



Centre d'études doctorales : Langues, Patrimoine et Aménagement du territoire
Formation doctorale : Langues, Littératures et Communication
Axe : Littérature Française
Laboratoire de recherche : Discours, Créativité, Société et Religions

**Thèse présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du
Diplôme de Doctorat en Littérature Française**

Tragique et genre fantastique cas de Maupassant, d'Allan Poe et d'Hoffmann

Élaborée par :
M. AHMED ESSALHI

Sous la direction du Professeure :
Mme. FAÏZA GUENNOUN HASSANI

Date de soutenance : 04 Février 2021

Membres du Jury

Pr : BAHIIJA KHADIRI YAZAMI.....Présidente
Pr : MOUNSIF EL HOUARI.....Membre
Pr : NADIA CHAFAÏ.....Membre
Pr : MOHAMED LAKHDAR.....Membre
Pr : FAÏZA GUENNOUN HASSANI.....Encadrante

Année universitaire : 2020/2021

Remerciements

❖ À Madame le Professeur Faïza GUENNOUN HASSANI

J'ai eu l'immense plaisir de travailler sous votre direction, et j'ai pu trouver auprès de vous le guide et le conseiller.

Vous étiez toujours présente pour me recevoir en toute circonstance, malgré vos obligations professionnelles et familiales, avec tant de sympathie et de bienveillance.

Vos compétences, votre savoir, et surtout vos qualités humaines, vous valent admiration et respect.

Je vous reste à jamais reconnaissant, et sincèrement respectueux.

❖ Aux membres de jury

Je tiens à vous remercier énormément pour votre présence, et pour le grand honneur que vous me faites en acceptant d'évaluer mon travail, ou plutôt de l'enrichir par vos remarques pertinentes et constructives.

❖ À mes chers Professeurs...

Vous avez guidé les pas de plusieurs promotions d'étudiants et illuminé notre chemin vers le savoir. Vous nous avez prodigué avec patience et indulgence infinie vos précieux conseils.

Vous étiez tout le temps disponibles et soucieux de nous accorder le meilleur enseignement qui puisse être, dans une atmosphère de convivialité.

Qu'il me soit permis de vous rendre un grand hommage et de vous formuler mon profond respect.

Veillez trouver ici le témoignage de ma gratitude et de ma reconnaissance.

Dédicace

Je dédie ce travail :

À ma famille : Parents, femme et enfants, frères et sœur, auxquels aucune dédicace n'exprimera la profondeur de mon amour.

Mes responsables hiérarchiques au sein du centre hospitalier universitaire Hassan II, qui s'alignent spontanément du côté du savoir, de l'émancipation, et de l'encouragement de la recherche. Je nomme en tête de liste Monsieur le Professeur Khalid HASSOUNI Directeur de L'Hôpital d'Oncologie pour lequel j'ai beaucoup de considération et de respect.

Mes collègues de travail, qui m'ont aidé à assister aux diverses formations doctorales. Veuillez trouver ici mes remerciements pour votre dévouement et votre esprit d'équipe.

Introduction

Quand nous espérons mener un débat ou une discussion sur le genre tragique, il est plus ou moins aisé de tenter une définition, comme il est possible de puiser facilement dans ses origines. Il suffirait cependant de revisiter la *Poétique* d'Aristote pour le saisir, et détecter ses manifestations et ses caractéristiques. En effet, ce grand théoricien philosophe et artiste a visiblement dépeint l'itinéraire et le cheminement à suivre pour embrasser la carrière de dramaturge. Ses textes contenaient, à l'instar du Décalogue de Moïse, les détails qui concernent les pratiques permises et celles à éviter pour réussir la genèse d'une pièce de théâtre. Les poètes classiques, semble-t-il, étaient en ce sens de bons croyants, ils ont appliqué à la lettre les dogmes aristotéliens, comme sont appliqués les textes bibliques par les ecclésiastiques lors d'un rituel religieux. Ainsi plusieurs écrits valeureux ont-ils été déclassés et précarisés, relégués au rang inférieur et irrégulier de production dite baroque, puisqu'ils étaient dans l'inobservance totale des dogmes, ce qui se révèle un peu frustrant, car, « *les règles et les lois du goût donneraient des entraves au génie* »¹.

Il est ainsi facile de collecter des ressources bibliographiques assez consistantes qui serviraient à appuyer la recherche, puisque les tragédies qui définissent et génèrent le sentiment tragique sont nombreuses et très ancrées dans l'histoire des arts et de la littérature ; le temps a permis alors aux critiques de prendre tout le temps nécessaire pour aborder ce thème jusqu'aux plus

¹ Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, Paris, 1988, p.12.

infimes de ses particularités. L'abondance des écrits aide souvent à rehausser la qualité de la recherche, surtout si les idées s'opposent ou interagissent, et que chacun cherche, à travers une argumentation bien ordonnancée, à défendre sa théorie et dévoiler ses points forts. C'est dans la différence que git la richesse, et dans la guerre des idées que se distend le cercle d'intérêt.

Dans la pièce *En attendant Godot*, Samuel Beckett exprime le sens même du tragique, mais voilé par une scénographie comique. En effet, il n'y a pas plus tragique que de désirer s'adonner la mort sans pour autant en avoir les moyens. Aussi est-il fort tragique d'être obligé de vivre une existence chargée de souffrance et de vacuité. Les tragédies ont peut-être péri, suite au développement de la notion du goût, mais le tragique est toujours là, il est immortel, on le croise aussi bien dans les genres littéraires que dans la vie quotidienne. Il sévit là où l'homme existe, inséparablement de lui, tel son ombre. L'homme, dès sa naissance, en manœuvrant par la quadrupédie de la première enfance, ou, en arrivant à l'âge où il peut indépendamment se maintenir sur ses jambes, est en continuel mouvement, mais consciemment, vers la mort. En attendant l'invention de quelque élixir antiâge, ou l'exérèse du gène responsable de la décrépitude, cette même conscience constituera son pire cauchemar. La notion du tragique transcende donc toute temporalité, le tragique a survécu aux cataclysmes et aux métamorphoses qui ont bouleversé le champ littéraire. Ce concept de naissance antique n'est plus demeuré prisonnier des tragédies grecques ni de celles de leurs héritiers classiques, il est éternel, et perpétuel. La question de la finitude de l'Homme, qui est d'ailleurs une vérité indéniable, en est la preuve la plus incontestable. Damnation et fatalité, culpabilité et innocence, sort et fatum, destin et destinée et autres termes qui

foisonnent dans les drames vont muter, pour s'adapter aux exigences langagières et sociétales modernes. Ainsi les écrivains préfèrent-ils parler du mal de vivre, du mal d'exister, du scandale de l'existence, de la faillite des valeurs, de l'état de nihilisme, de la perte du sens, et de la perte du sacré. Mais, les anciens comme les nouveaux gravitent tous autour d'un noyau tragique du monde. Le sentiment est le même et les mots qui le désignent évoluent en voyageant dans le temps.

Quant au genre littéraire fantastique, d'emblée d'apparition récente, si on le compare aux tragédies grecques, ni les devanciers ni les contemporains n'ont pu en suggérer une définition conventionnelle rassasiante. C'est une irruption qui s'est faite brusquement dans l'histoire des idées, et qui n'a pas eu la chance de perdurer, à une époque où la science chamboule l'univers des us et déracine les patrimoines culturels les plus tenaces. Le mot irruption, recèle l'idée du temps, et de l'étrangeté aussi, puisque le genre va opérer des changements et des modifications intéressants et impressionnants dans un domaine régi depuis toujours par des règles formelles et esthétiques immuables et rigoureuses. Même pour son origine, les uns suspectent quelque lien filial le reliant au roman gothique, au roman noir, et insistent, pour se défendre, sur la ressemblance de l'espace et le règne de l'atmosphère de l'horreur. Tandis que les autres, et qui constituent la majorité, prétendent que son géniteur serait incontestablement le grand poète allemand Hoffmann, et que c'était la traduction de son œuvre fantastique dans plusieurs langues qui aurait inspiré d'autres plumes pour s'investir dans le genre et participer à son éclatement. Il est vrai de dire qu'il s'agit d'un genre, d'un champ d'expression qui transgresse l'uniformité morphologique et physiologique monotone, dérisoire et trompeuse, pour fléchir

le regard en une opération audacieuse d'introspection sur l'essentiel de l'homme : son cœur, ses sensations foudroyantes, et son âme mystérieuse. Le fantastique a ainsi franchi une réalité aussi bien superficielle que superflue, pour plonger dans les horizons de l'inaccessibilité et de l'explicable. Il a fait fi de ce que reflètent les yeux, simples supports organiques, pour ouvrir ceux de l'âme qui échappent aux illusions d'optique. Le genre représente inéluctablement une rupture avec l'ordre préétabli en champ de littérature, et c'est peut-être pour cette transgression des lois qu'il a eu bonne réception de la part des romantiques, qui réfutent eux aussi toute forme de tutelle, ou de frontières intellectuelles, limitatrices, voire carcérales, qui peuvent freiner l'imagination créatrice qui survole et transcende le prosaïsme de l'existence.

Tout au long de notre cursus universitaire, et à travers nos éparses lectures, nous avons été pleinement et copieusement servi quant aux caractéristiques des deux genres, leurs auteurs les plus connus, les éléments textuels et thématiques qui aident à les saisir, à les identifier, et à comprendre la vision du monde et les messages qu'ils renferment et qu'ils s'acharnent à véhiculer. Il n'est donc pas lieu ici, dans cette recherche, d'entamer une comparaison entre les deux disciplines, ni non plus d'étudier les points de convergence et les traits distinctifs, mais de discuter du tragique en littérature fantastique ; thématique qui n'a jamais été traitée, à notre connaissance, et c'est ce qui fait l'originalité de notre réflexion.

Pour bien circonscrire et délimiter l'objet de notre thèse, la question centrale, qui devrait retentir souvent, et tout au long de notre parcours, pour nous empêcher de glisser au-delà de notre centre d'intérêt, serait donc d'étudier

comment le tragique se manifeste-t-il dans le récit fantastique ? D'autres questions dites périphériques contribueront sans doute à élargir le cercle d'investigation. Ainsi serait-il judicieux de savoir, est-ce que le héros fantastique lutte lui aussi, et vainement, contre une menace omniprésente, qui est la fatalité ? Souffre-t-il d'une implication, et d'une intrusion transcendante, imperceptible qui écrase sa volonté et immobilise son action ? Marche-t-il, comme son homologue tragique, vers une fin irrévocable ? Jouit-il d'un temps de répit, d'un moment de lucidité où il pourrait espérer se défaire de son destin ? Pousse-t-il de sa propre main les verrous du portail de son cachot ? Possède-il une prise, même infime, sur sa volonté, ou le principe de l'autodétermination n'est pour lui que chimère ?

