il est important de noter que la maison que le héros s'est fait construire dans les années 1920, se trouve sur le terrain du front où il avait combattu avec son régiment d'infanterie. Il passe alors toute sa vie à observer le terrain de bataille et à ramasser tous les vestiges matériels de la guerre qu'il garde soigneusement dans son « musée » privé. L'espace-temps de l'exis-

⁵ Le texte publié pour la première fois dans le journal *Le Monde*, en août 1996, est réédité dans le recueil *La vigie et autres nouvelles* en 1998. Dans la présente étude nous nous référons à la réédition de 2004 (Folio).

⁶ Sur le fonctionnement de ce sous-genre dans la littérature néofantastique française on consultera : GADOMSKA, 2012 : 24 et suivantes.

tence de Laheurtière est donc littéralement figé dans la mémoire de la Grande Guerre :

Perdu dans ses souvenirs. Sans doute voyait-il s'y agiter des fantômes en uniforme, ses copains disparus, tout comme les Boches qui leur faisaient face, là dans le creux du vallon, quelques arpents de terre glaise que les gars de son régiment avaient surnommés le Trou du cul du Diable.

JONQUET, [1998] 2004 : 184

En outre, toute la ZUP, construite dans le voisinage de la maison du caporal-chef, qui couvre elle aussi le terrain du front, fait l'objet de sa constante vigilance, comme si les responsabilités de l'époque de guerre étaient devenues à jamais sa manie et son seul but de continuer la vie. L'ancien poilu une fois disparu, tous ses protégés hors de son contrôle sont voués immédiatement aux massacres qui mystérieusement se montrent comme un calque des atrocités dont Laheurtière a été témoin au front entre novembre 1916 et octobre 1918. L'analogie entre les faits relatés par l'ancien poilu dans son carnet de souvenirs et le « syndrome de Feucherolles » sera découverte par un jeune homme, Marcel, un employé à la poste communale et un vétéran de la guerre en Bosnie, qui à la fin du récit devient successeur de la « vigie ».

La forme néofantastique du récit, avec ses apories et inconséquences, véhicule ici d'une façon suggestive, mais aussi, il faut le dire, trop didactique un message sur l'éternel retour de violences, abjections, bassesses morales qui corrompent les sociétés et mènent aux catastrophes dont la ville de Sarajevo constitue un symbole fort révélateur⁷. Cependant sous cette lecture évidente se cache peut-être un autre sens sous-jacent dérivant, une fois de plus, de la représentation anthropomorphe de la terre martyrisée, vengeresse, et comme l'observe Pierre Gauyat, gardienne de la mémoire des faits qu'une malédiction « faisait se reproduire en changeant les détails mais en gardant les grandes lignes » (GAUYAT, 2009 : 123).

La symbolique de la terre possédée par la peur incurable, représentant un corrélat de l'abject et de la mémoire héritière du traumatisme de la guerre des tranchées, se manifeste d'une manière encore plus saisissante dans *Cris* de Laurent Gaudé. Le titre du roman correspond aux voix qui assument pleinement le récit et le discours dans l'ouvrage dont la particularité formelle consiste en l'absence de tout narrateur. Le texte est structuré par l'alternance de monologues intérieurs d'un groupe de poilus possédés par l'horreur du front, personnages

⁷ En commentant le lien qui se dessine dans la nouvelle de Jonquet entre la Grande Guerre et le conflit en Bosnie dans les années 1990, Pierre Gauyat constate : « Ce procédé renforce le pessimisme foncier qui parcourt tout le texte et laisse un sentiment d'éternel recommencement. Comme Sisyphe roule sans fin son rocher, les hommes se font la guerre » (GAUYAT, 2009 : 124).

dont on ne sait pas, comme l'interprète Dominique VIART, « s'ils sont morts ou vivants encore » (2012 : 41). Toute la diégèse n'est donc représentée que par les cris qui retentissent dans les tranchées, sur le champ de bataille et à l'arrière-front, comme si l'univers entier était possédé par le traumatisme⁸. L'abject s'y manifeste une fois de plus par l'effacement de la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, les êtres humains se confondant avec la terre qui enfante un monstre. Par la voix d'un des personnages, le lieutenant Rénier, le cauchemar de la guerre est exprimé à travers une synthèse de l'hyperréalisme et du fantastique, quand les poilus sont comparés à « un peuple de boue⁹ », à un « cortège fantôme », « derrière le corbillard invisible de leurs compagnons morts » (GAUDÉ, 2001 : 21). L'isotopie de la terre – avec ses pouvoirs de l'abjection et de la monstruosité – se développe dans d'autres monologues qui ne cessent de commenter la possession totale de l'homme par la boue, le marécage, la vase (2001 : 52) ou qui associent les soldats aux « termites » (2001 : 37). De cette manière se précise simultanément l'image de l'animalisation progressive¹⁰ de tous les soldats et l'impression de leur englutissement par un monstre chthonien. Ils sont constamment angoissés par les cris insolites, mi-humains, mi-animaliers, d'un être indéfinissable et invincible, appelé *l'homme-cochon*, qui survit à tous les massacres entre les deux lignes du front. Quand un des poilus, Boris, l'aperçoit (ou croit l'apercevoir), il décrit cette créature (ou cette projection) spectrale en ces termes :

Je l'ai entendu reprendre son chant bestial. Il erre à nouveau, longeant dans la nuit nos lignes ou les leurs, frôlant les barbelés, rampant dans la boue. [...] Il a survécu à la grande attaque. [...] seul au milieu du champ de bataille déserté. Il rampe, il marche et hurle. Et je ne saurais dire s'il hurle pour pleurer ces morts, ces milliers de morts qui jonchent son royaume ou si c'est pour fêter son triomphe d'animal boucher et pour nous remercier de tout ce sang versé.

GAUDÉ, 2001 : 25

Toutes les tentatives entreprises par les soldats de capturer le monstre, ou du moins de trouver une explication rationnelle de son identité sont vouées à l'échec. L'interprétation qu'en donne le personnage nommé Médecin correspond à notre lecture de la valeur symbolique du roman dans lequel l'écriture néofantastique qui anthropomorphise la terre et lui confère une dimension monstrueuse cherche à rendre compte non seulement de la rémanence, mais aussi du danger de la

⁸ Il vaut citer ici l'interprétation du roman de Gaudé par Gianfranco Rubino : « Aucun diagnostic n'est possible, là où le langage défaille. Il n'y a aucun autre espace concevable que celui du front. Il n'y a pas d'histoire, bonne ou mauvaise, intelligible ou absurde : il n'existe qu'un présent halluciné et écrasant, dont seulement une expression a-sémantique, élémentaire et primordiale, donne la mesure ou plutôt la démesure : le cri » (RUBINO, 2010 : 143).

⁹ Sur l'interprétation de l'image de la terre et de la boue voir aussi : RUBINO, 2010 : 139–140.

¹⁰ Benoist COULIOU et Cédric MARTY (2009 : 229), parlent, dans ce contexte, de l'effacement de la frontière entre « l'humain et l'inhumain ».

réactualisation du traumatisme de la Grande Guerre dans le présent à jamais possédé par ses spectres :

Je crois que c'est la terre qui hurle par cet homme. Je crois qu'il est la bouche hurlante du front qui gémit de toutes les plaies profondes que l'homme lui a fait. Et si c'est vrai, la terre n'a pas fini de gueuler car nous avons encore bien des obus pour lui tailler les flancs. Je crois que lorsque le fou cessera de gueuler, c'est que la terre sera morte. Et l'homme pourra s'en remettre à Dieu car commencera alors un enfer auquel rien ne nous a préparés.

GAUDÉ, 2001 : 78–79

À la fin du roman, la thématization de l'abject généré par la confusion de la terre et de l'être humain s'élargit au niveau autotélique. Jules, un soldat permissionnaire rendu fou par la peur, qui ne parvient pas à se réintégrer, même pour quelques jours, au monde hors des tranchées, décide d'envahir tout l'espace à l'extérieur du front par des manifestations matérielles de l'horreur dont sont victimes les héros de *Cris*. Il envisage de peupler le pays par des statues de boue mimétisant un poilu gazé, donc un « golem de terre » (GAUDÉ, 2001 : 125), représenté la bouche ouverte, en train de vociférer la peur. Le geste imaginé par Jules met en abyme le processus de l'écriture de Gaudé qui fait habiter le présent par le spectre de l'abject vécu par les soldats de 14 et resurgi dans notre monde.

En concluant, nous soulignons qu'il n'est pas anodin de remarquer que le recours à l'insolite et à l'effet de l'hésitation, propre au récit fantastique (cf. TODOROV, 1970 : 28–29) afin de faire réapparaître le traumatisme de la Grande Guerre invite à une réflexion plus vaste sur des visions alternatives de l'Histoire et des modes littéraires de son expression dans notre monde post / pré-apocalyptique. Les procédés néofantastiques dans la prose qui revisite le traumatisme de 1914–1918 confirment la thèse de Claude Burgelin considérant les motifs fantomatiques et spectraux dans les reconstructions narratives du passé comme une expression de l'insécurité ou de la culpabilité de l'homme contemporain ressenties devant « ces défunts inapaisés » qui remontent « sur la scène d'aujourd'hui où on ne les attend pas » (BURGELIN, 2012 : 228)¹¹. Le fantastique serait alors un des moyens de penser les traumatismes, en dépassant la compréhension de l'Histoire selon des critères purement rationnels et explicables, pour nous diriger, comme l'exprime Katarzyna Bojarska (dont les propos s'inscrivent dans

¹¹ Le cadre limité du présent article ne nous permet pas de commenter un quatrième ouvrage dans lequel la possession de la terre et de l'humain, en tant que symbole du traumatisme secondaire de 1914–1918 qui se répand jusqu'au XXI^e siècle, est le motif qui a trouvé une autre reconfiguration néofantastique, à savoir le roman *Le Mort-Homme* de Denis Bretin, qualifié par son éditeur, sur la quatrième de couverture comme : « Un thriller atypique où le spectre de la Grande Guerre prend des accents surnaturels ». Pour une approche critique de cet ouvrage on consultera : THEETEN, 2009 : 207, 213–216, 219–220, 231–232.

le sillage de la métahistoire selon Hayden White), vers une Histoire qui admet l'existence du subconscient en prenant en considération les événements récurrents qui ne sont pas entièrement intelligibles (BOJARSKA, 2012 : 251). La terre qui cache les vestiges de la Grande Guerre et qui enfante de nouvelles monstruosité en est une figure bien emblématique pour la perception de la souillure et pour la résurgence du subconscient qui nous disent que les horreurs de 1914–1918 possèdent notre présent et ne peuvent pas être oubliées par la littérature.

Bibliographie

- BOJARSKA Katarzyna, 2012 : *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- BRETIN Denis, [2004] 2014 : *Le Mort-Homme*. Paris : Éditions du Masque.
- BURGELIN Claude, 2012 : « Esquisse d'une fantomologie ». In : Jutta FORTIN et Jean-Bernard VRAY, éd. : *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- CALIGARIS Nicole, 1997 : *La scie patriotique*. Paris : Mercure de France.
- CAMUS Albert, 1994 : *Le Premier Homme*. Paris : Gallimard.
- COULIOU Benoist et MARTY Cédric, 2009 : « Une mémoire de demain ? À propos de quelques représentations artistiques de la Grande Guerre ». In : Alexandre LAFONT, David MASTIN et Céline PIOT, éd. : *La Grande Guerre aujourd'hui : Mémoire(s), Histoire(s). Actes du Colloque d'Agen-Nérac (14–15 novembre 2008)*. Nérac/Agen : Éditions d'Albert (Amis du Vieux Nérac), Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Agen.
- DAS Santanu, 2005 : *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GADOMSKA Katarzyna, 2012 : *La prose néofantastique française au XX^e et XXI^e siècles*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- GAUDÉ Laurent, 2001 : *Cris*. Arles : Actes Sud.
- GAUYAT Pierre, 2009 : « La Grande Guerre vue par les auteurs de romans policiers ». In : Dominique VIART, éd. : *Écritures Contemporaines (10). Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Caen : Lettres modernes Minard.
- JONQUET Thierry, [1998] 2004 : *La vigie*. In : IDEM : *La vigie et autres nouvelles*. Paris : Gallimard.
- KRISTEVA Julia, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, Collection Points.
- NAULLEAU Eric, 1997 : « L'avant-der des ders ». *Le Matricule des Anges*, n° 21, novembre, <<http://dev.lmda.net/spip.php?article1265>>. Date de consultation : le 11 février 2016.
- NETTELBECK Colin, 2012 : « Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narratif de la France contemporaine ». In : Jutta FORTIN et Jean-Bernard VRAY, éd. : *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- RABATÉ Dominique, 2010 : « Logique du pire. (*Un des malheurs* et *La Scie patriotique*) ». In : Marie-Hélène BOBLET et Bernard ALAZET, éd. : *Écritures de la guerre aux XX^e e XXI^e siècles*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- RASSON Luc, 2008 : « Guerre juste, guerre absurde ? 1914–1918 dans le roman contemporain français et britannique ». In : Annamaria LESERRA, Nicole LECLERQ et Marc QUAGHEBEUR, éd. :

- Mémoires et antimémoires littéraires au XX^e siècle. La Première Guerre mondiale. Colloque de Cerisy-la-Salle*. Vol. 2. Bruxelles : Peter Lang.
- RUBINO Gianfranco, 2010 : « La Grande Guerre en perspective 2000 ». In : Dominique VIART, éd. : *Écritures Contemporaines (10). Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Caen : Lettres modernes Minard.
- SIMON Claude, 1989 : *L'Acacia*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- THEETEN Griet, 2009 : *La Grande Guerre en fiction. La représentation de la Première Guerre mondiale dans la littérature française de l'extrême contemporain*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Gand, sous la direction de Pierre SCHOENTJES. <<https://biblio.ugent.be/publication/4128792/file/4335083.pdf>> Date de consultation : le 19 février 2016.
- TODOROV Tzvetan, 1970 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, Collection Points.
- VIART Dominique, 2000 : « 'L'exacte syntaxe de votre douleur'. La Grande Guerre dans la littérature contemporaine ». In : Catherine MILKOVITCH-RIOUX et Robert PICKERING, éd. : *Écrire la guerre*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- VIART Dominique, 2005 : « La littérature contemporaine et la Grande Guerre ». In : Dominique VIART et Bruno VERCIER : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- VIART Dominique, 2012 : « Vers une poétique 'spectrale' de l'Histoire ». In : Jutta FORTIN et Jean-Bernard VRAY, éd. : *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Notes bio-bibliographiques

Anna Branach-Kallas est professeur à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches portent sur la littérature de la première guerre mondiale, les traumatismes culturels et les écritures migrantes au Canada anglais et au Québec. Elle est l'auteur de *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej* (2014), *Corporeal Itineraries: Body, Nation, Diaspora in Selected Canadian Fiction* (2010), *In the Whirlpool of the Past: Memory, Intertextuality and History In the Fiction of Jane Urquhart* (2003) et de nombreux articles. Elle a aussi (co-)édité de nombreux ouvrages collectifs.

Piotr Sadkowski, docteur habilité à l'Université Nicolas Copernic de Toruń. Ses recherches concernent, entre autres, l'écriture migrante au Québec et en France, la thématique juive, la mémoire et la post-mémoire, l'intertextualité. Auteur du livre *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* (Toruń, 2011), des articles parus dans des revues universitaires et ouvrages collectifs en Pologne et à l'étranger, il a co-édité avec Anna Branach-Kallas *Dialogues with Traditions in Canadian Literatures. Dialogues des traditions dans les littératures du Canada* (Toruń, 2005).

BÉCHIR KAHIA

Université d'Aix-Marseille (CIELAM)

Une peur perdue : la nuit sombre

ABSTRACT: The contemporary novel seeks to revive cosmic obscurity and the fear it arises. Its, therefore, opposes electricity that has put an end to such obscurity, and also stands against romantic night as produced by poets. Such writers, like Jean Giono and Henri Bosco, have been able to redeem to the night its majesty and weight. They have, indeed, a vision which construes night as a counter-force to the current estrangement of modern times. The night usually overflows the day and effaces its light during unclear weather or when a tempest produces somber greenness. The character adopts Dionysian attitude, simultaneously drowning into chaos. Writing enables one to hear the night's whisper. It transits smoothly from clarity to obscurity, from soft events to terrible ones.

KEY WORDS: Bosco, Giono, night, fear, darkness, writing

Comme un grand manteau noir qui recouvre le monde, symbole d'une entité à la fois immense et englobante, vacillant entre l'espace cosmique infini et l'espace intime de l'intériorité, qui darde la pensée en images épouvantables, en fantasmagories éternelles, la nuit traverse la réflexion humaine dans le plus grand désordre. La nuit effrayante qui dévore la lumière était dédaignée par le poète, comme si la peur était opposée à la poésie, comme s'il fallait préserver à la nuit seulement cette figure lumineuse, calme et reposante. Car le poète se voit *l'éclaireur*, celui qui montre la voie vers la lumière. Est-ce là une manière de faire reculer la nuit ? Alors que justement l'éclairage artificiel du monde a repoussé la nuit dans un espace de plus en plus restreint, il semblerait que le roman contemporain cherche à ressusciter l'obscurité et la peur qu'elle suscite à travers son immensité inaccessible. La nuit y apparaît comme un univers hostile, agressif, une force élémentaire indomptable, ne serait-ce que ce cadre terrifiant de la nuit cosmique dans la Provence imaginaire de Jean Giono et Henri Bosco. On serait alors frappé par la capacité de redonner à la nuit sa majesté et son épaisseur, mais surtout par cette vision qui évoque la nuit comme le contrepoids de la désolation des temps présents, du désenchantement moderne. La métaphore

de l'écrivain *porteur d'ombre* garde la trace de cet enracinement premier dans l'univers nocturne. Elle révèle le moi effrayé aux prises avec le paysage nocturne et l'écriture aux prises avec l'Ombre, représentant l'âme.

L'être-pour-la-nuit

Quand survient le jour nouveau et ses flèches féroces, se dresse l'homme à l'armure de nuit, l'*homo noctans* invulnérable de par sa puissante trempe nocturne. Il y avait dans les fantasmes du savoir, cette nuit primitive, obscure, compacte, aveuglante, chaos originaire avant que ne consentent à filtrer les premières lueurs de la raison. C'est la nuit extrêmement envahissante qu'évoque l'œuvre de Henri Bosco et de Jean Giono, nuit provocante qui participe à la fusion de l'abs-trait et du concret, de l'immatériel et du matériel, nuit primitive qui soulève, l'un après l'autre, les voiles qui cachent une âme, un rêve, un monstre, car « vivre sous la menace de la nuit, c'est à chaque moment interroger, entendre, répondre, même à son insu » (Bosco, 1950 : 167). Et nous n'avons plus guère aujourd'hui, que nos nuits sans nuit, nos nuits prises étranglées entre les lourdes mains bat-tantes du jour. Il y a dans le rêve du jour sans fin, l'affleurement du fantasme d'un monde libéré de la nuit. L'expansion violente de la lumière menace l'altérité de la nuit, elle paraît vouloir la renverser par d'habiles artifices. La lumière arti-ficielle, ce prolongement technique du jour, a mis fin à la nuit qui enveloppe le jour (LÉVY, 2005 : 26).

La nuit témoigne de la fragilité de l'homme dont le sol psychologique est soumis au jeu d'ombre et de lumière. Pour comprendre à quelle profondeur se joue ce drame, il suffit d'une incursion au cœur de la nuit pour qu'une irrésis-tible curiosité attire l'homme vers son double obscur. Cela conduit à l'idée d'une sensibilité nocturne. Or l'obscurité n'explique rien, elle cache. Quand la puis-sance est du côté de l'ombre, l'équilibre entre les forces nocturnes et les forces diurnes se rompt dangereusement, engendrant une angoisse panique, la crainte d'une dissolution dans l'abîme. C'est ainsi que Pascal Dérivat, le personnage du *Mas Théotime*, s'explique la double personnalité et les élans contradictoires de Geneviève : « Je sentais que, la nuit, la passion l'embrasait, alors que le matin, la lumière et la pureté de l'air la rendaient uniquement tendre » (Bosco, 1972 : 133). Il y a là un équilibre idéal que la nuit réussit constamment à renverser, puisque l'homme bascule le plus souvent du côté de l'ombre. L'ombre intime que la nuit dévoile en nous, c'est le bas-fond de l'être humain, ce marais des instincts troubles où barbotent, autour de la peur, viscosité centrale, vilaine concupis-cence, envie et cupidité. En chaque homme se trouve cette étonnante opposition, et chacun sent que, paradoxalement, la nuit plongera la face la plus ardente et la

plus secrète de son être dans la pleine lumière. C'est pourquoi l'homme craint ce dévoilement ; il y voit une ascèse nécessaire, mais redoutable.

La nuit éveille les sensations pénibles, ses *locus terribilis* sont redoutables. Ce sont des lieux d'affrontement, d'embuscade, l'objet d'une conjonction de menaces qui poursuivent le même idéal de la fin des ténèbres. La nuit est âpre et hostile. Pendant ce temps, la Provence est murée dans sa solitude, dans une désolation telle qu'elle en perd sa raison de vivre. Elle est présentée, chez Giono et Bosco, comme un élément rescapé d'un cataclysme nocturne. Saisie dans cette obscurité naturelle, la Provence ne peut qu'être marquée d'austérité. Son paysage des hauteurs ne suggère pas du tout la paix des cimes, mais plutôt l'effroi, l'épouvante des abîmes d'en haut, ses sommets sont noyés dans la chair noire de la nuit, d'où cette impression de frôler le gouffre, de côtoyer l'infini :

[La nuit] semblait avoir glissé autour de moi comme un fluide épais qui épousait toutes mes formes et me moulait si bien sa coulée que je n'arrivais plus à me détacher de sa grasse et tenace viscosité. Il me fallut un effort pour me dégager de cette ombre si matérielle et je fis au hasard, les mains en avant, quelque pas d'aveugle [...]. Comme le ciel restait bas et couvert, l'étendue des champs, que n'éclairait aucune clarté d'astre, avait l'air d'un abîme. On n'osait s'y aventurer. Je me sentais perdu et, pour absurde que cela paraisse, j'eus un bref mouvement de désespoir. Puis je me repris et j'entrai dans les terres, comme on se lance dans un gouffre, les yeux clos, les dents serrées.

Bosco, 1972

C'est ainsi que la nuit peut toucher les yeux du personnage ou que son épaisseur est identifiée à celle de la boue. On attribue également de la sonorité à la nuit, par un mélange de visuel et d'acoustique qui s'étend à la maison, dont on dit qu'elle était encore pleine de nuit sonore, comme si le matériel pouvait contenir l'immatériel : « Chaque fois qu'on portait une lampe dans une pièce de cette énorme maison, la lumière avait peur. Elle ouvrait brusquement deux grandes ailes d'or puis elle se couchait dans la lampe prête à s'éteindre » (GIONO, 1977 : 306). C'est dans ces failles du système sensoriel que se glisse le surnaturel, d'autant plus que la nuit favorise le retour des terreurs anciennes. Ulysse, le héros de *Naissance de l'Odyssée*, le sent bien, lui qui se targue de connaître l'existence des nymphes, dryades et satyres : « Tout ce monde sort la nuit, et il est toujours très dangereux » (GIONO, 1971 : 875). Lorsqu'il rencontre les forces nocturnes et connaît leur pouvoir maléfique, l'homme éprouve une grande terreur, celle de voir se refermer les portes sur lui. La nuit est un lieu d'affrontement entre le réel et l'irréel, un magma de toutes les créatures polymorphes : apparitions fugitives et animaux allégoriques sont autant de symboles, dans le roman contemporain, pour figurer un moi effrayé par une énigme surnaturelle. La nuit fait donc peur, elle s'inscrit dans des lieux inconnus et suscite naturellement l'affabulation qui en désamorce les angoisses en les mettant à distance. Ainsi apparaît cette Pro-

vence d'avant l'électricité, où « il n'y avait pas de barrières entre la nuit du ciel et la nuit de la terre » (GIONO, 1935 : 378). La terre, la forêt et la mer vivaient encore ensemble et se développaient selon un tropisme nocturne, où la nuit est le moment des épreuves surmontées, de la traversée de la forêt terrifiante, le cadre propice à la recreation de l'homme. Il ne s'agit pas seulement d'une réaction de peur bien naturelle, mais surtout du sentiment d'une présence de l'immensité. Quand la nuit tombe autour de l'auberge, « le vent de la nuit et le beuglement de Pan en chasse s'élevèrent mêlés » (GIONO, 1971 : 876). Perdu dans des collines sauvages, Ulysse s'écrit : « Je me suis égaré dans la colère de Pan silencieux ! » (1971 : 39). De là, « bondissait la tigresse peur, la déchireuse de cervelle » (1971 : 52). L'obscurité tend à estomper les contours, effacer les lignes et nous plonge dans un aveuglement effrayant. Les couleurs vives de la vie sont gommées par le noir nocturne. Les notions de temps et d'espace étant dérégées, tout prend une forme énigmatique, tout devient mystérieux, incertain et flou.

Écrire la nuit

Ouverte sous le signe de la nuit et comme extraite de son sein, l'écriture semble toujours garder l'empreinte de l'ombre et son mystère. Comme la nuit, l'écriture manifeste une prédilection pour le monde de la marginalité. L'écriture nocturne, en somme, nous permet de recevoir « ces messages indéchiffrables qui atteignent en nous une pointe d'âme secrète » (Bosco, 1981 : 10). Comme la nuit, le roman sait être le lieu de toutes les ambivalences en se jouant des frontières entre réel et fiction, réalisme et onirisme, de sorte que l'issue de l'histoire qu'elle relate est incertaine, propice à toutes les interprétations. Écrire la nuit, c'est proprement écrire avec l'encre noire du chaos originel, c'est participer à la « cosmogénèse ». L'encre est la métaphore de la nuit sombre. La nuit même, c'est du papier et un crayon. L'écriture y est le lieu de tous les possibles sinon des rencontres improbables. Quand la nuit appelle à l'écriture, celle-ci sonne à rendre l'âme. La nuit porte le fruit d'une recreation cosmique, mais peut aussi se faire propice à une déstabilisation des repères et des certitudes. Aux antipodes de la nuit, l'aurore, lieu du commencement alors que la nuit est la fin, revêt aussi une dimension fertile dans le registre littéraire, puisque son opposition avec la nuit renvoie au problème de l'écriture, éminemment nocturne dans le domaine de la création, *a fortiori* chez les romantiques. Dès lors, l'aube perd de sa force et subit, malgré son éclat, la polarité paradoxalement positive de la nuit fertile de l'écriture. Quoi de plus beau, en effet, que ce don poétique et cette métaphore vive de la nuit pour parler de ses raisons d'écrire ! Trop de nuit, trop de Muses

et de lyres ! Car l'écriture est le désir de retenir une époque mythique où la nuit pouvait s'étendre sans limites sur le monde, la nuit dans laquelle se réalisait l'union de l'homme et du cosmique nocturne. Dès lors, la nuit ne pourrait-elle pas favoriser un certain rapport poétique à l'écriture ? À condition toutefois d'imaginer, par la force symbolique du langage, la dignité, le pathos, une droiture noble dépassant le cadre de la feuille, la majesté et le tragique, mais aussi le caractère nocturne de l'écriture.

Il n'est sans doute de temps plus exalté que le nocturne, et celui-ci a charrié depuis le romantisme une écriture lourdement connotée par la poétique. Selon Vladimir JANKÉLÉVITCH, le romantisme allemand « déteste la grande lumière cartésienne », il aime plutôt découvrir « les vertus positives et la puissance des ténèbres » (1949 : 88). La nuit romantique est une matrice maternelle, protectrice, enveloppante. Dans la mesure où il se sent à l'abri au milieu des ténèbres, l'homme romantique y éprouve un moment de chaleur réconfortante et de sécurité. S'il a confiance en la nuit, c'est qu'il a l'impression de se blottir contre une mère protectrice. C'est le nocturne onirique qui découle de la romance. Alors que la poétique romantique reste centrée sur la nostalgie et le rêve, l'imaginaire de la nuit s'enrichit dans le roman contemporain d'un intérêt pour un espace inquiétant, étendu à l'infini et dépeuplé, donc d'une nuit perçue comme paysage. Le nocturne contemporain est traversé par un grincement inattendu et funeste qui dévoile un abîme menaçant et une souffrance pénétrante. C'est le dynamisme de la nuit où l'œil ne décèle que le vide et l'absence.

De ce fait, le temps noir aveuglant devient, à un moment donné, identique au noir lumineux comme le noir de l'encre. Il y a des temps mythiques, les temps des récits d'antan où le conte actuel vient à son tour se raconter. L'usage du passé simple ou de l'imparfait, un passé irréel nous plonge dans la nuit. C'est le temps des contes de fées et des légendes : il était une fois un cavalier que la nuit surprit au moment où il se réveillait. Alors cette nuit qui révèle des êtres fabuleux, des couleurs et des odeurs inconnues est le lieu d'une poésie de l'inventé, du jamais vu, de l'ailleurs ; une poésie du fantastique touchée par l'aile de l'imagination afin de peupler la nuit effrayante de l'être. Le cadre nocturne du récit fait comme si nous étions soudain immergés ailleurs plutôt qu'autrefois. L'imparfait qui n'est pas un temps grammatical signalant une action qui a eu lieu réellement au passé, fonctionne ici plutôt comme un indice de la nuit apocalyptique :

Des trous de lumière blême se creusaient dans le nuage. Des fois à l'est, et cela faisait durer un faux matin, des fois à l'ouest comme si le noir était là. Des fois, tout était noir, une étrange lueur s'ouvrait au nord et on ne pouvait plus savoir le moment du jour, c'était comme une illumination de la fin du monde quand tout sera changé, les aubes et les couchants, et que les morts sortiront de la terre.

Certains mots, certains silences, certains échos n'ont pas fini de creuser en nous leur nuit afin de nous faire naître à la lumière. Ces blancs sur la page, ces silences entre les mots, ne sont-ils pas un peu de nuit latente, un éblouissement au cœur de l'obscur ? Nous écrivons avec nos rêves, nos espoirs, avec tout le poids de nos peurs, de nos angoisses, sans doute aussi pour affronter l'insaisissable, pour tenter l'indicible, c'est-à-dire, au fond, sans réelle espérance autre que celle de découvrir un tant soit peu de notre nuit intérieure. Mais si la nuit aux ténèbres sans pitié finissait par consumer celui qui, en quête d'illumination, marche vers elle ? Il faut admettre que la nuit se prête bien à l'illumination. D'abord son mouvement même est une sorte de recherche de l'étrange, de la surprise, de l'inconnu si bien que chaque moment nocturne bouleverse nos attentes. Il y règne ensuite un goût de l'intimité et du mystère que l'obscurité nocturne repousse avec une horreur glaciale. La solitude de la nuit exige une diminution de soi, le recul nécessaire à son affirmation : l'être n'est à peine qu'une lueur dans les ténèbres, à peine une ombre, un reflet qui perce la nuit d'encre, et il paraît ainsi impossible de saisir la peur nocturne alors qu'on ne la vit pas. Il y a chez Bosco et Giono une conscience nocturne. L'obscurité inhérente à l'invention du monde chez Giono, rejoignant l'obscurité inhérente au dédoublement du moi chez Bosco, offre un certain gage de cette ambivalence propre à la conscience nocturne : « Sans la nuit, que serait ta lampe ? Et sans toi, que serait la nuit ? » (Bosco, 1980 : 21). Alors les ténèbres ouvrent des portes, nous emmènent plus loin, plus haut, peut-être vers ce lieu innommé, absolu, où il n'y aurait plus ni jour ni lumière, dont rêvaient tant de conteurs et de mystiques :

Peu à peu l'ombre m'avait enveloppé et son opacité en ces lieux était telle que j'avais l'impression d'être engagé dans la matière même des ténèbres jusqu'à faire corps avec elles [...]. L'effacement de ce monde, où cependant je m'attardais, avait emporté tant de choses, et moi-même avec elles qu'il ne restait pas même un fugitif contour de ses figures indistinctes absorbées par le vide, à l'apparition de la nuit.

Bosco, 1972 : 98

Il y a là une angoisse, une opacité, mais par-delà la peur suscitée, l'être naît de cette approche de l'inconnu. L'homme nocturne, l'émergence d'une humanité *noxiale* est le contrepoids pour rompre la domination du jour. Face à la luminosité de paroles du jour, faire valoir l'éclat nocturne des mots, leur *nuitance* secrète, l'écriture cherche dans la plongée nocturne à semer la panique, à célébrer Pan et émettre Apollon¹. Le roman panique de la terre, d'inspiration dionysiaque, célèbre la puissance de fécondité de la vie. Loin de l'euphémisation poétique de la nuit, l'homme se sent frôlé par des espaces foncés que sa raison ne peut saisir.

¹ Pan est une divinité inquiétante et cruelle. Apollon est l'archétype à la fois de la lumière et de la lucidité. Dionysos incarne l'obscurité, l'ombre physique et psychique.

La nuit répond aussi à une avidité de connaître, au désir ambigu de percer les secrets. Cette curiosité nourrit le besoin de fabulation accordé aux murmures, aux échos, aux ombres imprécises, aux silhouettes. C'est le noir qui sculpte l'être. Surprendre les habitudes nocturnes des bêtes et des arbres, cela étonne et intéresse mais ne fait pas peur. Ce qui fait vraiment peur à Constantin Gloriot, c'était ce qui ne bouge pas : « Ce roc étrange, cet arbre non touché du vent ; et peut-être, plus profondément encore, autre chose, que jamais je n'ai vu, que jamais je n'ai pu entendre, mais qui était là. Je n'en espérais ni bien ni mal. Je n'en pouvais imaginer la forme. Et pourtant j'en sentais la présence » (Bosco, 1937 : 167). Cette peur frémissant de silence et d'obscurité, d'illusion et d'ignorance, surgit brusquement sans aucune intervention des mécanismes intellectuels. L'écriture ne veut pas rester à l'échelle perceptible, elle veut pénétrer à l'obscurité intérieure et vicieuse de l'homme. Quant au style, l'impression qu'on retire, c'est celle d'obscurité et de mystère angoissant.

Conclusion

Le roman contemporain semble regretter un temps disparu pour jamais, celui de la nuit sombre qui enveloppait l'univers entier avec ses tensions et ses violences, où la terre et le ciel perdaient leurs limites visibles, ouvraient sur le néant et provoquaient l'effroi. Le nocturne sur les hauts plateaux de la Provence fait figure non plus de décor, mais de thème de la fin du monde et de la crise de la poétique traditionnelle. Pour bien illustrer le paysage nocturne, le roman abandonne l'aspect romantique de la nuit-refuge et prend un tournant dionysiaque. Il représente la nuit comme un monstrueux magma où les forces nocturnes pulvérisent toutes les barrières dans une panique permanente. Ainsi chez Bosco et Giono trouve-t-on mention de la démesure d'un univers nocturne foncièrement hostile, chaotique, affreux. La nuit y déborde souvent sur le jour et efface la lumière pendant un temps brumeux ou quand une tempête produit le vert sombre annonciateur des sortilèges. Le personnage adopte l'attitude dionysiaque : il se fond dans ce chaos et se laisse emporté par son double obscur. L'écriture fait entendre la rumeur de la nuit, elle se ménage avec soin des passages du clair à l'obscur, du gracieux au terrible, de la conquête de l'abîme immense de la nuit à l'épuisement dans le double obscur de l'âme.