Nous allons tenter de trouver des réponses à tous ces questionnements, en étudiant la notion du tragique chez trois grands spécialistes du genre fantastique : E.T.A. Hoffmann, Edgar Poe, et Guy de Maupassant. Cette diversité d'origines ne pourrait que nous permettre d'aborder notre sujet dans un contexte à peu près universel, bien que la traduction ait toujours quelque insuffisance qu'on peut attribuer à des buts mercantiles ou carrément à un manque de professionnalisme qui affecterait même, par moments, la portée sémantique de certains passages qui auraient été mal traduits, en faisant dire au texte d'origine, ce qu'il n'avait jamais pensé dire.

Schématiquement, notre travail sera subdivisé en trois grandes parties : une première partie sera dédiée, dans ses débuts, à la théorie. Si l'approche théorique choisie, et à laquelle nous ferons appel pour inscrire et circonscrire notre projet de recherche, est l'approche thématique, il faudrait à notre sens

commencer par une définition de l'intitulé de la thèse, c'est-à-dire les deux concepts clés : tragique, et fantastique, en discutant les divers propos des théoriciens pour bien saisir le sens. Le côté alloué au tragique traitera de la tragédie, et essaiera de présenter brièvement les grands moments traversés par ce genre ennobli, tout en se focalisant sur ses origines, ses moments de faiblesse, quelques changements formels et thématiques qui l'ont affecté au fil du temps, et puis ses tentatives de ressusciter, en revêtant de nouveaux aspects. Ainsi l'antique, le classique, et le nouveau théâtre seraient les moments historiques à remémorer. Qui dit nouveau théâtre, pense machinalement à l'absurde, à Camus, au mal de vivre, qui s'accroît à mesure que s'intensifie la prise de conscience de l'homme de la vanité et de la vacuité de son existence. Le tragique et le sentiment d'absurde entreprennent une relation très étroite, et le nouveau théâtre sera le nouveau support qui abriterait désormais la pulsion tragique.

Ceci dit pour le premier chapitre, le deuxième et le troisième chapitre consisteront en le scrutement des définitions proposées par les critiques littéraires au mot « fantastique », le contexte historique de l'apparition du genre, une étude de la technique de la nouvelle fantastique et de ses caractéristiques les plus importantes. Tous ces éléments seront mis en exergue, avec bien évidemment une relève des particularités esthétiques qui caractérisent chacun des trois écrivains. Aussi, et pour aller à contre-courant de certaines voix qui appellent à se contenter du texte parce que l'étude de ses mouvements serait suffisante pour en extraire la quintessence, nous proposons une lecture dans la vie des trois écrivains. Ces derniers, comme nous l'avons relevé, ne partagent pas que le penchant littéraire, mais également l'orphelinat,

la perte des êtres chers, surtout les parents et les frères, et par-dessus tout, ils avaient en commun des maladies chroniques invalidantes, de par les douleurs physiques et les répercussions psychologiques qu'elles engendrent. L'endurance de la vie réelle se dilue dans le noir de l'encre pour donner naissance à un texte gémissant qui arrache les larmes aux plus vigoureux des hommes. Et pour en arriver au point culminant, c'est-à-dire là où la ressemblance effleure la concordance, il faut souligner que les trois grands écrivains ont tous succombé à peu-près au même âge : aux alentours de quarante ans, après une longue agonie entrecoupée par des épisodes de folie, et ce constat n'intéresse pas seulement que leur vie, mais envahit considérablement les personnages de leur œuvre fantastique.

Contrairement aux préjugés accolés au fantastique, le genre dispose réellement d'une vision du monde qui lui est propre. La preuve c'est qu'on y croise par moments des sentences qui contiennent une philosophie profonde, bien que le récit soit contracté, ainsi que des passages critiques dignes des essais philosophiques les plus illustres de l'époque des Lumières. Le glissement aveugle de certains critiques qui ont essayé de rabaisser le texte fantastique, en prétendant qu'il serait destiné aux enfants, nous amène quand-même à réagir à ce jugement dépourvu de justesse, en avançant les arguments qui contredisent cette dépréciation précipitée et superficielle, qui prend parfois la forme de propos injurieux envers cet art novateur et envers ses artistes talentueux. Les arguments que nous avons jugés utiles pour expliciter le sérieux du genre, et son intérêt scientifique indiscutable, n'est que cette relation qu'il s'est fait entretenir avec certaines théories qui relèvent de la psychanalyse. Aussi, prendre la peine de construire une réalité pour la détruire un peu plus tard,

représente la tâche qui préoccupe le fantastiqueur lorsqu'il projette de façonner son récit. Ces deux moments indispensables nécessitent tous un matériau technique spécifique qu'il faudrait relever et décrire séparément.

Puisque le corpus est constitué de contes et de nouvelles fantastiques, la deuxième partie de la thèse sera destinée, dans sa majorité, aux thèmes les plus représentatifs, et les plus présents dans ce mode d'expression littéraire. La lecture assidue et attentive nous a permis de relever plusieurs points communs que partagent les trois auteurs. Ainsi, les thèmes récurrents que nous avons pu soulever, entre autres, sont : la peur, la nuit, la coïncidence, la nostalgie des temps passés, la contagiosité, la prédisposition à subir le fantastique, la misogynie, l'hypertrophie sensitive, la correspondance. Cette densité thématique est toujours en conformité avec le fil conducteur de notre étude ; ces thématiques sentent toutes le tragique.

La relation entre l'émergence de la nouvelle fantastique et le progrès scientifique est un sujet qu'il ne faudrait en aucun cas passer sous mutisme. Ce serait donc bénéfique de s'attarder sur les liens que tisse le fantastique avec la science, et surtout avec le scientisme, dans un chronotope d'effervescence idéologique que constituait le XIX^{ème} siècle. L'occasion serait donc propice pour trancher définitivement s'il s'agit d'une manifestation contre le positivisme, ou si, le fantastique se nourrit, par contre, de la science et en fait un domaine d'exploitation lui fournissant quelque matériau indispensable à son émancipation.

Toujours en relation avec le corpus, et puisque chaque recueil contient plusieurs contes et nouvelles, il y a lieu de dresser une liste des textes choisis,

puisque dans la bibliographie nous allons nous contenter de citer les références générales ; c'est-à-dire les noms des ouvrages. Mais avant de les citer il serait judicieux de dire que le choix des textes a pris en considération deux éléments essentiels : le premier critère est que la nouvelle devra être classée préalablement dans un recueil qui mentionne le caractère fantastique des textes qu'il contient. Le deuxième élément insiste sur le tragique des différents dénouements dans les textes sélectionnés, et ce, pour rester en conformité avec le cadre général de la recherche. Mais dans certains cas rares, nous nous sommes appuyé sur quelques textes où le tragique n'est pas très manifeste, mais ces récits sont tout de même riches en d'autres thèmes qui n'en sont pas moins intéressants. L'exploitation des textes était aussi plus ou moins inéquitable ; il est des récits qui abritent plusieurs thèmes à la fois, ils ont eu le mérite d'être cités avec plus de fréquence que ne le sont d'autres auxquels étaient assignés quelques brefs commentaires.

Pour obéir à une certaine chronologie, nous commencerons par citer les textes d'Hoffmann en premier. Ainsi allons-nous étaler notre étude dans ce travail sur les textes suivants : *L'Homme au sable*, *La cour d'Artus*, *Leçon de violon*, *Le violon de Crémone*, *Le spectre fiancé*, *Don Juan*, *Le Maître Martin*, *Le Majorat*, *Le sanctus*, *Mademoiselle De Scudéry*, *Agafia*, et *L'église des jésuites*. Quant aux récits d'Edgar Poe, notre choix portera sur : *Ligeia*, *Le chat noir*, *Metzengerstein*, *La chute de la maison Usher*, *Le scarabée d'or*, *Le cœur révélateur*, *Le démon de la perversité*, *William Wilson*, *Le masque de la mort rouge*, *La vérité sur le cas de M. Valdemar*, *Une descente dans le Maelstrom*, et *Manuscrit trouvé dans une bouteille*. Pour ce qui est de l'œuvre fantastique de Guy de Maupassant, nous nous sommes intéressé plus à ces écrits : *Le Horla*,

L'auberge, La chevelure, La peur, Lettre d'un fou, Un fou, Suicides, L'endormeuse, La rempailleuse, La main, Qui sait ?, La nuit, Rêves, La morte, Apparition, La petite Roque, Lui ? Moiron, L'homme de Mars et La tombe.

Dans la troisième partie, c'est l'aspect tragique dans le récit fantastique qui serait à l'honneur. D'une manière générale, et comme si on effectuait une expérimentation dans un laboratoire de recherche, nous allons faire une ablation du tragique de son milieu naturel pour le transplanter et le greffer dans son nouvel habitat, qui est le sol fantastique. Nous allons procéder par la suite à une observation minutieuse, et une consignation des réactions et des manifestations, qui seront sujettes à une analyse profonde et attentive pour aboutir à des déductions et des conclusions que nous souhaitons prometteuses et novatrices. Nous allons essayer également de vérifier l'applicabilité de la théorie du philosophe Français Rosset Clément qui a mis au jour le concept du mécanisme tragique. Lequel mécanisme est défini brièvement par le fait que le héros tragique s'oppose non pas seulement à une situation tragique, mais à plusieurs situations en même temps, qui exercent toutes des forces antagonistes se jouant du héros et de ses mécanismes désespérés de défense. L'application du concept dans le contexte fantastique consiste à relever les forces antagoniques à l'évolution du héros fantastique. Dans cette perspective, l'espace et le temps fantastiques agissent contre les intérêts du personnage fantastique. Ce dernier se sent souvent pris au piège ; quand ce n'est pas dans une géographie carcérale, c'est dans une cellule verrouillée abritant une action misérable qui ne mène nulle part. Le noir aussi domine la scène pour ombrager, non pas seulement la visibilité des lieux, mais la vision des choses. Faire la part du bon sens et du non-sens devient alors une opération assez ardue.