Bibliographie

- BOSCO Henri, 1937 : *L'Âne Culotte*. Paris : Gallimard.
- BOSCO Henri, 1950 : *Un rameau de la nuit*. Paris : Flammarion.
- BOSCO Henri, 1972 : *Le Mas Théotime*. Paris : Gallimard.
- BOSCO Henri, 1980 : *Des nuages, des voix, des songes...* Aix-en-Provence : Édisud.
- BOSCO Henri, 1981 : « Puissance de la terre dans Maurice de Guérin ». *Cahiers Henri Bosco*, n° 21, 9–14.
- GIONO Jean, 1935 : *Que ma joie demeure*. Paris : Grasset.
- GIONO Jean, 1971 : *Naissance de l'Odyssée*. In : IDEM : *Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GIONO Jean, 1977 : *Le Chant du monde*. In : IDEM : *Œuvres romanesques complètes II*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, 1949 : « Le Nocturne ». *Cahiers du Sud : Le Romantisme allemand* [Albert BÉGUIN (éd.). Marseille, Rivages], 88–97.
- LÉVY Robert, 2005 : « Penser la nuit ». In : Catherine ESPINASSE, Luc GWIAZDZINSKI, Edith HEURGON, éd. : *La nuit en question(s). Travaux du colloque de Cerisy, juillet 2004*. Paris : Éditions de L'aube, 23–30.

Note bio-bibliographique

Béchir Kahia, docteur ès lettres et maître-assistant à l'Université de Gafsa (Tunisie), membre du laboratoire CIELAM de l'Université d'Aix-Marseille et de l'unité de recherche URLDC de l'Université de Sfax, auteur d'une thèse consacrée à *L'ironie dans l'œuvre d'après-Guerre de Jean Giono*. Il a publié plusieurs articles sur le roman du XX^e siècle. Ses recherches portent sur la littérature du sud.

MARA MAGDA MAFTEI

Université de Bucarest

Quand l'exil à l'intérieur du pays engendre la Peur

ABSTRACT: In this short paper, we propose to analyze the Fear experienced by the Romanian intellectual when Secret Police could knock at his door at any time of night or day to imprison and torture him.

Inoculate Fear represented the main instrument of torture practiced by the communist Secret Police. Examples extracted from writings of two intellectuals subjected to communist terror (N. Steinhardt and C. Noica) will show us the states of mind man experiences from the moment the idea of Fear seeps into his head to different “strategies” imagined in order to live with it.

KEYWORDS : exile, communism, prison, Fear, Nicolae Steinhardt, Constantin Noica

La Peur peut précéder la Mort ou bien au contraire, elle peut assurer la continuité de la Vie, non sans avoir opéré tout de même un changement à l'intérieur de l'être humain. Rien de plus naturel que la Peur, chez l'animal comme chez l'homme. Si, chez le premier, elle se manifeste instinctivement, l'homme, doté d'une conscience puis d'une moralité – donc d'une conscience morale –, mène une véritable bataille contre la Peur. Sa raison se forge... jusqu'au moment où il se confronte à la Peur. Il retombe alors brusquement dans l'instinct. Il comprend vite que maîtriser la Peur est difficile voire impossible.

Nous nous proposons d'analyser dans le cadre de ce court papier la Peur expérimentée par l'intellectuel roumain quand celui-ci redoute que la Sécurité débarque chez lui, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, pour l'incarcérer et le torturer.

Ce ne sont pas les aspects politiques qui nous intéressent, mais la manière dont la Peur fut expérimentée, humanisée, transformée par les intellectuels en question. Il nous faut rappeler en préambule que la politique roumaine de l'entre-deux-guerres vacille entre démocratie et nationalisme. En Roumanie, la démocratie est déchirée à l'époque entre la nécessité d'instaurer une société capitaliste et le constat que subsistent des relations économiques féodales (cf. ORNEA,

1995). Ce fut en même temps l'une des périodes les plus effervescentes de toute l'histoire moderne du pays du point de vue culturel. Le professeur Nae Ionescu créa la *génération '30* et c'est aussi lui qui la poussa vers l'enrôlement plus ou moins effectif (en tout cas relayé dans la presse) dans la Garde de Fer, parti d'extrême-droite (cf. ORNEA, 1980). Cette génération compta plus d'une trentaine d'intellectuels, la plupart morts dans les prisons communistes justement à cause de leur engagement légionnaire. Leur groupe s'est finalement scindé en deux : ceux qui restèrent en Roumanie (dont Nicolae Steinhardt et Constantin Noica, les survivants les plus connus, qui vécurent la Peur sous différentes formes, notamment dans les prisons communistes, et nous laissèrent une trace écrite de cette expérience) et les « vainqueurs », ceux qui firent leurs adieux à leur passé et à leur pays, notamment Emil Cioran et Mircea Eliade, devenus ensuite des réfugiés aux yeux de la Sécurité roumaine.

Une grande littérature fut consacrée à ce sujet riche et lourd. Concernant les expériences douloureuses passées en prison par des intellectuels roumains, la plupart de l'information n'a vu le jour qu'après 1990. Comme par exemple les confessions des derniers survivants des prisons communistes roumaines (cf. STEF & STEF, 2014).

Les vingt-cinq intellectuels condamnés en même temps que Noica (chef de file arrêté le 11 décembre 1958) totalisèrent 268 années de prison et 183 de déchéance civique (cf. *Prigoana*, 2010). Tous les condamnés furent libérés avant le terme de la sentence, grâce à l'assouplissement du régime communiste du milieu des années 1960.

Mais notre intérêt portera ici sur la Peur, utilisée comme instrument idéologique, sur la Peur ressentie par l'homme quand sa liberté psychologique et physique est menacée. Les exemples tirés des deux écrits des intellectuels soumis aux terreurs communistes nous montreront tout le trajet par lequel l'homme passe du moment où l'idée de la Peur s'infiltre dans sa tête jusqu'aux différentes « stratégies » destinées à la subir et à cohabiter avec. *Jurnalul fericirii* (*Le journal de la félicité*) de Nicolae Steinhardt, un des inculpés du groupe, dévoile aux lecteurs comment l'auteur arrivera à pactiser avec la Peur. De même, dans *Rugați-vă pentru fratele Alexandru* (*Priez pour le frère Alexandre*), Constantin Noica nous montre sa « méthode » pour résister aux ténèbres de la Peur.

Tout d'abord, Noica comme Steinhardt rentrèrent en prison en étant déjà « de l'autre côté » du célèbre mythe de Miorița¹, mythe qui illustre la position du peuple roumain face au destin. Une position résignée. Par « de l'autre côté »,

¹ Miorița est une légende populaire qui raconte l'histoire de trois bergers qui sont très amis au début. Mais deux d'entre eux deviennent jaloux sur le troisième, plus prospère qu'eux. Ils planifient l'assassinat de leur ami. Leur complot est découvert par un mouton fidèle au troisième berger, qui lui raconte l'histoire. Mais le berger refuse de prendre aucune mesure contre les deux complices, en attendant résigné son destin. C'est la philosophie du peuple roumain, qui acceptera toujours son destin sans révolte et sans ressentiment.

nous entendons le côté opposé à Eliade mais surtout à Cioran, qui voient dans ce mythe soumission et sacrifice. Steinhardt et Noica (qui eux sont restés en Roumanie) insistent : *Miorița* ne signifie pas renonciation, fatalisme, passivité et pessimisme, mais au contraire lucidité. La Vie et l'Histoire sont tellement absurdes qu'il faut les accepter telles quelles. La liberté de l'esprit réside dans l'acceptation du destin, non pas dans la révolte absurde contre celui-ci.

En décembre 1959 tous les membres du *groupe Noica-Pillat* sont donc arrêtés. À l'exception de Nicolae Steinhardt. La Sécurité n'a pas oublié ce dernier. Elle l'a épargné dans un but précis : témoigner contre ses amis, la plupart des anciens légionnaires. Steinhardt vit avec son père, âgé de 82 ans, dans un studio misérable. Le 31 décembre 1959 à 8 heures du matin, le fils est convoqué par la Sécurité. C'est son père qui avait reçu la convocation et l'avait signée pour lui. Il la lui montre en le réveillant le jour même tôt le matin lui conseillant de faire ses valises afin de rejoindre ses amis en prison.

Malgré huit heures d'interrogatoire (des promesses alternant avec des menaces), Steinhardt ne céda pas. La Sécurité le laissa partir avec en revanche un délai de trois jours de réflexion, de vendredi à dimanche. Les gens « normaux » préparaient la Nouvelle Année. Le fils avait de l'espoir, contrairement au père qui se fâcha contre son enfant. Il ne fallait pas dénoncer ses amis. Le fils l'écouta en silence. La Peur commença à s'infiltrer petit à petit. Le père lui présenta la prison comme l'unique solution :

C'est vrai, dit mon père, tu auras des journées très difficiles. Mais les nuits seront calmes, tu dormiras bien. Tandis que si tu acceptes d'être témoin de l'accusation, tu auras, c'est vrai, des journées meilleures, mais tes nuits seront infernales. Tu ne pourras plus jamais fermer l'œil. Tu ne vivras plus qu'avec des somnifères et des calmants ; abruti et sommeillant toute la journée, et la nuit affreusement éveillé [...]

STEINHARDT, 1995 : 24

Le fils saisit ces mots, mais ressentit un mélange de Peur et d'Espoir. Rien de pire ! Le temps passa. Personne ne se présenta à sa porte. Il se remit rapidement, mais s'attendait tout de même à voir le Mal taper à chaque seconde. La Peur s'infiltrait comme un serpent, lui montait jusqu'au cou :

J'ai peur (une peur bien ancrée dans tout le corps) et plus encore. J'ai terriblement peur, j'ignorais que j'étais aussi peureux. C'est une découverte affreuse, à laquelle je ne vois pas de remède. J'ai peur, c'est cela, totalement, je rentre dans la peur comme quelqu'un qui rentre dans un scaphandre. Je suis quand même encore capable de la maîtriser, de la cacher. Mes dents ne claquent pas encore, je ne suis pas encore blafard, je ne vomis pas encore du fiel vert.

1995 : 42

La Peur crée une nouvelle identité, révèle à l'être humain une autre facette de sa personnalité. La Peur transforme aussi à tout jamais, car elle vient rarement seule. Il faut apprendre à vivre avec la Peur, pactiser avec elle, la comprendre, ce qui engage beaucoup d'énergie, du temps et de la patience. La Peur recouvre l'être et annihile toute sa liberté. Un homme sous le joug de la Peur ne s'appartient plus. Son univers change et il faut tout redéfinir en fonction du sentiment maître, qui est la Peur. Celui qui l'a connue ne ressort jamais indemne de la bataille menée incessamment contre Elle.

Le lundi 4 janvier 1960 quand Nicolae Steinhardt partit avec sa valise, il sut qu'il lui faudrait s'entraîner à recevoir ce sentiment nouveau, à apprendre à le transformer, à s'en faire un ami, car sur le chemin de la souffrance et de la douleur, elle, la Peur, serait toujours derrière lui, prête à l'envahir à tout moment. La Peur change complètement le rapport à soi-même. Il est alors nécessaire d'activer des ressources nouvelles, comme l'audace, afin de lutter contre la Peur, c'est-à-dire contre soi-même à un moment donné, car la Peur n'a pas honte, elle envahit rapidement, comme de l'eau qui jaillit d'un tuyau cassé, chaque cellule de l'être... En définitive, le personnage principal de la dictature c'est Elle, la Peur. Si l'homme n'expérimentait pas ce sentiment atroce, les régimes totalitaires auraient beaucoup moins de succès.

Quand il fut incarcéré, Steinhardt pensa : *ça y est, je vais mourir*. Quand on s'attend à mourir à chaque instant, la mort représente une solution et l'être arrive finalement à survivre. La Peur arrive toujours accompagnée de la Mort. Au cas où ! Mais chaque jour passé compte et chaque jour représente une victoire, car bien loin derrière la Peur se cache aussi l'Espoir, étouffé et déchiré. Cependant, Steinhardt nous présente une autre solution : « On ne peut rien faire à un homme qui pense que tout est perdu », argumente-t-il. Le pari est, alors, simple : à un homme qui *meurt de peur*, on peut tout faire. C'est en revanche à quelqu'un qui a vaincu la Peur qu'on ne peut plus rien faire. Mais comment peut-on arriver à vaincre la Peur, loin des solutions trouvées dans les livres, des belles théories médiatiques des psychologues ? Comment peut-on maîtriser la Peur quand on se trouve seul face à son tortionnaire ? Même bien après, quand l'homme retrouve une sorte de liberté en sortant de prison, il doit se battre contre sa propre mémoire chargée de toutes les souffrances infligées. Personne ne ressort le même de la prison. La Peur transforme. Puis la mémoire individuelle contamine la mémoire collective. Le mal s'étend petit à petit.

La bataille pour rester un homme commence pendant l'incarcération et continue bien au-delà. C'est en prison, quand le sommeil ne lui appartient plus, quand il est privé de la satisfaction de tous ses besoins primaires, que l'homme trouve sa propre solution pour lutter contre la Peur. Celle du *juif légionnaire*, comme fut nommé Steinhardt, surgit comme une sorte de révélation. Il découvrit Dieu et se fit même baptiser en prison par un prêtre orthodoxe, compagnon de cellule. En sortant de cinq années passées dans les geôles communistes, Steinhardt

choisit la voie religieuse. Il choisit l'*acédie*, c'est-à-dire la version monastique du spleen. Il définira pleinement l'*acédie* au cours de sa correspondance avec Cioran. La correspondance entre un Cioran mature, bien installé en France, et un Steinhardt marqué par l'expérience de la prison et entre-temps devenu moine, la correspondance entre un Cioran qui accepte difficilement l'*acédie* comme partie de la condition humaine et un Steinhardt qui la soigne avec un seul antidote : le calme irrationnel, à la limite de la folie, apporté par la religion. Dans ses lettres, Steinhardt demande à Cioran de cesser de blasphémer, d'adopter une attitude plus humble devant la vie, suivant l'exemple du berger dans *le mythe de Miorița* (que Cioran a en horreur !), car être élu de Dieu signifie être abandonné par Lui. Mais Cioran aurait-il pu changer ? Les lettres de Steinhardt furent finalement interceptées par la Sécurité (cf. *Caietele de la Rohia*, 2000, 2011), qui le surveilla jusqu'à la fin de sa vie.

En guise de conclusion, Nicolae Steinhardt fit la prison communiste entre 1959 et 1964, à cause de son refus de témoigner contre Constantin Noica. Steinhardt fut aussi accusé par la Sécurité d'avoir lu *La Tentation d'exister*, que Cioran lui-même lui avait expédié de Paris. Lire un tel livre était considéré par la Sécurité roumaine comme un « attentat » contre la république socialiste !

À sa sortie, Steinhardt rédigea *Jurnalul fericirii* nourri de ses expériences de la terrible prison communiste. Ce fut son testament littéraire, confisqué à deux reprises par la Sécurité. Des variantes de son *Journal* parvinrent à quitter la Roumanie avec le concours de ses amis et des fragments en furent lus par Monica Lovinescu à la Radio Europe Libre entre 1988–1989. Cependant, le *Journal* vit le jour peu après 1989 comme une sorte d'ode à la Peur qui terrorise l'homme et que Steinhardt arriva à maîtriser et à supporter. Comme pour Alexandre Soljenitsyne, la souffrance endurée dans la prison le transforma. Juif d'origine, Steinhardt décida en prison de se convertir au christianisme. C'est la foi qui l'aida à supporter le froid, la faim, la douleur, les abus physiques perpétrés par la Sécurité.

Jurnalul fericirii est plus qu'un journal, car il abonde en interprétations de la Bible, citations, chroniques de lectures de Steinhardt. Élève de Nae Ionescu, Steinhardt mentionne le nom de son professeur avec admiration régulièrement dans son *Journal*, comme il évoque d'ailleurs son estime pour la Garde de Fer, notamment pour Corneliu-Zelea Codreanu, pour le Maréchal Ion Antonescu, et sa répugnance pour le roi Carol II. Nous y retrouvons les mêmes jugements communs à Cioran et à toute leur génération, avec cette différence que Cioran et Eliade ont préféré s'enfuir et taire leurs choix de jeunesse. La Peur fut en définitive plus grande chez ces derniers ! *Jurnalul fericirii* représente, au contraire, une ode à l'optimisme de la part d'un homme qui connut le pire de la souffrance qu'il est dû à l'homme de connaître. C'est ainsi une philosophie dure, issue de l'expérience de la prison, du vécu, à côté de laquelle les lamentations d'autres philosophes semblent puériles.

Nicolae Steinhardt meurt le 30 mars 1989 après avoir réussi, comme son ami Constantin Noica, à se détacher de tout le mal que le communisme lui infligea, jusqu'à pardonner et à comprendre.

Pour l'autre philosophe roumain, Constantin Noica, contre qui Steinhardt refusa d'être témoin dans le cadre du procès intenté par la Sécurité, l'équivalent de l'*acédie* est l'*ahoretie*, c'est-à-dire la maladie de l'esprit caractérisée par le refus de la participation, de l'action, par l'acceptation de la défaite. L'*ahoretie* inflige à celui qui l'éprouve l'indifférence, un attrait pour tout ce qui se détache de ce monde. Ainsi, pour Noica, la solitude est une condition *sine qua non* pour achever son œuvre. La solitude apparaît dans un de ses plus beaux livres, rédigé en 1934, *Mathesis sau bucuriile simple* (*Mathesis ou les joies simples*) comme une condition de la culture de type géométrique (culture Ouest), la seule capable d'assurer domination et continuité. L'homme, l'unique être entraîné à la solitude, peut se détacher de l'histoire, du périssable. Le refus de toute détermination sociale, la non-implication, sont le chemin difficile, mais nécessaire, pour tourner le dos à la misère de l'histoire et se concentrer sur l'écriture. Mais dans les Balkans domine une culture de type historique, avec la suprématie du vécu, d'une réalité nourrie par une histoire tourbillonnante. Les faits historiques abondants représentent un bon matériel pour l'écriture, mais il faut se soustraire aux événements (donc à la culture de type historique) afin d'accomplir son œuvre. Pour assurer sa pérennité, le créateur doit se rallier au modèle offert par la culture de type géométrique, à son formalisme. Noica appréciera plus tard les années passées en résidence forcée à Câmpulung-Muscel, cette sorte de passivité, de lassitude vis-à-vis de l'histoire. Comme Cioran, retiré dans sa mansarde parisienne, habitué à mener une vie sans implication dans les événements contemporains, Noica, vers la fin de sa vie, s'isole à Păltiniș. Il explique ainsi son choix : « Solitude, géométrie et éternité. Il existe une dialectique de l'esprit que personne ne peut défaire, à laquelle personne jamais ne met de point final. D'ici, de cet angle de vue, s'ouvrent les chemins de la vraie vie » (NOICA, 1992 : 80).

En 1958, Noica est arrêté pour des motifs culturels et idéologiques : la lecture de *La Tentation d'exister* de Cioran et de *La Forêt interdite* de Eliade. Le nom de Cioran intrigue de plus en plus la Sécurité. L'échange de lettres entre Cioran et Noica constitue aussi une faute grave (Cioran adresse sa *Lettre à un ami lointain*, essai publié dans la *Nouvelle Revue Française* en 1957 et auquel fait écho la *Réponse d'un ami lointain* de Noica).

Comme Steinhardt, Noica se résigne rapidement (s'étant préparé comme nous l'avons montré au-dessus utilisant l'exemple du livre *Mathesis sau bucuriile simple*) afin de résister aux terreurs communistes. L'expérience des années de prison se retrouve dans ses mémoires *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, qui ne furent publiés qu'en 1990. Dans ce livre, Noica invite à prier pour ses tortionnaires, pour les communistes, nommés « les forts », « les vainqueurs », etc., et à leur pardonner car, en définitive, ils ne sont pas si heureux que cela. La solu-

tion adoptée par Noica pour survivre fut d'accepter son passé et de pactiser avec le communisme afin de continuer son œuvre. Surveillé par la Sécurité jusqu'à sa mort en 1987, Noica, en échange d'une certaine docilité vis-à-vis des autorités communistes, bénéficia aussi de quelques privilèges comme la possibilité de quitter la Roumanie pour de courts moments. Cela lui permit de se rendre dans des pays capitalistes comme la France, l'Angleterre, l'Allemagne de l'Ouest. Nicolae Steinhardt eut la même « chance » à plusieurs reprises, en 1978, 1979, 1980. Steinhardt, comme Noica, avaient trouvé la solution : face au tortionnaire (c'est-à-dire l'abruti), inutile de se révolter. Mieux vaut reconnaître sa supériorité historique, l'ignorer et continuer son travail.

Rugați-vă pentru fratele Alexandru montre l'intelligence avec laquelle Noica manipula ses tortionnaires. Il rentra dans leur jeu avec calme et sérénité, comme tout condamné qui sait que tout est perdu, mais autant vivre sans regret et sans remords le restant de ses jours. Il ne céda jamais à leur pression, ne dénonça pas ses amis, mais parvint à se jouer des enquêteurs par un discours habile. Il obtint ainsi en prison le droit d'écrire et de lire (il lut les dix-sept volumes des œuvres complètes de Marx et d'Engels) comme des petits « cadeaux » de la part des tortionnaires, tel qu'une... orange sur laquelle il mit la main en tremblant (tellement l'orange lui faisait envie) et dont il finit par la manger jusqu'à la peau !

Prions alors pour le tortionnaire, car son âme ne lui appartient plus. Il n'y a pas de Peur active pour Noica, mais une Peur métamorphosée, car il arriva en prison avec une seule résolution en tête : le destin doit être accepté tel qu'il est. La Félicité peut être trouvée n'importe où (pourquoi pas dans une orange !) car c'est un état nourri par l'intérieur et non pas motivé par des sources extérieures à l'homme. Noica apprit aussi dans la prison à exercer son sens de l'humour. Le Rire et l'Ignorance contre la Peur. Noica qui entraîna avec lui tout le groupe en prison fit preuve d'un grand détachement envers ce que la vie put lui faire subir car, à l'instar d'autres philosophes, comme Spinoza ou Nietzsche, il savait que sa vraie existence ne commencerait qu'après sa mort. Il savait qu'il fallait flatter l'ennemi, si besoin, afin d'accomplir sa mission la plus chère : achever son œuvre.

Finalement, Noica restera toujours fidèle à son idée selon laquelle le communisme ne peut pas disparaître totalement, malgré la suprématie mondiale du capitalisme. Il existe des peuples structurellement peu capitalistes. Il ne nia donc jamais son antidémocratisme. Le philosophe trouva le pouvoir de résister au régime communiste, peut-être parce que l'idée de nationalisme, sous toutes ses formes, lui semblait plus adaptée aux réalités roumaines que la démocratie. Il refusa de s'enfuir du pays (ses idées légionnaires représentèrent le motif pour lequel il fit de la prison) et taira les détails de ses périodes d'extrême-droite et gauche dont il fut un témoin actif. De cette façon, il régla sa situation personnelle et apporta une réponse au problème du nationalisme roumain de l'entre-deux-guerres, qui se prolongea ensuite pour encore cinquante ans durant.

Noica et Steinhardt sortirent de la prison communiste réconciliés avec eux-mêmes. Ils apprirent à vivre tous les jours avec la Peur, puis à l'ignorer, dans la mesure du possible.

Bibliographie

- Caietele de la Rohia II*, 2000 : Nicolae Steinhardt in interviuri si corespondenta [Les Cahiers de Rohia II : Nicolae Steinhardt en entretiens et correspondances]. Baia Mare : Helvetica.
- Caietele de la Rohia III*, 2011 : Nicolae Steinhardt in interviuri si corespondenta [Les Cahiers de Rohia III : Nicolae Steinhardt en entretiens et correspondances]. Baia Mare : Helvetica.
- MAFTEI Mara Magda, 2013 : *Cioran et le rêve d'une génération perdue*. Paris : l'Harmattan, Collection Ouverture Philosophique.
- NOICA Constantin, 1992 : *Mathesis sau bucuriile simple*. București : Humanitas.
- NOICA Constantin, 2008 : *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*. București : Humanitas.
- ORNEA Zigu, 1980 : *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*. București : Eminescu.
- ORNEA Zigu, 1995 : *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. București : Fundația Culturală Române.
- Prigoana*, 2010 : *Prigoana. Documente ale procesului C. Noica, C. Pillat, S. Lazarescu, A. Acterian, Vl. Streinu, Al. Paleologu, N. Steinhardt, T. Enescu, S. Al-George, Al. O. Teodoreanu etc.* București : Vremea.
- STEF Anca & STEF Raul, 2014 : *Supraviețuitorii. Mărturii din temnițele comuniste ale României*. București : Humanitas.
- STEINHARDT Nicolae, 1995 : *Jurnalul fericirii*. Cluj-Napoca : Dacia.

Note bio-bibliographique

Mara Magda Maftai, auteure franco-roumaine, est actuellement maître de conférences à l'Université de Bucarest. Après avoir soutenu une thèse en 2007 sur l'histoire de la pensée économique, une deuxième thèse suivit en 2009 ayant comme titre *Cioran et la jeune génération*. À partir de 2008, l'auteure est chercheur associé du Centre de recherche Thalim (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité XIX^e – XXI^e siècles), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Collaboratrice permanente des revues littéraires roumaines *Viața românească* (2001–2008) et *Contemporanul*, auteure de multiples papiers scientifiques publiés aux États-Unis, Canada, France, conférencière invitée durant ces dernières années au Liban (Kaslik), Brésil (Sao Paulo), Irlande (Galway), Turquie (Izmir), Canada (Québec) sur le thème de la littérature engagée (relations entre littérature, histoire, doctrines, société), l'auteure a une carrière dans ce domaine depuis plus de quinze ans.

MAGDALENA MARCINIAK

École des Hautes Études en Sciences Sociales (post-doc)
École Pratique des Hautes Études en Psychopathologies

À l'origine de tout, la Peur Le cas de Roland Barthes

ABSTRACT: In this paper I analyze several contexts in which the phenomenon of fear appears in Roland Barthes' thinking. In the first place, I will point out that Fear (written in capital letter in *L'Image*) placed "at the origin of everything", becomes the fundamental fear, inseparable from the human condition. After all, for *The Pleasure of the Text* Barthes chose as its epigraph a quote by Thomas Hobbes 'The only true passion in my life has been fear', before introducing the idea of the proximity (identity?) of bliss and fear. Secondly, I will show that when Barthes writes about fear, he often refers to Donald Woods Winnicott's article *The Fear of Breakdown*. In conclusion, I will point to an ambivalent status of fear in Barthes's analysis: its recognition and acceptance are accompanied by desire for its disappearance.

KEY WORDS: Roland Barthes, Fear, Donald Woods Winnicott

En 1977, à l'occasion d'une intervention intitulée «L'Image» au colloque de Cerisy-la-Salle, Roland Barthes prononce ces paroles devenues célèbres : «À l'origine de tout, la Peur», et demande aussitôt : De quoi ? Des coups, des humiliations ? Mais au lieu de répondre, il suggère plutôt de substituer la formule cartésienne «Je pense, donc je suis» par «J'ai peur, donc je vis», considérant la peur comme une «parodie du *Cogito*». Tel le cogito cartésien, la peur, placée à l'origine, a valeur de *méthode* en ce que «d'elle part un chemin initiatique» (BARTHES, 2002b : 512). Il me semble que ce passage est particulièrement significatif en ce qu'il témoigne d'une certaine ambiguïté dans la pensée barthésienne autour du phénomène de la peur. Comme nous le verrons, la peur est considérée par Barthes tant comme un sentiment passager, ayant des objets identifiables et contingents, que comme un sentiment fondamental et originaire, inséparable de la condition humaine.

Barthes argumente notamment en faveur de la dimension fondamentale et originaire de la peur dans un entretien avec Abdallah Bensmaïn réalisé en 1978¹. Il y parle d'une histoire « de la peur humaine ou des peurs de l'homme » qui ne devrait pas ignorer le « double versant » du phénomène de la peur : à la fois psychologique et psychanalytique, sociologique et historique. Toutefois, il laisse entendre qu'une telle histoire reste encore à écrire car jusqu'à présent, « le fond de peur qui est dans l'homme, le fond d'effroi, le fond de menace qui est dans tout homme subit une sorte de censure » (BARTHES, BENSMÄIN, 2002 : 534). Il en est ainsi car, pour lui, les hommes ont du mal à reconnaître qu'ils ont peur, ils méconnaissent leur état de peur permanente. Précisons que lorsque Barthes parle de peur permanente, il s'agit précisément de la peur fondamentale (ressentie sans nécessairement « avoir peur de quelque chose »), « un état d'insécurité de l'homme qui tient probablement à des conditions, à des données de type anthropologique » (2002 : 534). Il propose en effet d'opérer une distinction entre l'homme et l'animal, soulignant que l'homme naît prématurément, « avant terme », ce qui provoque un état « d'insécurité totale », un sentiment de peur. D'où résulte que l'homme peut être perçu comme celui qui, dès sa naissance, est habité par un sentiment de peur. Mais cette « peur native de l'homme » est loin d'être acceptée ou tout du moins assumée par la société humaine qui, dans son développement, vise plutôt à la « compenser », notamment par le biais de l'éducation ou de la protection parentale. Face à cette tendance à la compensation, nous pouvons considérer certaines des analyses de Barthes comme des tentatives allant précisément dans la direction opposée, c'est-à-dire vers la reconnaissance et l'acceptation de la peur. Ces analyses viennent ainsi à contre-courant non seulement des attitudes sociales dominantes, mais aussi des nombreux courants de la pensée philosophique qui considèrent toujours la peur comme un sentiment « médiocrement indigne » et l'ont négligé comme objet de réflexion. S'y opposant, il choisit comme devise au « Plaisir du texte » l'épigraphe de Hobbes : « la seule passion de ma vie a été la peur ». Précisons que Barthes comprend ici la peur comme « un déni de transgression, une folie que vous laissez en pleine conscience », car « par une dernière fatalité, le sujet qui a peur reste toujours un sujet » (BARTHES, 2002d : 249). Comme le note à raison Claude Coste, la peur renvoie ici « directement aux caractéristiques même de la conscience barthésienne, c'est-à-dire à une conscience qui ne peut jamais s'oublier (d'où le rêve d'irresponsabilité), qui reste éveillée, sentinelle de soi-même » (COSTE, 1998 : 203). Pour exprimer sa peur, le sujet doit s'appuyer sur « des signifiants conformes » étant donné que la peur, exclue de la folie, ne peut s'exprimer dans le langage délirant. Barthes rappelle dans ce contexte cette phrase de George Bataille – *J'écris pour ne pas être fou* – tout en ajoutant qu'il écrivait ainsi

¹ Abdallah Bensmaïn (né en 1948) est journaliste, écrivain, scientifique et psychanalyste algérien.

justement la folie². Face à ce constat, Roland Barthes pose une question importante : qui pourrait dire *J'écris pour ne pas avoir peur*? La difficulté (l'impossibilité?) d'écrire la peur vient de l'observation que ne pouvant ni « chasser », ni « contraindre », ni « accomplir » l'écriture, la peur coexiste à ses côtés, tout en restant séparée. Cette remarque sur la séparation entre la peur et l'écriture nous invite à un questionnement plus approfondi portant sur la complexité de leurs relations. À cet égard, notons que dans son texte évoqué plus haut et intitulé « L'image », Barthes souligne qu'aujourd'hui « on ne parle jamais de la peur : elle est forclosée du discours, et même de l'écriture » et se demande : pourrait-il y avoir une écriture de la peur? (BARTHES, 2002b : 512). À vrai dire, il s'interroge dès 1963 à ce sujet, dans l'« Avant-propos » de « Sur Racine », en proposant une reconstruction de l'anthropologie racinienne qui soit structurale dans le fond et analytique dans la forme. À cette fin, il choisit d'utiliser le langage psychanalytique considéré comme étant le seul langage « prêt à recueillir la peur du monde » (BARTHES, 2002g : 53). Il me semble que la séparation radicale défendue ultérieurement par Barthes entre la peur et l'écriture se trouve ici affaiblie, en ce que nous pouvons supposer qu'il aurait accepté de considérer le langage psychanalytique comme pouvant non seulement recueillir, mais aussi exprimer et peut-être même écrire la peur.

Une autre voix menant vers un possible rapprochement entre la peur et l'écriture est proposée par Eric Marty, qui considère la peur comme un élément ouvrant l'écriture à l'excès, aux dérives, à l'inavouable, à la jouissance – aux éléments, qui la font « trembler » (MARTY, 2002 : 13). Le corollaire sera donc que pour saisir le rapport entre la peur et l'écriture, nous devons tenir compte de sa complexité et de son ambivalence dans l'œuvre barthésienne, mais aussi du fait que pour Barthes, la pratique même de l'écriture s'accompagne du sentiment de peur. Rien ne le montre mieux qu'un fragment de « Roland Barthes par Roland Barthes » intitulé « Vérité et assertion » dans lequel il avoue ressentir un malaise allant « jusqu'à une sorte de peur » apparaissant certains soirs après avoir écrit toute la journée. Cette peur est provoquée par le sentiment de « produire un discours double » dont la visée n'est pas la vérité (BARTHES, 2002e : 628). Cette remarque s'éclaire si on la lit à la suite d'un autre fragment intitulé « La peur du langage » où Barthes souligne qu'« écrivant tel texte, il éprouve un sentiment coupable de jargon, comme s'il ne pouvait sortir d'un discours fou à force d'être particulier : et si toute sa vie, en somme, *il s'était trompé de langage* ? » (2002e : 690). Il précise que ce sentiment (« cette panique ») apparaît devant le langage courant de la télévision (qu'il appelle « langage des autres ») dont il se sent séparé.

² Dans ce contexte rappelons que dans « Roland Barthes par Roland Barthes », il admet être peu touché par les notions centrales du langage de Bataille : le rire, la dévotion, la poésie, la violence, le « sacré » et l'« impossible ». Or, l'étrangeté de ce langage disparaît dès que Barthes le fait coïncider avec son « trouble » spécifique : *la peur*. Précisant que dès lors « ça colle », Barthes admet être aussitôt reconquis par Bataille (BARTHES, 2002e : 718).

Barthes éprouve face à ce langage deux sentiments successifs : un sentiment de sécurité (garanti par la distance) et un sentiment de doute, ou plutôt un sentiment de peur « de ce qu'on dit » et de « la manière dont on le dit ». Cette peur se manifeste particulièrement pendant la nuit qui « fantastiquement, ramène tout l'imaginaire de l'écriture : l'image du *produit*, le *potin* critique (ou amical) : *c'est trop ceci, c'est trop cela, ce n'est pas assez...* La nuit, les adjectifs reviennent, en masse » (2002e : 690–691). Dans les fragments évoqués, le fait important est que contrairement aux réflexions consacrées à la peur fondamentale, Barthes y parle plutôt d'une peur qui, liée à la pratique de l'écriture, est ressentie à des moments particuliers et porte sur des objets précis. Mais alors, parmi les objets suscitant sa peur nous trouvons également, à côté de la pratique de l'écriture, l'usage abusif et violent de la parole par des sujets participant à une « scène ».

Toujours dans « Roland Barthes par Roland Barthes », dans un fragment intitulé « La scène », il exprime sa *peur* (écrit en italique) éprouvée devant la « scène » de ménage, toujours perçue comme étant « une expérience pure de violence ». Pour lui, la violence inséparable d'une telle scène se manifeste comme un langage « impuissant à fermer le langage », en ce qu'il engendre des répliques sans autre conclusion possible que celle du meurtre. D'une manière générale, il avoue mal tolérer la violence précisément parce que celle-ci s'organise toujours en *scène* (BARTHES, 2002e : 733). Il nous est donc permis de supposer que pour lui, la différence majeure entre la peur associée à la pratique de l'écriture et la peur associée à la parole (éprouvée notamment devant la scène), consiste dans le fait que la violence est présente dans le deuxième cas et non dans le premier. Dans un entretien avec Jacques Chancel réalisé en 1975, il déclare en effet sa préférence pour l'écriture au détriment de la parole. Car même si l'écriture et la parole peuvent être pensées en terme d'« échange », elles ne mettent pas « le même sujet en scène de la même façon ». Nous comprenons à présent cette déclaration de Barthes :

La parole me gêne parce que j'ai peur du théâtre : j'ai toujours peur de me théâtraliser lorsque je parle, j'ai peur de ce que l'on appelle l'hystérie, peur de me trouver entraîné à des clins d'œil complices.