Visible ou invisible, vrai ou faux, c'est l'écartèlement qui emporte le peu de lucidité qu'avait laissée une peur indescriptible sur une personnalité affaiblie et hantée. Cette fuite irrécupérable du sens ne peut que constituer un signe avant-coureur d'une destinée tragique. Aussi, et compte tenu du choix attentif fait des récits, le dénouement ne sort presque jamais de deux sorts distincts : mort ou folie, deux thèmes qui nous doivent un minimum d'analyse et de discussion. Innocent ou coupable sont deux qualificatifs à justifier avant de les attribuer au héros fantastique. Même s'il ne s'agit pas forcément d'un pur travail comparatif qui intéresse deux genres différents, il y a lieu de dire que la lecture nous a permis de constater que le vocabulaire tragique fourmille dans le texte fantastique, et donne à penser souvent que nous sommes en train de commenter un texte de Sophocle ou d'Euripide.

Tels sont donc les éléments constitutifs de la présente recherche, que nous serons tenu d'aborder étape par étape, en souhaitant réussir le passage de l'une à l'autre sans pour autant éprouver une difficulté à conserver l'homogénéité de la totalité. En tout cas, être exhaustif et irréprochable relève des caractéristiques transcendantes. Or, nous sommes des apprentis, et nous le serons toujours. L'arbre de la connaissance est incommensurable, ses racines s'agrippent au noyau terrestre, et ses branches se perdent dans l'immensité inachevée du firmament, l'arpenter est une opération fantastique, c'est-à-dire, chimérique pour reprendre la définition académique acculée à ce concept polémique.

Première partie :
Ebauche théorique du tragique et du genre
fantastique

I. L'univers tragique

Les grecs ont découvert le genre tragique, leurs dramaturges l'ont porté à sa perfection. Il représente le socle, le fil conducteur, le noyau autour duquel gravitent leurs moments d'extase poétique. Mais, semble-il, ce sentiment purement anthropologique est antérieur à tout drame. Il est intimement lié à la chute de l'homme hors de l'Eden, et à sa privation du caractère éternel. Relégué de l'immortel qu'il était au périssable qu'il advient, l'homme va se confronter à ce que Clément Rosset² appellera l'insurmontable : qualificatif qu'il avait choisi pour décrire l'obstacle de la mort.

Le tragique va donc quitter l'univers des grecs, se défaire des effets antiques, revêtir diverses casquettes et infiltrer d'autres domaines en relation avec la vie des hommes. Désormais, la coquille hellénique est disproportionnée à sa taille et n'arrive plus à le saisir ni à contenir la longueur de ses tentacules. Pavis, dans son dictionnaire du théâtre, soulève la pluralité disciplinaire du tragique qui s'étend à d'autres disciplines et touche de près la vie de l'homme.

« Le tragique est un principe anthropologique et philosophique qui se retrouve dans plusieurs autres formes artistiques et, même dans l'existence humaine »³.

Ce sentiment peut figurer dans le roman, dans les comédies, intégrer la politique ou envahir la médecine. Bref, tout ce qui a trait à l'homme, dans son existence et dans ses rapports, le concerne directement puisqu'il est inséparable

² Rosset Clément, *La Philosophie tragique*, quadrige, Paris, 2014.

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002, p.389.

de l'homme. Sauf que cette relation ombilicale est en mutation perpétuelle, dictée par le polymorphisme du contexte : l'homme grec face au tragique diffère diamétralement de l'homme moderne face au tragique.

Le tragique était omniprésent en temps de grandeur, d'héroïsme et de bravoure. Sa longévité incroyable lui a permis d'assister à la bassesse et à l'abrutissement de l'homme. Cette qualité d'adaptation purement humaine caractérise aussi le tragique. L'homme change, son logis se dégrade, son intériorité se corrompt, ses repères s'anéantissent. Mais face à lui, maintenu en bonne posture, sourire triomphant, atemporel et transhistorique : le tragique escorte cette phylogénèse à travers l'histoire, sans pour autant la quitter des yeux ou lui accorder un moment de répit.

Dans ce chapitre dédié au tragique, notre réflexion portera sur la faisabilité de tenter une interprétation, ou simplement d'approcher le sens de ce concept insaisissable et indomptable, puisque, utilisé comme adjectif, le mot renvoie inmanquablement au métaphysique. Il convient donc de puiser dans ses origines : la tragédie, pour essayer de tenter une analyse du mécanisme tragique, car semble-il, il est inconcevable de parler d'une situation tragique mais, comme l'a bien développé Rosset Clément, d'un mécanisme. Nous allons nous intéresser également au temps tragique qui ne cesse de muter et de changer d'aspect, avant d'ouvrir une lucarne sur l'absurde, et déceler quoique brièvement, les liens qu'il entreprend avec le tragique.

1. Le coryphée des genres

a. Origines et évolution de la tragédie

Bien que l'origine de la tragédie ne soit pas clairement établie, elle apparaît essentiellement liée au culte de Dionysos, figure majeure de la religion grecque. Le terme même de « tragédie » qui signifie le « chant du bouc » se trouve associé à l'animal sacrifié en l'honneur de Dionysos.

Outre son origine religieuse, la tragédie se trouve également étroitement associée à l'activité politique de la cité de par les thèmes qu'elle aborde et les valeurs qu'elle émet à l'agora. La mort qui est potentiellement source du tragique, était perçue par la société comme étant un événement fortuit. Elle est certes sacralisée et ritualisée, mais reste un événement prosaïque qui arrive quotidiennement. Vaincre la mort psychologiquement permet d'apprécier les moments de joie, clairsemés, à peine offerts par une vie éphémère. Ainsi présentées dans un moule artistique, les préoccupations de la plèbe ne pouvaient être qu'attractives et sollicitées par le public. Le spectateur, assistant à une histoire collective jouée par des masques, est là pour juger non pas des cas individuels, mais un problème général propre à la condition humaine et à la citoyenneté.

Plusieurs théoriciens et philosophes ont tenté de nous rapprocher du mystère qui enveloppe la pulsion tragique. Le philosophe allemand Nietzsche, dans son livre *La naissance de la tragédie*, a tenté d'expliquer historiquement l'apparition de ce genre majeur de théâtre dans la république athénienne du Vème siècle av. J. -C., il déclare en ce sens que, selon la tradition antique, la naissance de la tragédie est à chercher du côté du chœur tragique.

« Celle-ci nous dit pourtant de la manière la plus formelle que la tragédie est née du chœur tragique, et qu'à l'origine elle n'était que ce chœur et rien que lui »⁴.

Le chœur est constitué de citoyens, qui portaient des masques, effectuaient des danses, des chants, s'adressaient aux spectateurs. Il était investi d'un rôle primordial dans le théâtre antique. Constitué au début de quinze personnes, ce chiffre prendra une voie décroissante au fil du temps. Le rituel représenté par le chœur interpelle le dieu Dionysos. Donc le chœur contribue d'une certaine manière à la cristallisation de la bienséance qui figure dans la *Poétique* d'Aristote ; un dieu ne peut apparaître sur scène, le chœur le remplace. Dans la Grèce antique la mythologie avait une place prépondérante inséparable du fond culturel : l'Eros renvoie à l'amour, Thanatos à la mort, Apollon à la mesure, et Dionysos au mythe tragique, à la vigne, au vin et à ses excès. Toutes les tragédies qui nous sont parvenues se nourrissent des mythes, et par conséquent de la culture. À chaque secteur de la vie des hommes est relié un mythe, un culte, un dieu. Mythologie et religion faisaient bon ménage à cette tranche remarquable de l'histoire, ils étaient indissociables.

« L'instinct Dionysiaque, avec sa joie primordiale en face même de la douleur est la commune matrice d'où naquirent la musique et le mythe tragique »⁵.

La naissance de la notion de théâtre serait inéluctablement un prolongement aux dionysies ; ces fêtes accordées en l'honneur de Dionysos, et qui étaient des cérémonies religieuses enchanteresses et purgatoires. Toutefois, le passage des cérémonies populaires à l'art dramatique est mal déterminé, sauf

⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1977, p.52.

⁵ Rosset Clément, op. cit., p.68.

que durant ces mêmes festivités vont s'instaurer des concours qui dureront quatre à cinq jours, et qui clôtureront sur le triomphe du dramaturge qui aurait présenté au public, assoiffé, la meilleure des pièces. Il est à noter que rares sont les pièces qui nous sont parvenues de cette époque artistiquement inégalable, seuls des travaux sur des fragments ont été rapportés par les critiques et les historiens. Selon Nietzsche : « *La tragédie est à l'origine seulement « chœur », et non pas « drame »* »⁶. Telles sont donc les circonstances historiques qui ont donné naissance à l'un des genres littéraires les plus nobles et les plus ancrés dans l'histoire de l'humanité.

Dans la mesure où il se trouve exprimé à travers un genre littéraire bien précis, le tragique n'est pas séparable d'une certaine esthétique. Aristote, grand théoricien grec, dont le savoir fut étiqueté d'encyclopédique, puisque ses écrits ont embrassé la quasi-totalité de l'arbre de la connaissance, a contribué à établir les règles et l'esthétique de la tragédie et en propose la définition suivante :

*« La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions »*⁷.

Nous constatons qu'Aristote, dans cette définition condensée de la tragédie, parle de l'imitation de la conduite d'une personne supérieure, de par son langage, et la grandeur de ses caractères et ses origines. Ces spécificités opposent ce genre à la comédie qui présenterait donc des personnages

⁶ Friedrich Nietzsche, op. cit., p.62.

⁷ Aristote, *Poétique*, Gallimard, Paris, 1996, p.87.

inférieurs, des vices, et des défauts de caractères. La tragédie diffère également de l'épopée⁸ dans la mesure où cette dernière donnerait à voir plusieurs actions au lieu d'une seule et fait fi de l'unité de temps. L'action doit être complète pour acquérir une certaine beauté, mais aussi pour avoir un sens, qui ne peut être obtenu qu'en dénouant ce qu'a été préalablement noué. Outre ces variantes, la tragédie se démarque aussi de l'épopée par la mise en scène, elle est jouée par des personnages devant des spectateurs. L'ajout que nous offre Aristote dans cette définition très ancrée dans le temps est le but de la tragédie, qui est la purgation des sens, littérairement connu sous le nom de catharsis.

Aristote insiste aussi sur l'importance de la « catastrophe » finale, à savoir le destin malheureux. La présence du destin amenuise toute notion de volonté et de responsabilité, elle permet l'émergence des concepts de la transcendance et de la métaphysique.