BARTHES, CHANCEL, 2002 : 901

À ce point de notre discussion, il nous faut constater que loin de se réduire à la pratique de l'écriture et à l'usage de la parole, la peur s'attache également, dans les analyses barthésiennes, à la notion de plaisir. Dans un entretien de 1978, Barthes parle de ces deux phénomènes pour plutôt montrer ce qui les différencie et propose de voir le plaisir comme la sensation d'être « protégé », ajoutant qu'« il est difficile d'éprouver un plaisir dans un état de peur » (BARTHES, BENSMAÏN, 2002 : 535). Cette impossibilité de conjoindre subjectivement l'état de peur et de plaisir ne vaut pourtant pas pour la jouissance car, comme il le souligne,

«il n'est pas difficile de jouir dans un état de peur». Malgré le fait qu'entre le plaisir et la jouissance Barthes souligne plutôt la différence de degré et non de nature (le plaisir étant qualifié de «forme mesurée, modeste, et diffuse de jouissance»), leurs rapports envers la peur semblent être radicalement différents. Tandis que le sentiment de sécurité est perçu comme étant «la condition première», la définition même du plaisir, la jouissance peut être associée à la peur, à l'effroi³.

Loin d'être une idée nouvelle dans l'œuvre de Barthes, ce rapprochement entre la jouissance et la peur est déjà présent en 1973 dans «Le plaisir du texte», où il défend l'idée d'une proximité (d'une identité?) de la jouissance et de la peur (BARTHES, 2002d : 249). Qui plus est, dans le «Supplément» publié également en 1973⁴, Barthes situe la réflexion autour de la peur et de la jouissance dans l'optique désignée par la recherche d'un nouveau rapport du discours au politique. En précisant que «cela s'appelle l'écriture», il suggère que même si la politique «pétrit un sujet en pleine désorganisation de langage» – cette désorganisation peut être entendue au sens de travail, de productivité, au-delà des arrogances du langage politique avec sa franchise et sa «solidarité fictive» (BARTHES, 2002f : 336). Pour lui, cette désorganisation porte un nom – la peur – qui vient précisément «de ce que *personne ne sait à votre place*» (2002f : 336). Les anciennes croyances seront dès lors remplacées par l'écriture, qu'il caractérise comme «l'articulation (non la conjonction) du politique et de la jouissance» (2002f : 336).

Je me propose maintenant d'étudier ce sujet sous un autre angle en portant mon attention sur le texte «La crainte de l'effondrement» de Donald Woods Winnicott dont l'importance fut considérable pour les analyses de Barthes entre 1977 et 1980. Dans ce célèbre article, s'appuyant sur une très riche expérience clinique, Winnicott tente de comprendre de façon nouvelle la signification de la crainte de l'effondrement. Dans son emploi du mot «effondrement» (ang. *breakdown*), il met l'accent sur l'échec de l'organisation d'une défense. Plus précisément, le mot «effondrement» est ici employé «pour décrire l'état de choses impensables qui est sous-jacent à l'organisation d'une défense» (WINNICOTT, 2000 : 207). Alors que dans la névrose, l'élément agissant derrière les défenses est l'angoisse de la castration, dans les phénomènes psychotiques, on découvre plutôt «un effondrement de l'institution du *Self* unitaire». Ce qui importe, c'est que l'organisation des défenses contre l'effondrement de l'organisation du moi

³ Dans ce contexte notons qu'Eric Marty, tout en reconnaissant dans la peur un élément essentiel du dispositif barthésien, considère la «peur» comme étant un synonyme du «plaisir». Un tel rapprochement se justifie à ses yeux par leur puissance commune de neutralisation des paradigmes et des oppositions, ainsi que par leur capacité à produire des effets «retors et incalculables, des asymétries» substitués aux contraintes venants de l'ordre, de la règle, du langage consistant (MARTY, 2002 : 13).

⁴ En supplément au «Plaisir du texte».

est précisément assurée par le moi, dont la puissance se trouve cependant limitée par « l'échec de l'environnement ». Parmi les angoisses disséquant primitives, Winnicott mentionne notamment l'angoisse de retourner à un stade de non-intégration, de tomber à jamais, de perdre la complicité psychosomatique, le sens du réel et la capacité à être en relation avec les objets. À chacun de ces types d'angoisse est associée une défense précise : la désintégration, le *self-holding*, la dépersonnalisation, le recours au narcissisme primaire et à des états autistiques. Il s'efforce dans son article de montrer que la maladie psychotique doit être considérée non comme un effondrement, mais comme « une organisation défensive dirigée contre une angoisse disséquante primitive » (2000 : 209). Sa thèse principale, qui s'avère également être essentielle pour Barthes, consiste à dire que « la crainte clinique de l'effondrement est *la crainte d'un effondrement qui a déjà été éprouvé* » (2000 : 209). Pour Winnicott, il est clair qu'à l'origine, la crainte de l'angoisse disséquante doit être tenue pour responsable de l'organisation défensive, et il en résulte qu'une telle organisation défensive se manifeste chez le patient – tourmenté par ce qui appartient au passé – comme un syndrome pathologique.

Dans les « Fragments d'un discours amoureux », Barthes évoque le sentiment d'angoisse surgissant lorsque « le sujet amoureux, au gré de telle ou telle contingence, se sent emporté par la peur d'un danger, d'une blessure, d'un abandon, d'un revirement » (BARTHES, 2002a : 59). Se référant au phénomène de la « crainte de l'effondrement » analysé par Winnicott, Barthes cite ce célèbre passage : « il y a des moments où un patient a besoin qu'on lui dise que l'effondrement, dont la crainte détruit sa vie, a déjà eu lieu » (WINNICOTT, 2000 : 209). Pour Winnicott, il importe beaucoup que cet effondrement soit lointainement caché dans l'inconscient du psychotique, avant de préciser qu'« inconscient veut dire que le moi est incapable d'intégrer quelque chose, de l'enclorre. Le moi est trop immature pour rassembler l'ensemble des phénomènes dans l'aire de l'omnipotence personnelle » (2000 : 210). En établissant un lien entre la crainte de l'effondrement et l'angoisse de l'amour, Barthes décrit cette dernière comme « la crainte d'un deuil qui a déjà eu lieu, dès l'origine de l'amour, dès le moment où j'ai été ravi » (BARTHES, 2002a : 60). Néanmoins, il songe à l'éventualité que le fait d'avoir déjà perdu pourrait, d'une manière tout à fait surprenante, faire disparaître l'angoisse. Comme il le note, faisant parler un autre à sa place : « Ne soyez plus angoissé, vous l'avez déjà perdu(e) ».

Tenant compte de l'importance que revêt cette référence aux analyses de Winnicott dans « Fragments d'un discours amoureux », il ne fait aucun doute qu'elle devient véritablement indépassable lorsque Barthes s'y réfère pour penser la cruauté, mais aussi la singularité de son deuil. C'est ainsi que dans son *Journal de deuil*, qu'il débute le 26 octobre 1977 (au lendemain de la mort de sa mère), Barthes exprime sa souffrance liée à *la peur de ce qui a eu lieu*. En complément de la formule de Winnicott *la peur de ce qui a eu lieu*, il propose

pour sa part : *et qui ne peut revenir* (BARTHES, 2009 : 170). Par cette adjonction, il insiste sur la reconnaissance d'un état définitif et cruellement irréversible. Ainsi, Barthes semble pouvoir se reconnaître dans la peau du psychotique de Winnicott, lorsqu'il avoue avoir peur d'une catastrophe ayant déjà eu lieu. Or, malgré son implantation dans le passé, c'est une catastrophe qui ne cesse de se répéter, de recommencer « sous mille substituts » (2009 : 217). Qui plus est, dans « La chambre claire », Barthes raconte l'expérience qu'il ressentit devant la photo de sa mère-enfant ; photo sur laquelle il perçoit la mort à venir. La peur suscitée par la certitude qu'« elle va mourir » devient pour lui une « catastrophe qui a déjà eu lieu », crainte par le psychotique décrit par Winnicott (BARTHES, 2002c : 867). Il en est ainsi car toute la photographie contient en elle « ce signe impérieux de ma mort future », ayant de fait le pouvoir d'interpeller chacun « hors de toute généralité ».

L'importance majeure de l'expérience de deuil pour réfléchir sur le phénomène de peur se manifeste également lorsque Barthes qualifie le deuil de « région atroce » où il n'a plus peur (BARTHES, 2009 : 64). Région qui, sous la plume d'Éric Marty, devient « la région pétrifiée, monde des choses, des signes bruts, monde de la lettre, trace d'aucun passage, d'aucune présence : la pierre » (MARTY, 2010 : 52). Le deuil peut être perçu comme étant une région atroce – région sans peur – car en effet, avant la mort de sa mère, la peur s'est principalement manifestée chez Barthes dans la crainte de la perdre (BARTHES, 2009 : 216). Ce qui importe, c'est bien que cette peur fut responsable de la névrose de Barthes : « quand mam. vivait (c'est-à-dire toute ma vie passée), j'étais dans la névrose par peur de la perdre » (2009 : 140). En revanche, le deuil, exempté de toute peur, est considéré comme « le seul point » qui n'est pas névrotique chez lui : « comme si mam. par un dernier don, avait emporté loin de moi la mauvaise partie, la névrose » (2009 : 140). Mais en même temps, malgré la possibilité, liée au deuil, de vivre au-delà de la peur, Barthes la ressent comme « toujours affirmée – et écrite – comme centrale » chez lui (2009 : 216). L'expérience de ce deuil met en relief une autre ambivalence inséparable de ses analyses portant sur la peur valorisée autant que rejetée car, comme nous venons de le voir, celle-ci est jugée responsable de sa névrose. À côté de l'acceptation de la peur (« la seule passion de ma vie a été la peur »), nous trouvons donc également la volonté, le souhait de ne plus avoir peur. À cet égard notons que vers la fin de sa vie, Barthes propose une réflexion portant sur son désir de Neutre lié, entre autre, au souhait de « dissoudre sa propre image », « ne plus avoir peur des images (*imago*) » (BARTHES, 2002h : 38).

Tenant compte de la diversité des contextes dans lesquels Barthes s'interroge sur la peur, j'ai notamment évoqué l'état d'insécurité provoqué, chez l'homme, par sa naissance prématuré ; analysé le rapport de la parole, de l'écriture et du langage envers la peur ; rappelé la peur de la violence liée à la « scène » de ménage, au théâtre, à la théâtralisation et à l'hystérie et enfin présenté les réflexions

portant sur le lien unissant la peur au plaisir et à la jouissance. Comme nous venons de le voir, Barthes, se référant de nombreuses fois aux analyses de Winnicott, reprend le thème de « la crainte de l'effondrement » dans les « Fragments d'un discours amoureux », mais surtout dans le *Journal de deuil* et dans « La chambre claire ». D'une manière générale, nous percevons l'ambivalence de son rapport à la peur à la lumière des textes traités dans cet article. Celle-ci étant liée au fait que la peur peut être perçue tantôt comme fondamentale et originaire (liée à la condition humaine et à la naissance prématurée), tantôt comme étant son « trouble spécifique » (BARTHES, 2002e : 718) ; tantôt comme permanente, tantôt comme accidentelle et passagère ; tantôt comme un sentiment qu'il faut accepter et tantôt comme associée à des phénomènes (la scène, la violence) provoquant chez lui un profond rejet.

Bibliographie

- BARTHES Roland, 2002a : « Fragments d'un discours amoureux ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002b : « L'image ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002c : « La chambre claire ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002d : « Le plaisir du texte ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002e : « Roland Barthes par Roland Barthes ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002f : « Supplément ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002g : « Sur Racine ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, 2002h : *Le Neutre*. Paris : Seuil/Imec.
- BARTHES Roland, 2009 : *Journal de deuil*. Paris : Seuil/Imec.
- Barthes Roland, BENSMAÏN Abdallah, 2002 : « Entre le plaisir du texte et l'utopie de la pensée ». In : Roland BARTHES : *Œuvres complètes*. Vol. 5. Paris : Seuil.
- BARTHES Roland, CHANCEL Jacques, 2002 : « Entretien avec Jacques Chancel ». In : Roland BARTHES : *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris : Seuil.
- COSTE Claude, 1998 : *Roland Barthes moraliste*. Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- MARTY Éric, 2002 : « Présentation ». In : Roland BARTHES : *Œuvres complètes*. Vol. 4. Paris : Seuil.
- MARTY Éric, 2010 : *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris : Seuil.
- WINNICOTT Donald Woods, 2000 : « La crainte de l'effondrement ». In : IDEM : *La crainte de l'effondrement et autres situations cliniques*. Trad. Jeannine KALMANOVITCH et Michel GRIBINSKI. Paris : Gallimard.

Note bio-bibliographique

D'origine polonaise, Magdalena Marciniak (née en 1983) est titulaire d'un Doctorat en philosophie à l'Université Jagellonne de Cracovie. Elle possède également trois titres de Master : en Philosophie et en Études Théâtrales (Université Jagellonne), et en Psychanalyse (Université Paul Valéry de Montpellier).

À partir de 2013 elle réalise un post-doctorat (sous la direction de Monsieur Philippe Roger) à l'EHESS (Paris). Depuis septembre 2015, elle poursuit son éducation à l'École Pratique des Hautes Études en Psychopathologies (Paris).

Ses recherches portent essentiellement sur la pensée de Roland Barthes, sur les relations entre le théâtre et la philosophie, sur l'éthique et la philosophie morale et sur la philosophie française contemporaine. Son livre *Le sens et la sensualité. La pensée théâtrale de Jacques Derrida, Roland Barthes et Jean-François Lyotard* a été publié en avril 2014 aux éditions Księgarnia Akademicka (Pologne).

MICHAŁ KRZYKAWSKI

Université de Silésie

Les oiseaux de Bataille

ABSTRACT: Unlike Hitchcock, in Bataille there are no seagulls whose unusual behaviour would epitomize the inexplicable. And yet one may find countless birds in his texts. The aim of this article is to investigate what I call the “avian metaphor” in order to show that bird images are meant to convey fear originating from Bataille’s fantasized world and refer to the primal scene (*Urszene*) which represents his father with “huge, ever-gaping eyes that flanked an eagle nose.” I also endeavour to reveal the autobiographical background of what Bataille defines, in a more philosophical language, as *angoisse* (anguish/anxiety).

KEY WORDS: autobiography, fantasy, trauma, horror, death

« À défaut de merles, n’est-ce pas ? »

Georges Bataille, *L’Impossible*

Pas de mouettes chez Bataille, qui, comme chez Hitchcock, représentent l’inexplicable par leur conduite insolite. Et pourtant les oiseaux sont nombreux sur les pages qu’il a signées : « pie, mangeuse d’étoiles », « corbeau sur des échasses », « corbeau plat les yeux morts » « coucou criant », « petit oiseau mille couleurs » (BATAILLE, 1971 : 12–23), pour ne mentionner que ceux qu’on retrouve dans ses poèmes. Rien d’étrange donc que l’horreur bataillienne prenne la forme d’« un mauvais roucoulement » (1971 : 33). Dans le bestiaire qu’on retrouve dans les écrits batailliens à caractère autobiographique, l’oiseau apparaît de manière presque obsédante, cette apparition ayant deux fonctions : d’une manière plus générale, elle annonce la peur qui, comme on le verra, n’est pas distincte d’un étrange aveu d’amour ; d’une manière plus particulière, elle renvoie à l’image du père, telle figure centrale d’une expérience traumatisante qui est le noyau de l’œuvre.

L'objectif de cet article est d'explorer ce que j'appellerai « métaphore aviaire » afin de montrer que les images d'oiseaux servent à transposer la peur qui est à l'origine de l'univers fantasmatique de Bataille et qui nous renvoie à la *Urszene* bataillienne (KRZYKOWSKI, 2015 : 153–168), scène primitive représentant son père à « de grands yeux très ouverts, dans un visage émacié, taillé en bec d'aigle », à « un grand nez d'aigle et d'immenses yeux caves » (BATAILLE, 2004 : 48 et 364) ou à « des orbites creuses, un long nez d'oiseau maigre » (1973a : 257). Du coup, il s'agira de faire valoir le fond autobiographique de ce que Bataille définit, sur un mode philosophique, comme angoisse dont il fait le propre de l'homme¹. Pour le dire autrement : de mettre en miroir l'homme de Bataille et l'homme Bataille.

Il me semble intéressant de suivre la métaphore aviaire selon la logique de la métaphore et de la métonymie proposée par Jacques Lacan dans son séminaire sur les formations de l'inconscient qu'il a donné en 1957, l'année même où Bataille publie *L'Érotisme*. Pour rappeler brièvement l'enseignement de Lacan, la logique de la métaphore consiste à substituer un signifiant à un autre afin d'apporter des significations nouvelles, et par conséquent à créer un nouveau sens. Autrement dit : afin de mieux nommer le réel dans l'univers du symbolique. Par contre, la logique de la métonymie est fondée sur le déplacement du sens dans la continuité de la chaîne signifiante et consiste à utiliser un mot dans un certain contexte avec le sens qu'il a dans un autre. Si la métaphore peut nous révéler le sens, la métonymie nous réfère à la valeur. Elle fait parler l'imaginaire dans l'espace duquel tous les mots sont interchangeable (cf. LACAN, 1998b : 9–80). Ainsi, chez Bataille, l'oiseau serait-il la métaphore de la peur intimement liée à l'amour à l'égard du père, cet amour allant pourtant de pair avec le dégoût le plus profond. Rien d'étrange que Bataille puisse écrire, sur un mode plus douloureux qu'extatique : « Que la terreur est *douce* ! » (BATAILLE, 2004 : 524). Ou : « Ce monde m'avait donné – et retiré – CE QUE J'AIMAIS » (2004 : 522). L'amour est à la hauteur de l'horreur qu'il veut vivre jusqu'à une confusion identitaire. « Je suis le père » (1971 : 78), avoue-t-il dans la première partie de *L'Archangélique*, intitulée « Le Tombeau » et publiée pour la première fois en 1943 sous le titre « La Douleur ». Dans cette optique, la logique métonymique permettrait à Bataille de mettre cette emprise douloureuse à l'œuvre et en élaborer une pensée

¹ Ceci dit, l'angoisse de Bataille a peu à voir avec l'*Angst* chez Heidegger ou Kierkegaard. Inséparable de l'horreur et de la peur, elle est saisissable sur le plan plutôt psychologique qu'existential. Si sommaires qu'elles soient, les références que fait Bataille à ces deux philosophes ne servent qu'à cautionner ses propos et leur donner du poids philosophique tandis que l'angoisse, elle, relève du vécu. Le penseur Bataille est pourtant difficilement concevable sans l'homme Bataille et le propos de celui-ci est scandé par le propos de celui-là : « Mon angoisse n'est pas faite uniquement de me savoir libre. Elle exige un possible qui m'attire, en même temps qu'il me fait peur. L'angoisse diffère d'une crainte raisonnable, de la même façon qu'un vertige » (BATAILLE, 2004 : 505).

cohérente² faite de concepts et d'images qui se lient comme les maillons d'une chaîne. Pour le dire comme LACAN (cf. 1998a : 11–24), le maillon le plus faible de cette chaîne, tel *objet petit a*, serait donc celui qui tient la chaîne ensemble et l'organise (il ne cesse de déplacer la métaphore) et en même temps il est le lieu où ça craque (il ne cesse de dire la métaphore elle-même). En l'occurrence, c'est le lieu où l'on aboutit au fantasme obsédant du père-oiseau dont Bataille ne s'est peut-être jamais libéré.

En effet, il est frappant que le père-oiseau apparaisse comme un pont qui relie les premiers écrits datant des années vingt, époque où le jeune Bataille suit une analyse chez Adrien Borel, et son dernier texte, *Les Larmes d'Éros*, qu'il écrit en 1960–1961, lorsque sa maladie est à la dernière extrémité³. Dans un court récit de rêve rédigé par Bataille en juin 1927, on retrouve d'« horribles rats », « la cave où l'on descend avec une chandelle » et « les terreurs de l'enfance [...] liées au souvenir d'être déculotté sur les genoux de mon père » (BATAILLE, 1970b : 10). Ainsi, continue-t-il, « à mon réveil j'associe l'horreur des rats au souvenir de mon père me flanquant une correction sous la forme d'un crapaud sanglant dans lequel un vautour (mon père) plonge le bec » (1970b : 10). Bien malin qui tranchera si le petit Georges a été abusé par son père, aveugle, syphilitique et paralysé à la fois, comme il l'avouera dans *Histoire de l'œil* qui date de la même époque (2004 : 46–49 et 102–106) et dans *Le Petit*, écrit en 1943, dans lequel il revient à *W.-C.*, texte qu'il aurait brûlé après l'avoir écrit en 1926 (2004 : 363–365)⁴. Il est pourtant possible de constater qu'adulte et visitant la caverne de Lascaux, ce « berceau de l'humanité » (1979 : 353) où il médite les traces laissées par l'« homme de Lascaux » dont « nous pouvons dire enfin que, faisant œuvre d'art, il nous ressemblait » (1979 : 11), Bataille redescend dans la cave paternelle. Ainsi, aux yeux de Bataille, l'homme de la caverne, « allongé devant un bison blessé » est un « homme au visage d'oiseau », « le bison et l'homme-oiseau nous apparaiss[ant] unis dans l'approche de la mort » (1987 : 587). Et, pour compléter cette peinture rupestre : « Au dessous de l'homme renversé, un oiseau dessiné du même trait, à l'extrémité d'un bâton, achève d'égarer la pensée » (1987 : 587).

« L'homme-oiseau » serait-il, après tout, le père-oiseau ? Ce serait en tout cas mon interprétation qui va à l'encontre de celle qu'a proposée Yue Zhuo. La scène

² Ceci malgré la réfutation de tout système fermé, en principe celui du savoir absolu identifié à la philosophie de Hegel dans l'interprétation de Kojève, que cette pensée privilégie dès qu'elle s'exprime dans un langage philosophique. C'est Bataille lui-même qui reconnaît son caractère systémique et systématique à la fois : « Je suis frappé dans mes écrits d'une ordonnance si rigoureuse, qu'après un intervalle de plusieurs années le pic frappe au même endroit [...]. Un système d'une précision horlogère ordonne mes pensées (mais dans cet inachevable travail, je me dérobe sans fin) » (BATAILLE, 1973a : 356). Un aveu pour le moins surprenant pour le penseur qui se complait volontiers dans la démesure et l'excès.

³ Cf. BATAILLE, 1997, lettres à Joseph-Marie Lo Duca, responsable de la rédaction du livre.

⁴ Cf. KENDALL, 2007.

préhistorique de Bataille n'est pas un « espace utopique » et si « la préhistoire lui permet de fantasmer un point hors de l'histoire, qui élude les divisions établies par les disciplines modernes », elle doit être tout d'abord à la hauteur du fantasme sur le père. Ainsi « la question de l'animalité et sa relation profonde au sacré » (ZHUO, 2015 : 22), qui occupe Bataille après la guerre, n'est-elle pas sans poids affectif qu'il faut chercher dans ses écrits antérieurs. Ce sont les animaux eux-mêmes qui relèvent du fantasme. Dans *Histoire de l'œil*, ils sont « obscènes ». Rappelons une scène : « Un jour Sir Edmond fit jeter et enfermer dans une bauge à porcs basse [...] une petite et délicieuse belle-de-nuit de Madrid ; elle s'abattit en chemise-culotte dans la mare à purin, sous le ventre des truies » (BATAILLE, 2004 : 31). Rapportons cette « chemise-culotte » au père à qui « il [...] arrivait [...] de conchier ses culottes » (2004 : 105) et qui « descendait péniblement (je l'aidais), s'asseyait sur un vase, en chemise, coiffé [...] d'un bonnet de coton » (2004 : 364). Transcrivons le traumatisme sur un mode poétique : « Bonnet de nuit / vase de nuit / un bas rouge un ratelier » (1971 : 21). Enfin, donnons la parole à Pierre, narrateur de *Ma mère*, le dernier roman de Bataille, écrit en 1955–1956 : « Je me sentais perdu, je me souillais devant les cochonneries où mon père – et peut-être ma mère – s'étaient vautrés. C'était bon pour le salaud que je deviendrais, né de l'accouplement du porc – et de la truie » (2004 : 773). L'homme-oiseau est lié au bison perdant ses entrailles comme l'est le père au fils qui, adulte, préconisera la sagesse « animale » (1973a : 249) et qu'on retrouvera devant une certaine B. « agenouillée aux pieds du Père... heureuse elle même animale de ma folie » (2004 : 498).

Il est vrai, visitant Lascaux, Bataille donne libre cours à sa fantaisie et note que « le visage d'oiseau rappelle les costumes d'oiseaux qui demeurent classiques chez les sorciers, les chamans, de la Sibérie. Cette forme d'oiseau a le sens d'un voyage du chaman dans l'au-delà, dans le royaume de la mort » (1979 : 375). La scène de Lascaux représente pour lui un hommage que l'homme fait à l'animal dans lequel il se reconnaît et dont il se distingue pour devenir ce qu'il est. Ayant lieu dans l'espace de la mort, cet hommage est d'un caractère profondément religieux car « vivre à hauteur de mort [...] est le propre des religions de tous les temps » (1979 : 375). Or, pour comprendre ce lien entre l'animalité, la religion et la mort, très loin d'être évident, il ne faut pas se contenter d'un argument anthropologique que Bataille développe à partir de la *Théorie de la religion* (1976 : 281–361). Le recours à l'anthropologie est toujours scandé par le vécu, comme si la pensée bataillienne, si cohérente qu'elle soit, était l'effet d'un après-coup (*Nachträglichkeit*)⁵. En fait, il ne faut pas oublier que, pour Bataille écrivant *Le coupable*, « la mort est sale » tandis que ce qu'il définit comme ani-

⁵ « Terme fréquemment employé par Freud en relations avec sa conception de la temporalité et de la causalité psychiques : des expériences, des impressions, des traces mnésiques sont remaniées ultérieurement en fonction d'expériences nouvelles, de l'accès à un autre degré de développement » (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 33).

malité n'a rien à voir avec des animaux quelconques. L'animalité, en l'occurrence, répond largement à ses goûts participant de son « existence animale » : « Je vis comme un porc aux yeux de chrétiens » ; à son traumatisme d'enfance : « Il me semble avoir un crabe dans la tête, un crabe, un crapaud, une horreur qu'à tout prix je devrais vomir » ; à son sentiment de faute : « Coupable d'être *moi* ? De ne pas être l'autre ? De ne pas être mort ? Si l'on y tient. Je paye, j'accepte de payer » (1973a : 297, 246, 249 et 293 respectivement). C'est dans cette mainmise traumatique qui, traduite par l'affect dans le sens freudien (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 12–13)⁶, devient « la nudité de la chance, [elle-même] obscène, écœurante [...], en un mot, divine », que Bataille peut déclarer : « *La religion est la mise en question de toutes choses* » (BATAILLE, 1973a : 312 et 321). Mais « la profondeur du trouble religieux » que lui inspire « la profondeur du puits » (1979 : 375) de la caverne de Lascaux ne donne, après tout qu'à un trouble qui est le sien : « Comment oublierais-je [...] que je suis perdu dans un couloir de cave ? » (1973a : 246).

Or, revenons à nos oiseaux. Dans les notes qui accompagnent les *Romans et récits* de Bataille publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gilles Ernst, commentant le titre d'un chapitre de *L'Impossible*, « L'oiseau », écrit que « l'oiseau, sauf quand il s'agit du corbeau chargé de traduire la douleur de la mort, symbolise dans le bestiaire de Bataille la légèreté (le côté inconcevable) de la mort » (2004 : 1237). Rien n'est pourtant moins sûr. Certes, il arrive à Bataille d'écrire : « J'étais irréel, léger », mais c'est dans le contexte d'une scène on ne peut plus lourde, à ras de terre même : « À côté d'un jeu où s'affrontaient des rangées de joueurs de football coloriés. L'alcool et la caféine m'excitèrent : je vivais » (2004 : 522). Les oiseaux, quels qu'ils soient, n'inspirent que de la peur et, en même temps, renvoient à la fixation au père qu'il faudrait dénommer, à la lumière de l'enseignement freudien dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, fixation au stade anal (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 160–163). Regardons « Histoire de rats » : « Le hibou survole, au clair de lune, un champ où crient des blessés. Je survole ainsi dans la nuit mon propre malheur ». Et, quelques lignes plus loin : « J'ai de mon derrière une idée puérile, honnête, et tant de peur au fond. Mélange d'horreur, d'amour malheureux, de lucidité (le hibou !)... » (BATAILLE, 2004 : 501).

Que la peur soit vécue, il en témoigne des textes hétéroclites, tantôt autobiographiques, tantôt fictionnels, signés de pseudonymes pour la plupart et partiellement publiés après sa mort, que Bataille compose pendant la guerre. Tout porte à croire que le chaos de la guerre réelle, avant même qu'elle ne vienne en France,

⁶ C'est en termes d'affectivité que Patrick Ffrench analyse la théorie du sacré dans son contexte politique, développé par Bataille jusqu'à 1939, sans pourtant tracer ses origines pulsionnelles (FFRENCH, 2007 : 11–62).

fait revivre le chaos intérieur, bientôt théorisé comme « expérience », que vit Bataille : « Personne ne prend la guerre aussi follement que : je suis *seul* à le pouvoir » (1973a : 246), note-t-il le 7 septembre 1939. Quelques mois plus tard, lors de l'exode de 1940, contraint de quitter sa maison à Saint-Germain-en-Laye, il rejoint la zone libre et séjourne, entre autres, en Auvergne, son pays natal, mais aussi celui de « [s]es ancêtres [qui] vivaient à côté du marais, où, la nuit, la méchanceté du monde, le froid, le gel, la boue, soutenaient leur aigre caractère : la dureté aux souffrances excessives » (2004 : 522). Bien malin qui tranchera dans quelle mesure ce morne paysage, s'étendant « à côté du marais », se reflète dans l'amour dont la vérité est « marécageuse » (1973a : 294), dans « ce marécage de l'obscénité » dont parle le narrateur de *Ma mère* lorsqu'il évoque « mon père, ma mère » (2004 : 773) et dans *Histoire de l'œil* où

les régions marécageuses du cul – auxquelles ne ressemblent que les jours de crue et d'orage ou les émanations des volcans [...] – ces régions désespérantes que Simone, dans un abandon qui ne présageait que des violences, mais laissait regarder comme en hypnose, n'étaient plus désormais pour moi que l'empire souterrain d'une Marcelle suppliciée dans sa prison et devenu la proie des cauchemars⁷.

2004 : 15

Cet « empire souterrain », comme le suggère Gilles Ernst, est-il une « allusion au mythe de Perséphone, fille de Zeus, devenue reine des Enfers à la suite de son enlèvement par Hadès » (2004 : 1028) ? Rien ne permet de le croire. Lorsqu'on renonce à la culture littéraire et aux comparaisons sophistiquées qu'elle nous souffle à l'oreille, et qu'on suit de plus près les métaphores et métonymies mises en jeu par Bataille, on découvre que « l'empire souterrain » est toujours le même et renvoie à la cave et au fantasme sur le père. Or, marquée par le traumatisme d'enfance, *die Phantasie* bataillienne a un arrière-goût auvergnat très prononcé. La France rurale, chez Bataille, peut inspirer de la peur. Lors de son séjour en Auvergne en 1940, il écrit : « J'aime que les montagnes soient vieilles et usées par les eaux pour que la possession soit plus lente et d'autant plus forte » (1973a : 532)⁸. Cette phrase n'a pourtant rien de proprement méditatif. En voici une autre : « Quand je 'médite' devant les pentes nues des montagnes, j'imagine l'horreur qui s'en dégage dans le froid, dans l'orage : hostiles comme les insectes se battant, plus accueillantes à la mort qu'à la vie » (1973a : 294). Les volcans que le

⁷ Faut-il voir dans le personnage de Marcelle la mère de Bataille ? C'est lui-même qui rejette une telle hypothèse tout en nous mettant la puce à l'oreille : « Je ne pourrais identifier Marcelle à ma mère. Marcelle est l'inconnue de quatorze ans, un jour assise au café, devant moi. Néanmoins... » (BATAILLE, 2004 : 49). Moins imposante que celle du père et disséminée dans la fiction, la présence de la mère dans le fantasme bataillien est pourtant incontestable et elle est hantée par l'inceste (*Ma mère* et *Le Bleu du ciel*).

⁸ Cf. LIMOUSIN, 2012 : 112.

jeune Bataille associe aux organes sexuels⁹ à l'époque où il se fait analyser, ne sont pas sans rapport avec les volcans d'Auvergne, « pays où m'attachent d'affreux souvenirs d'enfance » (1973a : 290) et dont « un paysage incomparable » est d'« une nudité oppressante » (1973a : 290 et 293 respectivement). Au coupable de terminer : « J'étais à Clermont en 1915 pendant que mon père mourait. À cette occasion je suis passé près de La Garandie, village où mon père a vécu, construit sans arbres, sans église, sur pente d'un cratère, simple amas de maisons dans un paysage démoniaque » (1973a : 533–534).

Dans la Préface de la deuxième édition de *L'Impossible*, publié en 1962, l'année où il meurt, Bataille, tout comme Rousseau dans ses *Confessions*, mais sans rien réparer ni édulcorer pour avouer ses quelques fautes d'une manière furtive (cf. NOUDELMANN, 2015 : 29–64), écrit que « les textes qui suivent [...] se présentent avec l'intention de peindre la vérité ». Et il ajoute : « Ces évocations ont à la vérité une lourdeur pénible. Cette lourdeur se lie peut-être au fait que l'horreur eut parfois dans ma vie une présence réelle » (BATAILLE, 2004 : 491). Par contre, dans la Préface de la deuxième édition du *Coupable* de 1961, publiée séparément sous le titre « La Peur » un an avant, Bataille avoue : « La recherche de la vérité n'est pas mon fort [...] plus que la vérité, c'est la peur que je veux et que je recherche », pour préciser qu'il s'agit de « la peur de RIEN » (1973a : 240). Sommes-nous donc devant une contradiction flagrante ? Mais Bataille, n'oublions pas « le hibou » et sa « lucidité » évoqués plus haut, la reconnaît lui-même vers la fin du *Coupable* : « Immense contradiction de mon attitude ! » (1973a : 365). Il s'agit plutôt, en mettant les deux préfaces en miroir, de mesurer l'horreur dont la peur est empreinte et voir à quel point « la peur de RIEN » est identique à l'horreur « atteinte dans la fiction », qui « seule m'a [...] encore permis d'échapper au sentiment de vide du mensonge » (2004 : 491). Et pourtant, combien de commentaires, dont le mien (KRZYKAWSKI, 2011), se sont abstenus d'insister sur cet empêchement autobiographique de ce que Bataille définit, dans une notice autobiographique datant probablement de 1958, comme « une philosophie paradoxale » (BATAILLE, 1976a : 459). Dans un entretien récent, Jean-Luc Nancy, en travestissant la démarche de Bataille lui-même, qui voulait « laisser là Monsieur Nietzsche » (1973b : 26), nous propose de « laisser là Monsieur Bataille » et dit :

Ce personnage [Bataille] est étrange parce que la force de la pensée qui le traverse n'a rien à faire avec « lui ». Comme toute pensée, elle vient d'ailleurs et s'incarne par hasard [...] dans tel ou tel corps, dans telle ou telle existence. Bien entendu, cette pensée affecte l'existence qu'elle traverse [...]. Mais enfin c'est de la pensée qu'il s'agit¹⁰.