Face à une destinée imminente, l'homme est désarmé, lutte contre un ennemi qui le dépasse en tout, il est immatériel, invisible et invincible. C'est pour cela que lorsque le mot tragique parvient à notre oreille, les efforts de lui trouver un référent conventionnel s'avèrent inféconds. Et chacun le conçoit différemment à partir de ses propres expériences. À une intrigue faite de conflit insoluble, succède un dénouement fatal qui va engloutir dans son gouffre le malheureux personnage tragique. Le reste de la pièce est fait de petites péripéties, de semblant de victoires sans saveur, et de petites espérances mensongères, à en croire Rosset :

⁸ Récit relatant des exploits héroïques avec accompagnement musical.

« Au lever du rideau, le drame est consommé, il n'y a plus place que pour des personnages dramatiques qui croient pouvoir agir sur le drame, ce qui crée précisément leur caractère tragique, leur illusion d'avenir, le temps alors qu'ils sont au passé et s'y enfoncent de plus en plus »⁹.

La fin est annoncée dès le début. Dans les tragédies, le tragique se manifeste toujours par les efforts néfastes d'une force supérieure à l'homme, contre laquelle il reste impuissant. Cette fatalité peut prendre selon les cas une double forme : celle engendrée par les dieux ou celle suscitée par les hommes. Quand elle est d'ordre divin, la destinée des hommes est aux mains des dieux tout-puissants qui leur infligent des châtiments cruels. Mais ces hommes ont également leur part de responsabilité dans la fatalité qui pèse sur eux : leur orgueil et leur démesure attirent la colère et la punition des dieux. La fatalité revêt donc selon Jacqueline Romilly un double visage :

« Rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un dieu ; mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé : le divin et l'humain se combinent, se recouvrent »¹⁰.

De manière générale, les dieux, les passions, une certaine nécessité, parfois liée à l'hérédité, semblent se mêler pour brouiller les causes du mal. Ne peut-on pas y voir autant de façons de désigner tout ce qui échappe à l'homme ?

Après sa brillante éclosion dans le théâtre antique, le tragique ne se manifeste nettement dans la littérature française qu'à partir du XVI^{ème} siècle pour s'épanouir au XVII^{ème} siècle. Deux grands noms dominent à l'évidence la période : Corneille et Racine, qui à eux seuls résument souvent le tragique français dans son ensemble. Contrairement aux précurseurs qui insistaient sur

⁹ Rosset Clément, op. cit., p.15.

¹⁰ Jacqueline Romilly, *La Tragédie grecque*, PUF, Paris, 1982, p.172.

la « catastrophe » finale, ces deux grands dramaturges auront une vision différente sur ce point et oseront contredire Aristote et l'opinion traditionnelle.

Mais, si la fin malheureuse n'est pas indispensable, qu'est-ce qui différencie la tragédie selon eux des autres genres dramatiques ? Peut-on l'appeler encore tragédie ?

C'est la grandeur héroïque, selon Corneille, qui est à la base du tragique. L'essentiel c'est le combat, et non pas l'issue heureuse ou malheureuse, qui constitue l'essence du tragique. Le sublime plus que le malheur est chez ce dramaturge l'essence du tragique. Contrairement à Corneille, Racine montre des humains impuissants contre leurs passions et contre le destin mais insiste sur la noblesse et la grandeur des héros tragiques. Nul besoin de sang ni de mort violente, explique-t-il dans la préface de *Bérénice*.

« Il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs soient héroïques, que les passions y soient excitées pour provoquer cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie »¹¹.

En France, la mort de Louis XIV sonne le glas de la tragédie classique qui ne pouvait exister que dans une culture qui croit au destin et voue un culte à la grandeur héroïque, et aussi dans une société dominée par les valeurs aristocratiques : honneur, gloire et absolutisme moral.

Au XX^{ème} siècle, un nombre important de pièces, même si elles ne suivent plus les règles de la tragédie classique, comportent néanmoins des éléments tragiques. Certaines reprennent des sujets des tragédies grecques

¹¹ Jean Racine, Préface de *Bérénice* [1670], in *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, "Pléiade", Paris, 1950, pp. 465-468.

antiques telles qu'*Antigone* de Jean Anouilh et *La Machine infernale* de Jean Cocteau. Enfin le théâtre de l'absurde des années cinquante pourrait lui aussi être considéré comme une forme particulière de la tragédie, mais il s'agirait alors d'un tragique différent, autant par la philosophie que par le style, qui n'est souvent empreint ni de noblesse ni de bienséance.

Des critères comme la forme en prose ou en vers, le nombre d'actes, les autres dogmes aristotéliens (unité de temps, unité de lieu, unité d'action, bienséance ...), appartiennent à un passé révolu. Aussi les personnages illustres qui caractérisaient les tragédies traditionnelles ont-ils perdu de leur luminosité. Désormais tout le monde a accès à la scène : le théâtre transpose la réalité, et cette réalité est aussi fortement manifeste dans le grotesque et dans la bassesse. La rime, l'alexandrin royal, muteront vers des séquences hachées, dépourvues de sens et qui ne respectent aucune bienséance. Fond et forme vont partager le même cortège de la décadence et de la déchéance.

b. La décrépitude de la tragédie

Qu'enseigne donc cette tragédie antique à ses spectateurs pour accéder au rang de coryphée des genres ? Et pourquoi sa décrépitude a-t-elle fait sentir chez les critiques et les intellectuels autant d'amertume ? Les génitrices : ne sont-elles plus à même d'accoucher d'un Eschyle ou d'un Sophocle ? Faut-il remplir d'abord les gradins d'un public averti et adhérent avant de penser aux poètes ? S'agit-il d'une pénurie de dramaturges, ou des prémices d'une métamorphose qui va s'emparer de l'âme grecque, assujettie à son tour à ce que les critiques baptiseront plus tard l'évolution de la notion du goût ?

Nous avons pu trouver chez Nietzsche une analyse réconfortante, et des réponses désaltérantes à nos questionnements qui gravitent tous autour de la mort de la tragédie. Pour le philosophe allemand, le déclencheur du processus de l'agonie de la tragédie serait Euripide : « *L'agonie de la tragédie, c'est Euripide* »¹². D'après cette citation qui n'admet qu'une seule et unique interprétation, ce poète tragique est le premier suspect. Il est vrai disait Massillon qu'« *on n'est jamais trahi que par les siens* »¹³. Mais pourquoi pointer du doigt Euripide, et quel était son crime esthétique fatal ?

D'autres critiques ne partagent pas le verdict qu'a soufflé le philosophe allemand. Aristote, compatriote d'Euripide, imprégné de la même culture et à peu près issu de la même époque, l'avait qualifié du « *plus tragique des poètes* »¹⁴, parce qu'il excelle aussi bien dans la constitution de l'intrigue, qu'au don incomparable d'offrir au plaisir des spectateurs un dénouement parfait, digne des grandes tragédies. Le nombre élevé des concours remportés en est une incontestable preuve.

Nietzsche, érigé en avocat de la tragédie, continuera son plaidoyer et sa dissertation sur cet apport malencontreux qui va ronger les fondements et les soubassements de la tragédie, la rendant fragile et susceptible de s'effondrer à la moindre des secousses.

« Avec lui c'est l'homme de tous les jours qui passa des gradins à la scène et le miroir, qui ne reflétait naguère que les traits de la grandeur et de

¹² Friedrich Nietzsche, op. cit., p.73.

¹³ Pierre Ripert, *Dictionnaire des dictons, proverbes et maximes*, Maxi-livres, Paris, 2001, p.360.

¹⁴ Aristote, op. cit., p.56.

l'intrépidité, accusa désormais cette fidélité exaspérante qui reproduit scrupuleusement jusqu'aux ratés de la nature »¹⁵.

Avec Euripide, la correction des mœurs, l'éducation, l'aura qui couvrait l'homme grec, vont se dissiper, et l'on commence à démystifier et à désacraliser la scène. Ce rapport supériorité-infériorité, verticalité- horizontalité, homme-dieu, qui devrait se perpétrer entre gradins et scène, n'est plus. Désormais, et avec Euripide comme premier déclencheur, gradins et scène connaîtront un certain nivellement. Euripide était à la tragédie ce qu'était Machiavel à la politique. L'autopsie que ce dernier avait faite à la politique a rendu possible l'accession au trône à tout le monde. Il n'est guère nécessaire d'avoir un sang royal, ou d'appartenir à une lignée pure, il suffirait pour autant de savoir associer ruse et intelligence, et maîtriser l'art de les faire alterner. C'est-à-dire bien connaître le moment opportun pour être brutal et cruel, et paradoxalement, l'heure de devenir attentif et faire appel à la voie de la sagesse. L'utopie hellénique, qu'on peut résumer dans une vision tragique du monde qui enseigne et apprend aux gens la plus efficiente des manières d'habiter le monde, de cohabiter avec la mort, va malheureusement s'évanouir on ne sait sous quel démoniaque mécanisme. La dégradation du personnage Euripidien par rapport à celui de ses prédécesseurs, continue le philosophe allemand, n'émane pas exclusivement d'Euripide, mais d'une autre entité encore plus problématique, et impossible à défier : il s'agit de Socrate.

« Car Euripide aussi, d'une certaine manière ne fut qu'un masque. Toutefois, la divinité qui parlait par sa bouche n'était pas Dionysos, ni non plus Apollon, mais un démon de naissance récente, qui avait nom Socrate. Tel est le

¹⁵ Friedrich Nietzsche, op. cit., p.73.

nouvel antagonisme : socratisme contre dyonysisme. La tragédie grecque en périt »¹⁶.

Plusieurs sources biographiques sur Socrate affirment qu'il a été poursuivi en justice par des poètes qui seraient jaloux, d'avoir nié l'existence des dieux, et d'avoir aussi inoculé cette pensée blasphématoire à plusieurs de ses disciples. Accusation lourde à une époque où la mythologie prône sur les autres domaines de la vie hellénique. C'est une atteinte à la culture et une offense au patrimoine. Il a été condamné à mort après un plaidoyer où il s'est lui-même pris en charge sa défense devant les juges. Socrate fut exécuté, mais le sort de son système idéal tomba entre de bonnes mains. Sa méthode de raisonnement, qui a ébahi les magistrats et vexé ses accusateurs, va gagner davantage de terrain après sa mort.