NANCY, 2012

⁹ Cf. *L'anus solaire*, court texte écrit en 1927 (BATAILLE, 1970 : 81–86).

¹⁰ Au fond, NANCY reformule l'argument présenté déjà dans *L'excrit* où il appelait, en rappelant l'attitude de Blanchot à l'égard de Bataille, à l'urgence « de cesser de commenter Bataille » (1990 : 56).

Certes, qu'un philosophe – et en passant, un lecteur de Bataille qui n'est pas des moindres (cf. NANCY, 1986 et 2015) – accorde le privilège à la pensée, cela n'a rien d'étrange. Cependant, il faut se demander si ce qui se joue ici n'est pas le contraire exact de ce qu'en dit Nancy. En effet, chez Bataille, c'est plutôt l'existence qui affecte la pensée à tel point que celle-ci va difficilement sans celle-là. À le lire, on se retrouve devant une question qui hante la lecture : dans quelle mesure la cohérence de cette « philosophie paradoxale » participe de celle d'« une réalité *psychique* » qu'il faut, d'après Freud, opposer à « la réalité *matérielle* » (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 391), d'autant plus que c'est Bataille qui nous en donne la clé : « mes démarches sont d'un malade, au moins d'un homme à bout de souffle, épuisé » (BATAILLE, 1973a : 240). Or, je suis loin de vouloir jouer l'argument psychanalytique contre l'argument philosophique tout en croyant que l'un doit demander la vérité à l'autre, comme c'est le cas de la philosophie et la littérature aux yeux de NANCY lui-même (2015 : 9–14). Ma démarche est celle d'un philologue et consiste à suivre au plus près possible la vérité du texte pris pour une vie mise en œuvre et une vie à l'œuvre. D'ici, je donne le coup d'envoi à ce que j'appelle « philosophie (auto)biographique »¹¹ : non pas jouer une vie (anecdotique, contingente) contre la pensée (essentielle et seule digne d'attention), vie d'un homme contre sa philosophie, mais jouer les deux à la fois, inséparables l'une de l'autre, pour interroger la pensée à travers cette vie et à l'inverse.

À la lumière du mode de lecture proposé ci-haut et dans le contexte de la métaphore aviaire qui m'intéresse ici, *Le coupable* et « Histoire de rats », première partie de *L'Impossible*, sont d'une importance particulière si l'on veut rendre compte du lien intime entre une vie et la pensée. Les oiseaux y font travailler le fantasme, mais en même temps ils participent de la fantaisie (LAPLANCHE et PONTALIS, 1967 : 152–159). Dans *Le coupable*, Bataille se rappelle que, « la nuit tombée, dans une forêt », au moment où il « voulai[t] [s]e libérer d'une lourde obsession sexuelle », il a évoqué, afin de « briser en [lui] la béatitude [...], l'image d'un 'oiseau de proie égorgeant un oiseau plus petit'. [...] Il me semblait que l'oiseau sombre fondait sur moi... et m'ouvrait la gorge » (BATAILLE, 1973a : 276). D'un côté, apparentée à l'horreur, la peur renforce le désir, principe qui deviendra la loi même de l'érotisme bataillien théorisé dans l'ouvrage sous le titre éponyme (1987 : 11–270), ainsi que dans *L'Histoire de l'érotisme* (1976b : 7–165). De l'autre côté, elle devient le principe générateur de l'écriture : « J'écris comme l'oiseau chante avec, hélas ! au petit jour, un serrement d'angoisse, de

¹¹ Ce concept est central pour mon projet de recherche « Au nom de l'amitié, pour le bien de la communauté. Amitié et communauté dans la pensée contemporaine française », réalisé grâce à l'aide financière du Centre National de la Science (NCN), Pologne. Projet n° 2015/17/D/HS2/00512 (Sonata). Cet article s'inscrit dans ce projet.

nausée : harassé des rêves de la nuit ! » (1973a : 359)¹². Ces deux fonctions de la peur sont bien visibles dans « Histoire de rats » où le narrateur, sans « mesur[er] dans son étendue l'horreur de la situation », se met à raconter deux histoires sur les rats. En voici une :

X. se rendait aussi dans un sous-sol de bouge du quartier Saint-Séverin.
 « Madame, demandait-il à la patronne, avez-vous des rats aujourd'hui ? »
 La patronne répondait à l'attente d'X.
 « Oui, monsieur, disait-elle, nous avons des rats.
 – Ah...
 – Mais, poursuivait X., ces rats, madame, sont-ils beaux *ces rats* ?
 – Oui, monsieur, de très beaux rats.
 – Vraiment ? mais ces rats ?... sont-ils gros ?
 – Vous les verrez, ce sont d'énormes rats.
 – C'est qu'il me faut, voyez-vous, d'énormes rats...
 – Ah, monsieur, des colosses... »
 X. alors se ruait sur une vieille qui l'attendait.

Je dis mon histoire à la fin comme il faut la dire.

A. se leva et dit à B. :

« Quel dommage, chère amie, vous êtes si jeune...
 – Je regrette aussi, mon Père.
 – À défaut de merles, n'est-ce pas ? »

BATAILLE, 2004 : 506

Est-ce donc un lapsus ou un travestissement du proverbe selon lequel à défaut de grives, on mange des merles ? Quoi qu'il en soit, ces merles devraient nous mettre la puce à l'oreille. Ils peuvent renvoyer, en l'occurrence, à un beau merle, personnage méprisable et peu recommandable, telle la patronne qui vit parmi les rats ou au chant de merle dont la belle mélodie peut nous ravir (siffler comme un merle qu'il faudrait comprendre comme « écrire comme l'oiseau chante »). Comme si ces merles qui manquent incarnaient à la fois l'horreur inavouable et l'innocence que traduisent « ces larmes d'enfant au berceau, ne sachant ce qu'il veut ni ce qu'il pleure » (1973a : 270). Après tout, Bataille, demandant l'impossible, ne chercherait-t-il pas le merle blanc ? Si l'on veut, mais quand on suit celui-ci après les traces intertextuelles qu'il a laissées, le merle blanc devient noir et nous renvoie au bas matérialisme que le jeune Bataille

¹² Nul doute, cette nuit est paternelle, mais la peur qu'elle inspire est également liée au souvenir de Laure, compagne de Bataille, morte en 1938. Dans son journal qui accompagne *Le coupable*, il écrit : « Je viens de raconter ma vie : la mort avait pris le nom de LAURE ». Or, dans la représentation que s'en fait Bataille, « le visage de Laure avait une obscure ressemblance avec celui de cet homme si affreusement tragique : un visage d'Édipe vide et à demi dément » (BATAILLE, 1973a : 530 et 504).

manifestait à l'époque de *Documents*. Dans le numéro 4 de la revue de 1929, on retrouve une note « Black Birds » (merles en anglais), consacrée à la « revue nègre » *Lew Leslie's Black Birds* au Moulin Rouge :

Inutile de chercher plus longtemps une explication des *coloured people* brisant soudain avec une folie incongrue un absurde silence de bégues : nous pourrissions avec neurasthénie sous nos toits, cimetière et fosse commune de tant de pathétiques fatras ; alors les Noirs qui se sont civilisés avec nous (en Amérique ou ailleurs) et qui, aujourd'hui, dansent et crient, sont des émanations marécageuses de la décomposition qui se sont enflammées au-dessus de cet immense cimetière.

1970a : 186

Certes, visiblement plongé dans les stéréotypes et préjugés raciaux de l'imaginaire de l'époque, le regard bataillien porté sur *Blackbirds of 1928* est empreint de son anti-idéalisme qui l'incitera à se poser en dissident contre le surréalisme. Le fond autobiographique de cet anti-idéalisme est pourtant frappant. Les merles, *blackbirds* en l'occurrence, avec ces « émanations marécageuses de la décomposition » qu'ils seraient, autant s'opposent à l'idéalisme et ses « pathétiques fatras » que renvoient au « marais » des ancêtres auvergnats et à ses traumatismes d'enfance. « Je ne m'intéressais à rien que décousu et d'inconséquent » ou « n'étais-je pas vraiment un obsédé ? » (1976b : 171 et 179), écrit Bataille en 1951, lorsqu'il se rappelle ses démêlés avec le surréalisme de l'époque.

En fait, la « démence grisante » (1971 : 186) des *blackbirds* a la même fonction déstabilisatrice que les chevaux déments sur les monnaies gauloises, qui représentent des « transports liés à la vue du sang ou à l'horreur, hurlements démesurés » (1971 : 161). Mais comment ne pas associer ceux-ci à « des cris de souffrances, de longs rires silencieux » (1973a : 257) du père que Bataille appelle « le dément » (2004 : 49) ? Comment ne pas penser à sa mère qui, « à l'issue d'une scène odieuse que lui fit devant moi ma grand'mère, perdit à son tour » (2004 : 49). Comment, enfin, ne pas évoquer l'adolescent Bataille qui, cherchant sa mère disparue, « traversa [...] des marécages en courant » (2004 : 49) ?

Transposée par la métaphore aviaire, la peur bataillienne est certainement inséparable du dégoût et de l'horreur. Participant autant du fantasme que de la fantaisie, elle n'a pourtant rien de fantastique. Sa source est bien *réelle*. Il se peut que les grandes images à caractère tantôt politique, tantôt communautaire, que Bataille dépeint dans les années trente depuis l'époque des *Documents* jusqu'au Collège de sociologie, ne débouchent après tout que sur la scène primitive du père-oiseau. Que celle-ci se déplace incessamment à travers l'œuvre pour acquérir des significations nouvelles, c'est cela même qui assure une cohérence presque exemplaire à la vision du monde bataillien, si décousu soit-

elle. À Bataille de terminer : « Suis-je [...] un chant d'innombrables oiseaux ? » (1973a : 340)¹³.

Après coup

Ce n'est qu'après avoir déposé cet article que j'ai pu voir, dans le Centre culturel international à Cracovie, l'exposition intitulée « Max Ernst. Les rêves d'un ornithologue », qui réunissait les travaux d'Ernst (toiles, sculptures, dessins et collages) où la figure d'oiseau, que l'artiste considérait comme son *alter ego*, occupe la place centrale. Regardant l'exposition, la correspondance entre les oiseaux d'Ernst et ceux de Bataille m'a paru plus que frappante pour peu qu'on considère le procédé esthétique qu'on retrouve dans de nombreux articles et poèmes de ce dernier, où l'absurdité de l'assemblage de différents objets, tout comme dans les tableaux de l'auteur d'*Une semaine de bonté*, nourrit l'imaginaire et fait parler le vécu. Revu et relu à travers Ernst, Bataille, malgré ses réticences à l'idéalisme de Breton, apparaît comme un surréaliste exemplaire pour ce qui est de la manière de disposer de ses images superposables. D'ailleurs, ce lien entre Ernst et Bataille, qui mériterait certainement une analyse plus détaillée, n'est pas uniquement un lien indirect. En 1959, Bataille signe la préface à la monographie *Propos et présence* consacrée à Ernst et publiée par Gonthier Seghers, dans laquelle il médite sur « la création du monde turbulent et violent de Max Ernst » (BATAILLE, 1988 : 519).

Bibliographie

- BATAILLE Georges, 1970a : *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1970b : *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1971 : *Œuvres complètes IV*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1973a : *Œuvres complètes V*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1973b : *Œuvres complètes VI*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1976a : *Œuvres complètes VII*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1976b : *Œuvres complètes VIII*. Paris : Gallimard.
 BATAILLE Georges, 1979 : *Œuvres complètes IX*. Paris : Gallimard.

¹³ Il est curieux de noter que sa fille Laurence, dans un rêve qu'elle interprète au cours de son analyse en 1963 et qu'elle rapporte vingt ans plus tard, voit son père comme un roitelet fuyant une belette qui lui avait arraché les plumes de sa queue (1987 : 55). Cf. ROUDINESCO, 1993 : 176–177.

- BATAILLE Georges, 1987 : *Œuvres complètes X*. Paris : Gallimard.
- BATAILLE Georges, 1988 : *Œuvres complètes XII*. Paris : Gallimard.
- BATAILLE Georges, 1997 : *Choix de lettres 1917–1962*. Édition établie, présentée et annotée par Michel SURYA. Paris : Gallimard.
- BATAILLE Georges, 2004 : *Romans et récits*. Édition publiée sous la direction de Jean-François LOUETTE. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BATAILLE Laurence, 1987 : *L'Ombilic du rêve*. Paris : Seuil.
- FERENCH Patrick, 2007 : *After Bataille. Sacrifice, Exposure, Community*. London: Legenda, MHRA and Maney Publishing.
- FREUD Sigmund, 1962 : *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Traduit par Blanche REVERCHON-JOUVE. Paris : Gallimard.
- KENDALL Stuart, 2007 : *Georges Bataille*. London: Reaktion Books.
- KRZYKOWSKI Michał, 2011 : *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KRZYKOWSKI Michał, 2015 : « Le petit secret de Georges Bataille ». *Alkemie*, n° 15, 1, 153–168.
- LACAN Jacques, 1998a : *Le Séminaire, livre IV. La relation d'objet*. Paris : Seuil.
- LACAN Jacques, 1998b : *Le Séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, 1967 : *Vocabulaire de la psychanalyse*. Édition sous la direction de Daniel LAGACHE. Paris : PUF.
- LIMOUSIN Christian, 2012 : « Vers une colline athéologique », entretien réalisé par Édith de la HÉRONNIÈRE. *Revue des Deux Mondes*, mai, 108–124.
- NANCY Jean-Luc, 1986 : *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois.
- NANCY Jean-Luc, 1990 : « L'excrit ». In : IDEM : *Une pensée finie*. Paris : Galilée, 55–64.
- NANCY Jean-Luc, 2001 : *La communauté affrontée*. Paris : Galilée.
- NANCY Jean-Luc, 2012 : « Laissons là M. Bataille ». *Le Portique*, n° 29, <<http://leportique.revues.org/2609>>. Date de consultation : le 30 mai 2015.
- NANCY Jean-Luc, 2015 : *Demande*. Paris : Galilée.
- NOUDELMANN François, 2015 : *Le Génie du mensonge*. Paris : Max Milo.
- ROUDINESCO Elisabeth, 1993 : *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*. Paris : Fayard.
- ZHUO Yue, 2015 : « Alongside the Animals : Bataille's 'Lascaux Project' ». *Yale French Studies*. « Animots : Postanimality in French Thought », n° 127, 19–33.

Note bio-bibliographique

Michał Krzykowski – maître de conférence au Département d'études canadiennes et de traduction littéraire à l'Institut des langues romanes et de traduction à l'Université de Silésie en Pologne. Auteur du livre *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture. Un texte-lecture* (2011) et de nombreux articles sur Bataille, Derrida, Blanchot, Nancy et Agamben. Il a co-édité trois livres franco-anglais consacrés aux études canadiennes et critiques : *Bodies of Canada / C-or(p)ganisme-s du Canada* (2011), *Measure and Excess / Les (d)émesures canadiennes* (2011) et *Gendered Constructions / Constructions genrées* (2013).

Contact : michal.krzykowski@us.edu.pl

ANNA SWOBODA
Université de Silésie

La peur, l'angoisse et la violence domestique dans *Cendres et braises* de Ken Bugul

ABSTRACT: The autobiographical novel *Cendres et braises* by Ken Bugul, a contemporary Senegalese author, presents a comprehensive overview of the victim's behavior in a violent relationship. By using strong defense mechanisms, the abused woman becomes emotionally attached to her aggressor, isolates herself, refuses any help and stays trapped in the cycle of violence. In the case of Marie, the novel's main character, anxiety has always been the basis of her relationships since she was abandoned by her mother. The purpose of this study is to analyze the dynamics between the victim and the abuser, as well as to show that anxiety is the source of self-destructive behavior and examine how it keeps the woman in an abusive relationship.

KEY WORDS: fear, violence, relationship, woman, abuse

La peur est «une émotion ressentie généralement en présence ou dans la perspective d'un danger, c'est-à-dire d'une situation comportant la possibilité d'un inconvénient ou d'un mal qui nous affecterait» (NATANSON, 2008 : 1). Si le danger reste improbable, indéterminé et vient de l'intérieur de l'individu, nous parlons de l'angoisse (CIERPIALKOWSKA, 2013 : 346). La peur a une fonction adaptative importante : elle active les mécanismes de défense et les stratégies d'adaptation, permettant ainsi de fuir la menace ou de la combattre. Pourtant, il arrive que l'individu ne sorte pas de la situation nuisible, même si le danger est bel et bien réel. Dans *Cendres et braises*, un roman à caractère autobiographique, Ken Bugul, une contemporaine écrivaine sénégalaise, expose comment la peur de partir peut être plus grande que la peur d'être tuée. Dans une relation violente, les stratégies d'adaptation employées par la victime devraient servir à sauver sa vie ; cependant, elles ne font qu'aggraver sa situation. En analysant la dimension psychologique des personnages dans ce cycle de violence, ainsi que l'origine de l'angoisse éprouvée par la protagoniste et la façon dont la peur influence son

comportement, nous essaierons de savoir pourquoi elle reste dans une relation destructrice et pathologique.

Origines de l'angoisse et de la peur

Le motif de l'abandon est le point commun le plus important de presque toutes les protagonistes de Ken Bugul. Le pseudonyme de l'auteure, qui signifie en wolof « celle dont personne ne veut » et qui est donné aux mères des enfants mort-nés, résulte du traumatisme que l'écrivaine a subi dans son enfance. Comme elle l'explique : « Un jour, ma mère est partie avec mes grands frères dans un autre village pour qu'ils puissent aller à l'école [...] Elle m'a laissée chez mon père. Cet abandon n'a duré qu'un an, mais il est à l'origine de mon besoin d'écrire » (cité par CANS, 2005 : 1). Puisque son père était âgé de quatre-vingt-cinq ans à sa naissance et ne pouvait pas non plus s'occuper d'elle, l'écrivaine n'a jamais pu s'adapter à la vie familiale et à la tradition. Selon AHIHOU, « la dépression née de la perte de la mère [...] a pour conséquence directe la situation d'isolement de la jeune fille dans une société où elle n'a visiblement plus sa place » (2013 : 23).