Le socratisme, déduit Nietzsche, l'emportera sur le dyonysisme. Il existe d'un côté, un Socrate démonisé, celui qui, par son discours rationnel, a pu gommer d'un seul revers de main tout un héritage culturel, et a mis en quarantaine un genre ennobli et vénéré. De l'autre côté, un Socrate divinisé, dont la déification trouve sa justification dans le caractère résistant et solide de sa théorie qui continue de survivre, et constitue un point de départ au progrès scientifique et technologique. Il est divinisé aussi parce qu'il a pu battre Dionysos, le jeune dieu aimé par les grecs, en annihilant son culte. Et seul un dieu peut défier un autre. La raison scientifique, semble-il, n'est pas le seul facteur qui a mené au déclin de la tragédie. Nous pensons que le christianisme

¹⁶Ibid., pp. 78 -79.

et fortement impliqué, car cette religion donne une explication métaphysique à prendre sans le moindre réquisitoire, en agissant en bon croyant.

« Les deux forces qui vont s'affronter à partir de la renaissance : la révélation chrétienne, et la raison philosophique, ont ensemble un ennemi commun : la tragédie, qui succombera sous cette double attaque »¹⁷.

L'homme socratique ne pèche que par ignorance, l'homme chrétien pèche parce qu'il est sous le joug du péché originel, cette souillure héréditaire allait se transmettre de génération en génération jusqu'à intégrer la carte génétique de chaque chrétien, et la faute commise par Adam expliquera les fautes de sa progéniture. Mais l'authentique tragique n'est à chercher ni dans la raison, ni non plus dans la théologie. Les deux instances trouvent chacune une explication au tragique, et prétendent trouver un responsable à l'irresponsable par essence. Joindre l'innocence au châtement fut l'une des lois fondamentales d'où le tragique tire son hermétisme et sa difficulté d'interprétation.

« Certes, chaque fois que commence la représentation tragique, elle nous ramène à ce mystère antérieur à toute religion, à cette irrationalité rebelle à toute philosophie : le malheur sans raison, la culpabilité sans crime »¹⁸.

Dans *Electre* de Giraudoux Égisthe a donné un bon exemple pour dissocier destin et tragique.

« La peste éclate bien lorsqu'une ville a péché par impiété ou par folie, mais elle ravage la ville voisine, particulièrement sainte »¹⁹.

¹⁷Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Editions du Seuil, Paris, 1967, p.56.

¹⁸ Ibid., p.31.

¹⁹ Jean Giraudoux, *Electre*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1987, p.38.

Le destin, c'est ce qui « est écrit là-haut dans le grand rouleau » et qui doit absolument se reproduire dans l'ici-bas, pour reprendre le fameux « leitmotiv de Diderot »²⁰, mais qu'on peut comprendre et accepter. Le tragique aussi fut écrit là-haut, mais il reste énigmatique puisqu'il inflige une correction fatale au non coupable. L'épidémie de peste qui engendre des hécatombes pourrait être juste et justifiée quand elle frappe les mécréants, les méchants, les impies ; mais quand elle ravage les ermites, décompose les corps des moines, arrache la vie aux enfants, il n'est plus question de justesse ni de justice. Le destin, c'est ce qui va sûrement arriver, et qu'on ignore. « *C'est tout simplement la forme accélérée du temps* »²¹.

Le christianisme exclut le mythe et essaie de donner un sens à la vie. Tout le mal qui affecte l'homme sur terre est potentiellement expliqué par cette malédiction inébranlable qui est le péché originel, toute autre interprétation ne serait qu'hérétique. Un bon croyant, un vrai chrétien ne doit en aucun cas s'interroger sur le mal car il est immanent. Pour ce qui est de la raison scientifique, le monde est démystifié, tout est devenu accessible à l'entendement de l'homme, et ce, par la soumission de tout phénomène à l'expérimentation. La forme de la terre, sa gravitation autour de l'astre de jour, l'éclair, le tonnerre, l'arc-en-ciel, tout est devenu explicable. Il n'y a plus aucun besoin pour le mythe, aucune nécessité pour la métaphysique. Et c'est le coup fatal sous lequel gît la dépouille de la tragédie : « Le déclin de la tragédie fut en même temps le déclin du mythe »²² affirme Nietzsche, frustré de cette perte

²⁰ « Il est écrit là-haut » : phrase répétée plusieurs fois dans le roman *Jacques le fataliste* de Denis Diderot.

²¹ Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1987, p.56.

²² Friedrich Nietzsche, op. cit., p.135.

inestimable que rien ne va réconcilier. Les continuateurs n'atteindront jamais la perfection des antiques qui maîtrisaient l'art de prêter oreille aux vibrations de l'univers.

Nous étions obligé de passer par cette brève dissertation sur la naissance et le déclin de la tragédie qui s'est manifestée essentiellement au cours de trois grandes périodes de l'histoire de la culture occidentale : le Vème siècle avant Jésus-Christ en Grèce, le XVIIème siècle et ses débordements antérieurs et postérieurs en France, le XXème siècle en Europe. Si ce sont ces trois moments qui ont le mieux communiqué une vision tragique du monde, c'est parce qu'ils présentent le point commun de laisser l'homme face à lui-même.

2. Le mécanisme tragique

Le tragique est antérieur à tout drame, les œuvres des poètes ont pu le dépeindre, exhiber ses contours, dégager ses caractéristiques. On l'utilise pour définir une tragédie, parce qu'il en est la substance et l'ossature, mais suivre le même stratagème pour le définir, lui, l'indéfinissable, est une preuve de paresse. Il existe un semblant de concertation sur la difficulté de lui proposer une interprétation satisfaisante, il est à mettre du côté des concepts philosophiques les plus controversés. Il y a lieu d'attirer l'attention sur le fait que le terme n'a pas beaucoup perdu de sa ferveur, et de sa consistance. Il a certes évolué, comme évoluent tous les mots de la langue, a perdu quelques points de sa charge sémantique, cependant il est toujours d'actualité, et les signes de vie d'un mot ou d'une langue, ne sont que le témoignage de la fréquence de leur usage. Jadis un grec pouvait tressaillir si le mot résonnait à son oreille, parce que le terme « tragique » tire sa force de la culture. À présent,

on peut qualifier un accident de tragique, si par exemple la collision a engendré une victime jeune, ôté la vie à un couple récemment uni, condamné une belle jeune fille à se maintenir dans une chaise roulante pour le reste de sa vie. Tels sont quelques exemples où le mot trouve son usage de nos jours. Et nous constatons la persistance d'une même question qui transcende l'histoire, et qui ne trouve pas de réponse : pourquoi ce malheur est-t-il arrivé à cette personne serviable, bien éduquée, sociable ? C'est Cette divergence cause à effet qui échappe à toute rationalité, et qu'il faudrait analyser pour se rapprocher d'un sens insaisissable qui enveloppe le phénomène tragique. Rosset Clément essaie de dépasser le concept, lorsqu'il décide d'observer le comportement de l'homme face au tragique. Il avance dans ce sens que :

« Nous considérons le tragique comme un mystère que l'on ne peut que constater. Notre interrogation portera sur l'homme tragique, sur l'homme face au tragique, non sur le tragique »²³

Le théoricien vient confirmer dans ce passage le caractère indomptable du tragique, il nous indique une autre itinérance à emprunter pour dévoiler ce qu'il appelle lui, un mystère. Il faut étudier l'homme face au tragique, pris au piège tragique : sa psychologie, ses moments de lutte et de lucidité où il essaie de tâter avec des mains tremblantes un entourage hermétiquement verrouillé, pour guetter une issue, un espoir, solliciter de l'aide, invoquer les dieux, implorer la nature, chercher dans tous les sens. C'est le cobaye dans sa cellule labyrinthique en vitre, qui cherche vainement une fin à son état d'emprisonnement, mais tous les côtés sont pareils, tous les chemins sont bouclés. Après maintes tentatives illusoires, il va prendre conscience de l'inanité de ses efforts, et va passer de

²³ Rosset Clément, op. cit., p.19.

l'ignorance à la connaissance pour reprendre Aristote. Le philosophe français refuse d'attacher le tragique à une situation unique, plusieurs forces antagonistes vont se jouer de la victime tragique.

« La première vérité que nous enseigne l'analyse psychologique du tragique est qu'il n'y a pas de situations tragiques, que l'idée du tragique repose tout entière dans un rapport entre deux situations, qu'elle est la représentation ultérieure du passage d'un état à un autre, qu'en conséquence, on peut parler de mécanisme tragique, pas de situation tragique »²⁴.

Le sentiment tragique résulte de ce tiraillement, et de cet écartèlement entre deux valeurs, ou deux pulsions. Généralement c'est la passion qui est la plus représentée chez les dramaturges, vu sa férocité et son caractère foudroyant qui amène le mal et déséquilibre l'esprit, « *quelle foule de maux l'amour traine à sa suite* »²⁵, et qu'on retrouve opposée à l'honneur, au devoir, aux obligations filiales et à la morale. Le plus souvent le choix entre l'une de ces valeurs est difficile, voire impossible. Ce mécanisme, une fois installé engloutit l'être, accapare de sa conscience et de son entière existence. D'ores et déjà, on est dans le fixisme et dans l'attentisme, les tentatives de se libérer ne font qu'envenimer davantage la situation ; tel dans des sables mouvants où tout le mouvement ne fait qu'accélérer le processus d'engloutissement : « *Mon mal augmente à le vouloir guérir* »²⁶. Nombreux sont les exemples dans la littérature qui essaient de tisser avec dextérité ce moment de lutte contre les gouffres phagocytaires du tragique. L'exemple le plus utilisé par les critiques est celui de Rodrigue dans *le Cid* de Pierre Corneille, qui est fiévreusement

²⁴ Ibid., p.7.

²⁵ Jean Racine, *Andromaque*, Editions Gallimard, Paris, 1950, p.69.

²⁶ Pierre Corneille, *Le Cid*, Editions Carrefour, Paris, 1996, p.35.

amoureux de Chimène. Rodrigue, au lieu d'offrir à sa bienaimée des présents et des bijoux en guise de dote, il a ôté la vie à son père pour sauver l'honneur du sien. Le protagoniste a choisi l'honneur aux dépens du cœur, à une époque où l'honneur et l'esprit chevaleresque furent les plus nobles des valeurs. Il ne peut donc en aucun cas choisir autrement, et l'on remarque d'emblée que son choix est sous l'emprise du contexte. Le tragique est le fait d'être soumis à cette expérience pénible, à être obligé de choisir, à être né à cette époque. Le destin veut que parmi tous les hommes vivants sur terre, il devait tuer le père de Chimène, et parmi toutes les femmes du monde ; son cœur ne devait battre que pour Chimène. Une situation d'amour face à une situation d'honneur, l'une doit triompher au détriment de l'autre.

« Il est nécessaire dit Schiller qu'une valeur soit détruite, si le tragique doit se manifester »²⁷.

Pour continuer sa route dévastatrice, c'est Chimène qui doit venger son père à son tour, *« la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau »²⁸*, subir la pression écrasante de la passion, et le devoir moral et culturel de la vendetta. Elle a perdu une moitié qui est son père, et doit le venger pour perdre l'autre moitié : son amant. La perte de la totalité est synonyme de s'adonner à la mort, car sa misérable vie est départagée entre deux êtres qui lui sont très chers.

Dans le mot mécanisme, il y a aussi cette idée du mouvement du tragique qui ne lâche une victime qu'après avoir saisi une autre. Il continue son parcours triomphal. Les forces ouraniennes, chtoniennes, et supranaturelles agissent

²⁷ Jean-Marie Domenach, op. cit., p.48.

²⁸ Pierre Corneille, op. cit., p.62.

sous sa tutelle et adhèrent à ses commandements. Il les érige à tort et à travers, mais à des degrés qui diffèrent. Ce qui est indiscutable, c'est que le monde est tragique. Venir au monde, c'est subir le tragique. Pour rendre à César ce qui est à César, il convient de dire que le mot mécanisme a été initialement utilisé par Rosset Clément dans son ouvrage intitulé *La philosophie tragique*, il a donné l'exemple de l'ouvrier qui va glisser d'un échafaud et qui va succomber à cette chute. Celui qui a eu l'occasion d'assister à l'événement malheureux a pu voir l'homme vivant, mourant, et mort. Il a pu assister au cheminement tragique : la transformation d'un état de vivant à un état de mort. Il est le dernier être à avoir parlé à l'ouvrier. Le seul à garder ces derniers moments gravés dans la mémoire. Même au moment de l'agonie, le tiraillement subsiste, il y a d'une part l'instinct de vie, le désir foudroyant de durer, et de l'autre part, la réalité exorbitante de la finitude, et l'imminence du trépas. L'ambulancier, les autres ouvriers du chantier, la foule attroupée, et la famille ne peuvent que contempler le cadavre, constater l'état de mort, ils sont arrivés en retard, et ont raté deux temps cruciaux. Ils vont l'inhumer, reprendre leurs activités, et laisser le temps cicatriser peu à peu la plaie qu'a engendrée cette perte dans leurs cœurs.

Revenons au témoin oculaire, qu'est-ce qu'il a pu faire devant la brève agonie de l'ouvrier ? Quel serait l'impact de cette métamorphose de l'animé à l'inanimé sur sa psychologie, et qu'est-ce qu'elle a en commun avec sa propre condition ? Il s'opère une séparation, une scission entre l'âme et le corps devant ce témoin, il ne peut absolument pas intervenir pour désactiver cette ultime réaction qui va aboutir à la mort. Il est devant l'obstacle de la mort, devant l'insurmontable. Essayons de nous rapprocher de ses pensées pour mieux le comprendre. Il va se dire qu'un certain jour, il va être l'ouvrier, boire de la

même coupe, que cette âme qui a déserté le corps n'est en réalité que l'âme de l'humanité, et que la mortalité, la finitude, est identique pour tous. L'obstacle de la mort, qui rompt avec tout espoir de continuité, va donc se généraliser, le franchir est impossible, il est partout. Toutes les tentatives de s'en débarrasser se voient infructueuses, et l'on est devant ce que le philosophe baptise l'irréremédiable : ce qu'on ne peut pas éviter, ce qui n'épargnera personne. L'échec de remédier à la mort dépassera l'ouvrier et le témoin, il intéresse toute la race. Il marquera d'une encre indélébile toute l'existence, accablera la pensée jusqu'au dernier soupir. Il choisira de se manifester surtout lors des moments de joie pour instiller sa dose d'amertume et d'insatisfaction qui va prendre de l'ampleur à mesure que la joie en prenne aussi. Aucune réussite, nul exploit individuel ou collectif ne peut désormais espérer perdurer dans le temps, il est ombragé par ce gigantesque nuage imperméable aux rayons de soleil. C'est pour cela que Rosset Clément parle de l'irréconciliable dans son analyse du tragique. Le goût d'emblée fugace de la joie est aussitôt affadi par le souvenir omniprésent et retentissant de la mort. Et l'on n'éprouve, selon ses dires, qu'une demi-satisfaction, car l'angoisse permanente de la mort qui loge l'inconscient, l'emporte largement sur les instants brefs et intermittents de joie. Il ne s'agit pas là d'une vision pessimiste du monde, ni d'une requête de repousser toute manifestation joviale, mais d'un appel drastique à la mesure quant à la façon de savourer les délices rarissimes que nous propose une vie avare. Le tragique nous enseigne comment accepter le malheur qui nous affecte, et comment gérer les moments de joie. Le héros tragique ne cesse de le démontrer.

« L'idée de la mort est sollicitée, provoquée, par tous les instants qui auraient tendance à le nier : aussi, plus nous sommes joyeux, plus acérée est la pointe du poignard qui déchire notre joie »²⁹.

« Les personnages tragiques sont éduqués par le malheur, et ils atteignent leur accomplissement dans la mort »³⁰.

Et c'était le but essentiel de la tragédie, surtout la tragédie antique, c'est ce que les poètes essaient de transmettre comme message à travers leur noble art. La médiation étant réussie, parfaitement accomplie, et l'homme grec est heureux, le sens qu'il cherche à donner à son existence, il le trouve exposé devant ses yeux à la meilleure des manières possibles. Il vit en parfaite symbiose avec toute forme de transcendance. Le succès du théâtre antique fut une vérité qui n'a jamais été contestée. Les dramaturges qui sont venues ultérieurement, nous dit George Steiner, manqueraient d'invention.

« Dépourvus d'inventions, des poètes se mettront à accommoder les vieux mets à des sauces nouvelles »³¹.

Il n'y a plus d'héroïsme qui puisse être mythifié qui a des caractères élevés par rapport aux nôtres, et dont l'imitation pourrait aboutir à un drame. Le sous-bois vivant susceptible d'être ranimé fait défaut, il ne reste qu'une cendre froide. Les actions méritoires se font de plus en plus rares. Les grands mythes ont été surexploités, et par les anciens, et par les modernes, ils sont devenus arides et desséchés.

S'il n'y avait pas de théâtre, on n'aurait jamais pu reconnaître la grandeur et la prospérité de la civilisation grecque qui a pu surmonter l'obstacle de la

²⁹ Rosset Clément, op. cit., p.29.

³⁰ George Steiner, *La mort de la tragédie*, Editions Gallimard, Paris, 1993, p.166.

³¹ Ibid., p.49.

mort, quoique psychologiquement, vivre avec la souffrance, accepter l'idée de la fuite vertigineuse du temps. Cela ne veut pas dire que les attributions du théâtre se limitent à l'archive, ou à un simple intérêt historique. Le théâtre est éclairateur, purificateur, c'est une espèce de dosimètre à travers lequel on peut jauger une civilisation. Un bon théâtre correspondrait inéluctablement à une civilisation prospère.

Nous avons pu agencer quelques exemples des antiques, des classiques, et des contemporains pour circonscrire le phénomène tragique. Nous avons dit que le tragique naquit avec l'homme, change de masque selon l'époque, serre et desserre le nœud qu'il façonne autour de ses victimes à son gré, s'infiltrer à travers tous les secteurs de la vie, affirme sa supériorité, vainc ceux qui avaient le courage ou plutôt la candeur de le défier. Clément Rosset, à qui nous avons consacré une grande partie de notre analyse, a parlé des éléments qui caractérisent le mécanisme tragique, à savoir : l'insurmontable, l'irréversible, l'irréconciliable, et l'irresponsable. Il nous reste un élément clé, sur lequel il est indispensable de se pencher quoique succinctement : il s'agit du temps tragique. Il est de bon ton de comprendre en quoi ce temps diffère-t-il du temps normal ? Quels sont ses caractéristiques ? Quelle est sa contribution, son apport, son influence, et son intervention dans le schéma tragique ?

3. Le temps tragique

La notion de temps est problématique, c'est l'invention de l'homme, introduite pour consigner l'histoire, et donner un ordonnancement à la vie. Tout le monde peut le comprendre, mais nul n'est à même de le définir ; il est le présent qui était futur, et qui devient passé. Il est interminable quand on souffre,

fugace lorsqu'on jouit, prolongé quand on veut grandir, accéléré quand on ne veut point vieillir. On a l'impression qu'il va à l'encontre de nos désirs, et que derrière lui se maintient une espèce de force inconnue qui en détermine l'action. Il est souvent en rapport avec un événement majeur qu'a connu l'humanité. Ainsi parle-t-on d'avant le déluge, avant et après la naissance de Jésus christ, après l'exode, la guerre de Troie, la prise de Constantinople, la seconde guerre mondiale. En géologie aussi, ce sont les événements qui déterminent l'histoire de la terre, et c'est la chronostratigraphie qui s'occupe de dater les différentes couches de la terre (l'ère jurassique, précambrienne ...). Ce sont donc les événements et les actions qui définissent le temps, ils le substantialisent et en dessinent les contours. « *Le temps est du mouvement sur de l'espace* »³² affirme Joubert dans cette séquence qui rappelle dans sa structure, les théorèmes mathématiques, il rajoute à l'action la notion de l'espace. La terre effectue un tour sur son axe en un jour, et autour de l'astre du jour en une année. Rotation qu'on va mimer pour inventer les montres trotteuses, et enfermer le temps sous des couvercles valeureux, qui devinrent des signes ostentatoires de richesse. En météorologie, on parle du beau et du mauvais temps, selon qu'il neige, vente, grêle, ou selon qu'il soit ensoleillé. Du début des temps, de la fin des temps, parlent respectivement la cosmogonie et l'eschatologie. Tels sont quelques exemples où le mot temps trouve ses emplois. Utilisé seul, il est vague et indéterminé.

La philosophie a pris assez de temps pour discuter du temps, mais ce qui nous intéresse le plus, c'est une variété très spécifique, et qui nous doit

³² Pierre Ripert, op. cit., p.356.