Le manque d'une figure d'attachement dans l'enfance peut avoir des conséquences graves et durables sur la vie psychique. La théorie de l'attachement à la figure maternelle, créée par Bowlby et souvent citée dans les études des troubles anxieux, a été développée par Bartholomev et Horowitz pour expliquer les styles d'attachement des adultes dans les relations intimes (CIERPIALKOWSKA, 2013 : 374). Marie, la protagoniste du roman *Cendres et braises*, semble avoir le même style d'attachement que la plupart des protagonistes de Ken Bugul, par exemple dans les romans *Le baobab fou*, *Mes hommes à moi* ou *Cacophonie*. Elle est un type « préoccupé », qui se caractérise par une mauvaise image de soi, une représentation positive des autres et une haute dépendance (cité par CIERPIALKOWSKA, 2013 : 374).

Nous rencontrons Marie après qu'elle est rentrée à la maison familiale au Sénégal. Ayant vécu dans la société française qui l'a rejetée, elle cherche son identité et le sens de sa vie en disant : « J'étais revenue chez moi, j'étais revenue me réadapter, j'étais redevenue me désaliéner. J'étais revenue me purifier » (BUGUL, 1994 : 109). Pourtant, la protagoniste n'a pas de lien affectif avec sa mère. Elle souffre de ne pas être écoutée ni comprise par la personne qui aurait dû la protéger quand elle était enfant. Marie rumine toujours les événements du passé : elle est dans un permanent état d'inquiétude et d'incertitude :

Mais j'avais déjà acquis cette possibilité douloureuse de m'enfermer en moi-même, de penser toute seule, de sentir toute seule, d'être seule, de vivre seule.

Bon sang et « ma mère » ?

Je n'étais pas une orpheline. Cet être était en face de moi et j'avais envie de pleurer. Je savais que c'était de ma faute. Je n'arrivais pas à « m'adapter » à la Mère. Et je le devais, pour survivre, sinon j'étais perdue pour toujours.

BUGUL, 1994 : 109

Marie cherche désespérément à être acceptée, à appartenir à une structure familiale ou sociale. Elle avoue : « Ce n'était pas ici que je voulais venir, mais je ne savais plus où aller. Pourtant l'être humain fuyait instinctivement la mort » (BUGUL, 1994 : 106). Elle craint la solitude, mais elle craint aussi la mort, parce que ces deux angoisses sont connectées et semblables (KĘPIŃSKI, 1987 : 90). Marie a une image positive de sa mère et une image négative de soi : elle se culpabilise, même si la source de son malheur remonte à l'enfance.

Une haute dépendance des autres se manifeste quand la protagoniste rencontre Y., l'homme qui sera son agresseur plus tard. Ils se voient pour la première fois à une réception et Marie lui rend visite dans sa chambre d'hôtel où elle lui parle de sa vie en pleurant. À peine deux mois plus tard, quand Y. revient au Sénégal pour la voir à l'hôpital, elle tombe amoureuse de lui. Puis, elle accepte de déménager en France. Marie a besoin de remplir ce vide affectif profond à l'intérieur :

Tomber amoureuse, cela m'arrangeait. Je n'arrivais pas à me trouver, à me déterminer. La conscience était là, mais c'était de la fabrication. Une conscience fabriquée. J'étais privée de possibilités affectives qui m'auraient permis de me retremper aux sources, je n'avais pas non plus la possibilité politique de m'expliquer.

1994 : 58

Par conséquent, la protagoniste est un individu qui désire la stabilité, l'amour et la sécurité, tout en étant angoissée face à l'abandon. Parce qu'elle ne peut chercher refuge auprès de personne, elle est très susceptible de devenir dépendante de son partenaire. Comme nous le verrons, son angoisse de séparation se montrera plus forte que la peur de la mort.

Cycle de violence physique et la peur

Selon HIRIGOYEN, la peur est l'un des moteurs de la maltraitance, un élément essentiel qui permet la mise en emprise de la violence, car « l'enjeu de la violence,

c'est toujours la domination» (2009 : 2–3). Arrivée en France et installée dans l'appartement qu'Y. a préparé pour elle, Marie se rend vite compte que son compagnon est capable autant de l'agression physique que psychologique. En premier lieu, nous analyserons les quatre phases classiques de la violence physique, pour nous concentrer ensuite sur la violence psychologique et ses conséquences. Nous présenterons les phases suivantes : la phase de tension de l'homme, la phase d'agression où l'homme ne se contrôle plus, la phase d'excuses où il veut justifier son comportement et finalement la phase de réconciliation pendant laquelle l'agresseur devient charmant et aimable. Ensuite, en utilisant le tableau suivant, nous montrerons de manière synthétique comment les phases de la violence physique définissent la relation de Marie et Y. :

Phase (HIRIGOYEN, 2009 : 7)	Citation (BUGUL, 1994)
1. Phase de tension, d'irritabilité de l'homme, liée, selon lui, à des soucis ou des difficultés de la vie quotidienne	● Sans savoir de quoi il s'agissait, je sentais qu'il y avait quelque chose. La façon avec laquelle il m'avait parlé présageait une situation où il ne fallait rien bousculer. (p. 61) ● Il était bousculé par son travail, sa vie de famille et arrivait de plus en plus difficilement à trouver un moment pour que nous soyons ensemble. (p. 69) ● Au début nous nous parlions d'amour et de beauté ; maintenant nous nous engueulions presque. Insatisfaits, nous étions. (p. 71) ● Il était anxieux, prenait des tranquillisants, était suivi par le médecin de la famille et buvait énormément d'alcool. (p. 98) ● Mais comme il ne se sentait pas bien depuis quelque temps, je me pliais à tous ses désirs. (p. 114) ● Le travail de Y. n'allait pas bien, décidément tout allait mal pour lui. (p. 116)
2. Phase d'agression où l'homme donne l'impression de perdre le contrôle de lui-même	● Il avait commencé à me frapper très fort en hurlant : « Espèce de putain, où étais-tu, avec qui ? » [...] Il était hors de lui. J'avais très peur, soudain. Ici, personne ne viendrait à mon secours. (p. 66) ● Y. commençait à se montrer très violent avec moi. Il me battait à plusieurs reprises et très sauvagement sous n'importe quel prétexte. (p. 98)

	● Il avait fait irruption dans la salle de bain où je me trouvais et m'avait giflée avec une telle force que j'avais été projetée contre le mur. (p. 130) ● Oui, il était capable de me tuer. Il était méconnaissable. (p. 178) ● « Putain, je vais te tuer. » Et un coup de poing m'envoya embrasser le parquet. (p. 184)
3. Phase d'excuses, de contrition, où l'homme cherche à annuler ou à minimiser son comportement	● [...] tout à coup je l'entendis changer de ton et m'appeler doucement : « Voyons Marie, tu ne te rends pas compte à quel état tu es pour aller ainsi dans la rue, allez, viens, rentre vite, tu vas prendre froid. » Il m'effrayait. (p. 66) ● « Marie, viens, je t'aime tu sais, mais je suis terriblement jaloux », suppliait Y. (p. 67) ● « Je te demande pardon, mimi mon chéri, ah ! je suis fou, nous sommes fous tous les deux ; nous nous aimons et nous nous détruisons. » (p. 160) ● « Je t'aime, oh ! je suis fou, pardonne-moi, je suis fou, je te jure ; je ne sais pas ce qui m'a pris, je t'aime ; je ne peux pas vivre sans toi [...] » (p. 179)
4. Phase de réconciliation, appelée aussi phase de « lune de miel », l'homme adopte alors une attitude agréable, il est soudainement attentif, prévenant	● Une demi-heure plus tard, Y. et moi, nous étions dans les bras l'un de l'autre, passionnés, fous. Il séchait mes larmes et me demandait pardon à genoux, pleurant, malheureux [...] en me promettant tout l'amour du monde. (p. 67) ● Y. et moi avons passé la nuit, cette nuit-là, serrés l'un contre l'autre comme nous ne l'avions plus fait depuis longtemps. (p. 162) ● Y. était très affectionné, affectueux, tendre. (p. 168) ● Nous nous étions fait monter une bouteille de champagne dans la chambre comme pour sceller un amour indestructible. (p. 168) ● « Mon amour, ma vie, je t'aime », était tout notre langage. (p. 168)

Le cycle de violence physique dans la relation de Marie et Y. se répète tout au long du roman. La protagoniste l'appelle « la valse infernale » ou « diabolique » (BUGUL, 1994 : 162, 180). L'agression devient de plus fréquente et extrême : Marie finit par s'y habituer, au fur et à mesure que son seuil de tolérance augmente. À chaque fois qu'elle veut partir, elle est raccrochée par l'attention et la gentillesse de Y., c'est qui signifie qu'un système punition-récompense a été créé (HIRIGOYEN, 2009 : 8). La protagoniste est tout le temps effrayée : elle a peur d'être battue, blessée, tuée. Cependant, elle ne quitte pas son compagnon, car la violence physique n'est qu'une seule forme d'abus dans cette relation. En exerçant de la violence psychologique, l'agresseur conditionne Marie à avoir peur de vivre sans lui.

Violence psychologique et l'angoisse

Tandis que l'agression physique est relativement simple à définir et à apercevoir, la violence psychologique peut se manifester de plusieurs façons. Les insultes, les paroles blessantes ou la dévalorisation précèdent toujours l'abus physique. Les victimes, parce qu'elles ont peur, « veillent à ne pas déplaire » à son agresseur ; en même temps « elles doutent de plus en plus de leurs propres émotions et de leur compréhension de la situation » (HIRIGOYEN, 2009 : 10). Le but de l'assaillant est de montrer son pouvoir :

L'homme violent neutralise le désir de sa partenaire, réduit ou annule son altérité, ses différences, pour la transformer en objet. Il s'attaque à sa pensée, induit le doute sur ce qu'elle dit, pense, ou ressent, et en même temps fait en sorte que l'entourage cautionne cette disqualification. Cela empêche la femme de se révolter contre l'abus qu'elle subit, la rend obéissante, et l'amène à protéger son agresseur et à l'absoudre de toute violence.

HIRIGOYEN, 2009 : 13

La protagoniste des *Cendres et braises* se trouve dans une situation à risque élevé dès le début. Après avoir déménagé en France, elle s'installe à l'appartement d'Y. et ne fait que l'attendre, « conditionnée, en tant que femme, à être là uniquement pour l'homme » (BUGUL, 1994 : 64). Marie est isolée par Y. : elle n'a presque pas d'amis et elle ne travaille pas. Y. la harcèle, l'insulte en l'appelant « sale nègre, sale race », il contrôle son apparence physique, la menace de la tuer. Marie a peur non seulement pour elle-même, mais aussi pour la femme d'Y. Elle se sent coupable dans la position de maîtresse, mais la situation ne change pas après le divorce : Marie est le luxe d'Y., elle est son bien (1994 : 70, 71). Elle doit aussi faire face à la discrimination raciale : quand Y. appelle la police après

l'avoir battue, Marie est tout de suite ramenée à un hôpital psychiatrique. Elle souffre de son isolation en réfléchissant : « avec le reste du monde, le fossé était immense. Comment faire pour m'en sortir ? Il me manquait des liens solides avec quelqu'un ou avec moi-même pour assumer la vie en responsable » (1994 : 133). Pourtant, elle ne veut pas être aidée par ses amis et finit toujours par revenir vers Y. en cachette. Marie fait même une tentative de suicide, elle souffre de la dépression. En même temps, elle ne vit que pour Y. et le cercle vicieux continue. À un certain moment, ils arrivent « à un point où il était impossible de faire marche arrière » (1994 : 133).

Selon Walker, le comportement de la femme dans une relation abusive peut être expliqué par le phénomène d'impuissance apprise. À cause du traumatisme émotionnel constant et imprévisible, les victimes de violence deviennent passives : elles « n'arrivent même pas à imaginer comment elles pourraient changer cette situation et ne se sentent pas capables de le faire » (cité par HIRIGOYEN, 2009 : 28). Plus un abus est fréquent et grave, moins la femme est capable de s'en sortir. D'après Sluzki :

[...] quand la violence est extrême et présente un risque mortel, comme cela peut se produire face à un état de rage consécutif à la prise d'alcool ou de drogue chez un psychopathe, on peut voir une altération de la conscience, un état de désorientation et une paralysie des réactions. Au fond, lorsque la peur est intériorisée, il n'y a plus de réaction apparente.

cité par HIRIGOYEN, 2009 : 32

Cette « peur intériorisée » est présente dans le cas de Marie, qui constate : « J'effectuais des gestes comme une automate. Je ne sentais plus rien. Je ne pensais plus. J'étais anéantie dans ce qu'il y avait de plus profond en moi et que j'étais incapable de palper, de définir » (BUGUL, 1994 : 146). Dans cet état, la victime est complètement soumise à l'agresseur. Parfois, Marie a l'impression qu'elle suffoque « sous le poids de refoulements permanents » (1994 : 128). Sa situation est d'autant plus grave qu'elle est une étrangère en France, discriminée à cause de la couleur de sa peau et économiquement dépendante d'Y. Mais c'est avant tout l'angoisse de solitude, ancrée dans son enfance, qui l'empêche de sortir de ce cycle infernal. Les mécanismes de défense qu'elle emploie sont très puissants à ce stade-là :

Mais te rends-tu compte que tu gâches ta vie avec lui ?

Non pourtant, malgré tout ; je ne sais pas, j'ai besoin d'aimer et quand j'aime je n'arrive plus à ne plus aimer.

Es-tu heureuse avec lui ?

Je ne sais pas. Je l'aime, c'est tout ce que je sais.

BUGUL, 1994 : 175

Marie est convaincue que l'amour est le seul motif de son comportement : elle ignore à quel point cette relation est destructrice. Elle espère toujours qu'Y. changera et lui pardonne à chaque fois. La violence physique, psychologique et économique fait de Marie un instrument dans les mains de son agresseur.

Conclusions

Le motif de l'angoisse et de la peur est omniprésent dans *Cendres et braises* de Ken Bugul. En analysant la relation abusive de Marie et Y. du point de vue psychologique, nous constatons que le comportement de la protagoniste est typique pour les victimes de la violence domestique. Les sources de ses réactions remontent à l'enfance : n'ayant pas eu de figure d'attachement, Marie n'a jamais appris de poser ses limites personnelles. Elle essaie désespérément de trouver l'amour, de remplir ce vide affectif, mais elle vit dans l'état d'angoisse permanent. Comme un nouveau-né, elle a peur d'être abandonnée et de mourir. Cette angoisse est plus forte que la peur d'un danger réel : Marie préfère être tuée par Y. que de le quitter. En subissant des violences physiques et psychologiques régulières, la protagoniste perd son estime de soi et son autonomie : elle n'existe que dans le cadre de la relation intime. L'angoisse de séparation est à l'origine de la peur de l'inconnu : pour cette raison, Marie est de moins en moins capable de quitter Y. et d'arrêter ce cercle vicieux. Ces forces destructrices, la peur et l'angoisse, dominent la vie de la protagoniste et l'empêchent de trouver la paix intérieure.

Bibliographie

- AHIHOU Christian, 2013 : *Ken Bugul : la langue littéraire*. Paris : L'Harmattan.
- BUGUL Ken, 1994 : *Cendres et braises*. Paris : L'Harmattan.
- CANS Charlotte, 2005 : « Ken Bugul : l'écriture de la vie ». *Jeune Afrique*, avril, <<http://www.jeuneafrique.com/74155/archives-thematique/ken-bugul-l-criture-et-la-vie/>>. Date de consultation : le 3 février 2016.
- CIERPIALKOWSKA Lidia, 2013 : *Psychopatologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- DESWAENE Bruno, 2002 : « Figure perverse de l'innocence : la victime ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, janvier, <<http://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2002-1-page-35.htm>>. Date de consultation : le 10 février 2016.
- HALL Calvin S., LINDZEY Gardner, 1994 : *Teorie osobowości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- HERMAN Judith Lewis, 1999 : *Przemoc. Uraz psychiczny i powrót do równowagi*. Gdańsk: GWP.
- HIRIGOYEN Marie-France, 2009 : « De la peur à la soumission ». *Empan*, janvier, <<http://www.cairn.info/revue-empan-2009-1-page-24.htm>>. Date de consultation : le 1 février 2016.
- KĘPIŃSKI Antoni, 1987 : *Lęk*. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- NATANSON Jaques, 2008 : « La peur et l'angoisse ». *Inconscient*, février, <<http://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2008-2-page-161.htm>>. Date de consultation : le 26 janvier 2016.
- OLIVEIRA Edmundo, 2005 : « Nouvelle victimologie : le syndrome de Stockholm ». *Archives de politique criminelle*, janvier, <<http://www.cairn.info/revue-archives-de-politique-criminelle-2005-1-page-167.htm>>. Date de consultation : le 7 février 2016.
- SELIGMAN Martin E.P., WALKER Elaine F., ROSENHAN David L., 2003 : *Psychopatologia*. Poznań : Zys i s-ka.

Note bio-bibliographique

Anna Swoboda, doctorante à l'Institut des Langues Romanes et de Traduction à l'Université de Silésie à Katowice, Pologne. Ses principaux champs d'intérêt concernent la littérature sénégalaise féminine contemporaine d'expression française, plus particulièrement les œuvres de Ken Bugul et Fatou Diome.

Redakcja
BARBARA MAŁSKA

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Redakcja techniczna
BARBARA ARENHÖVEL

Korekta
WIESŁAWA PISKOR

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1898-2433
(wersja drukowana)
ISSN 2353-9887
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 16,5.
Ark. wyd. 19,0. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: "TOTEM.COM.PL Sp. z o.o." Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ | ISSN 1898-2433
(+ VAT)