éclaircissement et mise à nu ; il s'agit du temps lié au tragique qui diffère du temps normal, bien qu'il n'y ait pas de temps normal, puisque nous avons vu et dit que le monde est tragique, que le monde c'est le tragique. Néanmoins, les poètes lui en ont accordé des contours très particuliers, et nous trouvons dans les lignes qui suivent une description exhaustive du temps tragique :

« Il y a donc deux idées essentielles et complémentaires dans le sentiment tragique : l'idée du mouvement ; et l'idée de l'immobilité, soudain fondues en une seule intuition- horrible sentitu ; l'idée d'un mécanisme figé, qu'on pourrait représenter, pourrait-t-on dire, sur un tableau, sans tenir compte du temps, car il s'agit d'un schéma tragique qui, lorsqu'il entre en action, usurpe en quelque sorte le temps, se sert du temps, fait comme s'il est le temps : et c'est seulement lorsque le mécanisme tragique a achevé son œuvre que l'on s'aperçoit que ce n'était pas le temps, mais bien le tragique déguisé qui avait revêtu les atours du temps pour mieux nous tromper »³³.

La citation soulève plusieurs caractéristiques du temps tragique, et insiste sur le volet mouvement, et mobilité : tantôt on est en face à un temps long et interminable, tantôt on est contraint à un temps rapide et insaisissable. L'action tragique se trouve engloutie par le temps, il en est le support. Cette flexibilité n'est point innocente, elle est préméditée, et constitue un actant principal qui accentue davantage le poids écrasant du tragique. Zeus a pris l'apparence d'un mari qu'il a préalablement envoyé à la guerre pour accaparer sa femme, et consommer ses noces. Il ne s'arrêtera pas à ce point, c'est à dire au simple déguisement, mais il va prolonger trois fois la durée de la nuit, remettre à plus tard l'aurore, immobiliser la lune au milieu du firmament, prolonger la pénombre, pour assouvir pleinement ses fantasmes. Le même dieu qui a arrêté l'heure, va l'accélérer quand il est question de châtiment ; il va ordonner la mort

³³ Rosset Clément, op. cit., p.8.

immédiate d'Hippolyte, sans pour autant accorder quelques heures, qui étaient largement suffisantes pour faire éclater la vérité et innocenter le condamné. Les « *boxeurs aveugles, fesseurs aveugles* »³⁴, n'avaient pas assez de temps pour enquêter et préfèrent poignarder là où ils devraient caresser.

Entre le jouir et le pâtir, le pendule ralentit ou accélère, l'essentiel est que le temps discorde avec les intérêts des mortels, et s'accorde parfaitement avec ceux des immortels. Au moment du conflit tragique, toute la concentration du personnage est entièrement dissoute dans ledit conflit, il y réfléchit jour et nuit, et s'il a eu la chance de fermer les yeux quelques instants, ce n'est que pour le revoir clairement défiler dans ses rêves. Conscient ou inconscient, il le discerne fermement. Le conflit meuble le temps, le comble, et ne laisse pas de place pour d'autres activités, point d'interstices, c'est pour cela que temps tragique, et conflit tragique, ne font en réalité qu'une seule entité.

La souffrance prolonge le temps, et le temps exacerbe la douleur, il l'éternise :

« Songe, songe, Cephise, cette nuit cruelle.

*Qui fut pour tout un peuple, une nuit éternelle »*³⁵.

Ces deux vers extraits d'*Andromaque* de Racine font écho à ce qui a été dit quant à la culpabilité du temps, et son ouvrage antihumain. C'est parce que la nuit était cruelle, qu'elle va prendre un aspect éternel. Andromaque faisait allusion au cheval de Troie. Un cheval gigantesque en bois qui referme dans

³⁴ Jean Giraudoux, *Electre*, op. cit., p.39.

³⁵ Jean Racine, op. cit., p.92.

son sein les guerriers les plus redoutables, et qui vont attendre la tombée de la nuit pour l'enfoncer, s'infiltrer, et ouvrir la porte colossale à la troupe. Cette ruse a permis aux grecs de franchir les murailles blindées d'une ville longuement assiégée, pour semer une terreur sans précédent, et commettre l'une des tueries les plus rapportées par les historiens, qui n'a épargné ni femmes, ni enfants, et que les troyens n'arriveront jamais à rayer de leur mémoire. La souffrance dure, la joie s'envole. La profondeur de la douleur permet de marquer l'esprit et d'y laisser une empreinte qui vainc le temps et le dépasse. Les événements atroces survenus à travers l'histoire sont les plus marqués, ils sont inoubliables. Ainsi, les bombes larguées sur le territoire japonais ont une date précise, mais les suites des bombardements sont toujours d'actualité. Les terres et les femmes en sont devenues infécondes. Les handicapés et les mutilés pullulent. L'incidence des néoplasies ne cesse de croître. Le mal s'est produit en 1945 et il est ressenti encore de nos jours. Il a intégré l'imaginaire culturel, devenu transhistorique. Si la paix fut instaurée entre politiciens et décideurs, les tensions apaisées par la grandiloquence des discours trompeurs des « cœurs froids », la haine et la rancune sont maintenues entre les peuples. L'effet de l'habillage diplomatique est fugace. Le mal s'enracine, les compensations offertes sont la plupart de temps, trop loin d'instaurer une réconciliation qui puisse l'éradiquer définitivement.

Les deux guerres mondiales ont semé une terreur et un dérèglement sans précédent. Jadis, les hommes se sont entretués par des armes archaïques, faits à la main, utilisés par la main ; des flèches, des lances, des sabres, des couteaux. Puis par des armes à feu qui tirent coup par coup, des tirs à des distances rapprochées. La machine de guerre, la technologie de massacre, ont subi une

métamorphose ; toute l'intelligence de l'humain s'est focalisée sur cette course effrénée pour se doter des outils les plus percutants qui engendrent la mort. Le tir qui faisait un mort dans les guerres classiques en fait des milliers dans les modernes. On bat l'ennemi sans le voir, ni le reconnaître. Le bouton a remplacé la détente, bref, la machine à tuer est devenue incontrôlable. L'homme n'est plus le centre du monde, l'humanisme cèdera la place à un mammonisme³⁶ immoral, et à une sacrée faillite des valeurs. La loi qui va régner est sans aucun doute celle des intérêts et du bénéfice ; le lucratif légitimera les atrocités. Ceci a balisé le chemin à des débats ininterrompus sur le devenir de l'homme, et sur le sens à donner à sa misérable existence. L'absurdité de la condition humaine devient désormais une thématique chère aux philosophes et aux littérateurs.

4. L'absurde comme facette moderne du tragique

Plusieurs écrits se sont intéressés au thème de l'absurde, qui, bien qu'enraciné dans le temps, n'a eu vraiment ce qu'il méritait de discussions et de réflexions de la part des érudits et des spécialistes qu'à partir des années cinquante. Bien avant, Le spleen baudelairien avait diagnostiqué l'angoisse, le mal de vivre, défini quelques-unes de ses caractéristiques, il avait pu l'apaiser par le recours à la violence des vers car la poésie amortit le poids suffocant qui pèse sur l'âme. Cette phase de latence guettait une sorte de catalyseur pour se manifester et qui n'était autre que le contexte affreux de la guerre. L'inhumanité des hommes qui était modérée, va dépasser toutes les limites. Le monde est déserté de Dieu, l'atrocité n'en va pas replier. Désormais, rien n'est rassurant, le cycle normal de la vie des hommes ; enfance, jeunesse, vieillesse, se voit

³⁶ Amour immodéré de l'argent, déification de l'argent.

menacé, accéléré, interrompu par la soif pathologique du sang. La peste, le choléra, et d'autres épidémies qui ont entaché l'histoire, faisaient certainement beaucoup de morts, mais au moins, elles offraient aux malades le temps qu'il leur fallait pour se repentir ou pour guérir. Une bombe nucléaire centuplerait le nombre mais n'aura besoin que de quelques secondes pour tout mettre en miettes. La rapidité de l'éclair, le potentiel de destruction, et la précision sont devenues les critères de choix d'une bonne arme, d'une arme de destruction massive, comme préfèrent l'appeler les instances juridiques et les discours flatteurs des hommes politiques. La mort est démythifiée, elle est devenue un lieu commun, un événement fortuit. Avant, elle n'emportait que les vieux et les malades, actuellement, elle menace tout le monde : soldats, civils, femmes, enfants, et c'est pour cela d'ailleurs que les guerres ne connaissent plus de héros ; un vrai guerrier ne peut se permettre de dégainer son arme et l'ériger face à un enfant pour lui ôter précocement la vie. Elle est devenue à proximité, inutile de s'abriter, point de refuge, nul repaire n'est à même de la repousser.

Le dérèglement et le dérapage de l'homme constituent le point de départ de cette littérature liée à l'absurde, il n'œuvre plus pour la prospérité, ni non plus pour la postérité comme était le cas dans les civilisations antérieures, où l'ultime raison d'être des penseurs et des décideurs fut d'envisager des moyens performants et durables pour conserver la vie d'abord, et puis promouvoir le vivre ensemble.

Ce qui nous importe vraiment dans cette partie c'est d'étudier les rapports qui peuvent exister entre absurde et tragique, car semble-il, il y a tendance à les confondre. Pour ce faire, nous nous proposons de clarifier cette nuance en

agençant quelques exemples tirés du théâtre de l'absurde, particulièrement de la pièce de Samuel Beckett : *En attendant Godot* considérée comme étant un chef-d'œuvre. L'écriture de Camus, constitue aussi une fange d'une richesse inestimable en la matière.

Il existe une incompatibilité entre le moi et le monde, rares sont ceux qui ont pu la supporter. L'âme romantique a toujours su se fondre dans le macrocosme pour ne faire qu'une seule entité. Et l'on bat cette étrangeté par une sublimation qui permet d'arriver à la même grandeur que la nature. L'unité et l'homogénéité instaurent un climat de tranquillité et de sérénité. Mais il a été reproché aux romantiques leur penchant manifeste vers la rêverie, le songe, et un manque exagéré de réalisme. La logique des choses, c'est avoir les pieds sur terre, un jugement droit, un esprit simple, cette trinité à la Voltaire fut un matériau suffisant pour appréhender le monde et s'assurer qu'il s'agit d'un univers étrange, en parfaite dissonance avec le désir originel des hommes : celui de durer, de s'adonner aux plaisirs sans pour autant se soucier du lendemain.

« *L'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites* »³⁷.

Dans l'absurde les attributions de la raison sont indiscutables, l'intelligence de l'homme le conduit inmanquablement vers des vérités qu'il souhaite ne pas savoir. Des vérités qui font très mal. Le monde est insaisissable, incompréhensible, c'est ce que découvrira un jour chaque intelligence qui l'habite. Une fois cette découverte malencontreuse réalisée, elle devient

³⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Essais, Gallimard, Paris, 1965, p.134.

irréversible, et le dommage irréparable. Les fous seraient donc les plus chanceux, le défaut cognitif leur permet de ne pas penser, de ne pas connaître, et de cohabiter avec un monde en désarroi. Estragon et Vladimir parlent tout le temps, toute une logorrhée pour ne rien dire, cette parole abondante meuble le temps, comble les interstices, mais son authentique objectif est de remplir le vide pour ne pas penser.

« Quoiqu'il en soit, il faut parler, il faut attendre Godot. Il ne reste plus qu'à s'efforcer de meubler le silence, de parler pour ne pas penser »³⁸.

L'acte de penser, qui a toujours valorisé et caractérisé l'être humain des autres créatures, devient synonyme de souffrance et de torture. Pozzo, le maître, va dire avec un ton d'autorité à son serviteur Lucky en tirant sur la corde « Pense porc », en un geste d'humiliation ; la corde, étant synonyme d'asservissement, de domination, puisqu'elle renvoie à la domestication. « Penser » perd de sa valeur et de sa hauteur, se dégrade, et chute de la noblesse à l'abrutissement. « *Connaître est un destin tragique* »³⁹ affirme Emmanuel Meunier, cité par Domenach dans la conclusion de son livre : *Le retour du tragique*. Aussi Rimbaud n'a-t-il pas fait appel dans sa *Lettre de voyant* à l'encrapulement comme moyen incontournable pour exercer une espèce de censure et de voile sur la raison, surexciter les sens, et « arriver à l'inconnu », il s'agit de s'appuyer sur la sensibilité, aiguïser l'imagination pour devenir poète. Mais aussi, pour esquiver et feinter la pesanteur qu'impose la prise de conscience de la difficulté de vivre, avec tout cet écart colossal entre habitant et habitacle. La drogue est toujours d'actualité, elle ronge la société, et

³⁸ Bernard Lalonde, *En attendant Godot Analyse critique*, Editions HATIER, Paris, 1970, p.11.

³⁹ Jean-Marie Domenach, op. cit., pp.279-280.

constitue un remède temporaire à l'absurde. Le voile s'éclipse, le mal revient, et l'on augmente de dose pour faire durer l'état d'inconscience, et surtout pour annihiler un cogito embarrassant.

Rechercher l'absurde du côté de l'homme, ou du côté du monde est une démarche infructueuse, Camus affirme que l'absurde naît de leur confrontation et de leur opposition.

« Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité »⁴⁰.

Il faut opposer acteur et décor, pour observer la non congruence, l'inadaptabilité, la fracture et la rupture de continuité entre les deux objets de comparaison. Cette dernière est donc le maître mot pour faire jaillir l'absurde. L'homme essaie de comprendre, mais le monde est silencieux, inintelligible, il garde ses secrets escamotés et inaccessibles à une intelligence carencielle. Cette raison qui permet de prendre conscience de l'absurde est incapable de s'en débarrasser. L'absurde est irrémédiable. Camus criera lui-même dans ses carnets : « J'ai soif d'unité, ce monde est irréparable »⁴¹.

Beckett inaugure sa pièce controversée par « Rien à faire »⁴², séquence prononcée par Estragon, et la réponse de Vladimir n'en est pas plus réconfortante, puisqu'elle épouse le même sentiment d'égarement, d'agacement, et d'impuissance : « je commence à le croire »⁴³. Dans les anciennes tragédies, le héros agit, lutte, essaie de dépasser sa condition et se défaire de ses ennuis.

⁴⁰ Albert Camus, op. cit., p.101.

⁴¹ Albert Camus, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1964, p.74.

⁴² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952, p.9.

⁴³ Ibid.

Dans le nouveau théâtre, la notion même d'un héros est discutable, elle est simplement liée à la fréquence d'apparition sur scène et non à la grandeur des actions et la grandiloquence des discours. Ce qui se passe sur scène est sans intrigue, il transpose ce qui se passe dans la vie réelle.

Camus donnera plusieurs exemples pour élucider l'absurde : il voit qu'une guerre où les bombardements des canons et des missiles s'opposent aux couteaux et aux lance-pierres est une guerre absurde. Un verdict disproportionnel au crime commis est absurde. Accuser un innocent, le condamner, l'exécuter, relève aussi de l'absurde. Et l'on recroise cette grande question qui caractérise le tragique, se réitérer dans l'absurde ; la divergence cause à effet, la culpabilité sans crime. L'absurde est tragique, il débouche sur le vide, sur le non-sens, il conduit vers le suicide. La condition des deux clochards de Beckett n'est tragique que dans la mesure où ils logent un monde qui n'est pas adapté à leurs attentes. Ils attendent une délivrance, un sauvetage miraculeux d'un certain Godot qu'ils ne connaissent même pas, mais qui détient, semble-il, la recette magique qui métamorphosera leur existence. Tragique aussi, l'est ce temps circulaire, monotone, qui se répète. La condition des vagabonds fut résiduelle, elle n'est point transitoire, elle tend vers la chronicité. Le théâtre de l'absurde met à nu cette difficulté de vivre, il la dévoile, la dénude, et la jette en face. Inutile de faire semblant de la dénier, de l'esquiver, de l'ignorer, ou de la dépasser, elle est accablante. Les écrits de Camus dont sont extraits nos exemples font écho aux gestes et au langage des protagonistes Becketttiens. Le tout est fondu dans un seul moule, celui de l'étrangeté, du désancrage de l'homme par rapport à sa vie, par rapport au monde, et par rapport à ses semblables.

Il n'y a pas de renaissance du tragique, ni non plus de discontinuité, il était toujours présent, et il le restera. Et si Domenach avait écrit *Le retour du tragique*, c'était pour dissenter sur sa nouvelle apparence, et les changements qui ont pu l'affecter. La transcendance vengeresse, persécutrice, qui anticipe et précipite le châtement s'est repliée et s'est évanouie. Le rôle qui incombe au mythe s'est éteint. La perspective religieuse qui pouvait réunir les gens autour d'un sens commun a perdu aussi de sa vigueur et de son aura. La théorie d'un monde sans dieu, d'une humanité déchue va se positionner, prendre de l'ampleur, pour donner au tragique un sens nouveau, plus accentué, et plus acéré. L'infra-tragédie, comme préfère l'appeler l'auteur allemand est beaucoup plus tragique que la tragédie, son infériorité est expliquée par l'absurdité, la vanité des actions, et la rupture avec la condition princière.

« Cette fatalité n'est pas une force venue de l'Au-delà pour terrasser l'homme de la rue. Ce n'est pas non plus la « machine infernale », le piège à hommes libres que Cocteau et Giraudoux ont construit en préfabriqué sur les plans grecs. C'est un déroulement neutre, banal comme la durée »⁴⁴.

La fatalité qui était exclusivement transcendantale, surprenante, invisible et imprévisible, est d'ores et déjà monnaie courante. Elle a chuté elle aussi, perdu de l'altitude pour s'aligner à l'homme moderne, et submerger son environnement. La fatalité est devenue temps ; temps interminable, insupportable et anthropophage. L'espèce ne connaîtra pas de tranquillité, le mal est imminent. Les efforts des utopistes pour changer le monde butent contre la banquise des fossoyeurs qui tirent bénéfice du système actuel. L'univers de la quantité triomphe, et celui de la qualité décline ; à entendre la qualité comme

⁴⁴ Jean-Marie Domenach, op. cit., p.260.

étant l'intériorité, les valeurs, l'éthique, la morale, et toute autre qualité qui faisait de l'homme un humain. Le désaccord homme-monde, source de mal, est poussé à son extrême par le désaccord homme-homme, qui est le plus dangereux et le plus dévastateur.

Les Hellènes ont compris qu'il n'y a plus d'échappatoire pour se mettre à l'abri du tragique, ils ont réussi à cohabiter avec cette vérité irréfutable qui stipule que le monde est tragique, et sous un tel ciel, il faut être un homme tragique, et admettre que le mal inexplicable est logique, que l'innocence condamnée est éventuelle. Ces principes leurs ont été inculqués par un théâtre prospère, qui a bien su remplir son rôle et mener à bien sa mission. Ils sont devenus des automatismes qui passent de génération en génération.

« Beaucoup par un long âge ont appris comme vous.

Que le malheur succède au bonheur le plus doux »⁴⁵.

L'authentique sagesse serait donc, si l'on veut commenter les deux vers, d'apprendre à gérer les instants heureux, les saisir, tout en tenant compte qu'ils puissent être assombris, à n'importe quel moment par quelque drame opportuniste qui rôde au-dessus des têtes. La sagesse est dans le fait d'accepter l'idée de la mort comme étant l'ultime destinée. Les antiques l'ont bien compris, les modernes ont perdu tous les repères. Tant d'exemples ont été agencés pour élucider le phénomène tragique, mais espérer lui proposer un synonyme, un autre mot qui pourrait le remplacer reste impossible. Toutefois, nous avons pu relever quelques-uns de ses traits, qui ont eu l'approbation des

⁴⁵ Pierre Corneille, *Horace*, Editions Carrefour, Paris, 1996, p.175.

chercheurs et des spécialistes. Ainsi, sont soulevés le tiraillement entre deux pulsions ou deux valeurs, la quête d'un sens, l'impuissance face à la fatalité, l'absurdité des efforts fournis pour se défaire du nœud tragique, l'impossibilité d'une réconciliation qui puisse dédommager les déprédations du tragique. Mais cette quête du sens, que nous avons développée dans le chapitre lié à l'absurde, est à notre sens, l'une des manifestations les plus foudroyantes du tragique, bien qu'elle n'en soit restreinte. Car, si l'on veut croire en la théorie de Todorov, le genre littéraire fantastique se base et se nourrit de cette hésitation même entre le rationnel et l'irrationnel, le logique et l'illogique, le réel et l'irréel.

II. Le genre fantastique

S'il a été intégré par les critiques dans le patrimoine littéraire mondial, ce n'est point le fruit du hasard. Le fantastique littéraire s'est arraché cette place prestigieuse car il offre une vision du monde assez pertinente, et nombreux sont les plumes qui l'ont convoité, surtout au XIX^{ème} siècle, considéré comme étant le plus fécond de l'histoire des arts. Le mot fantastique aussi pose problème de définition, il est utilisé comme étant un nom, mais aussi comme étant un adjectif, et donne à entendre une panoplie de sens, de par la non fiabilité de sa traduction de l'allemand, mais aussi de par l'évolution qu'a connue l'usage du concept par les critiques. Il y a lieu donc de se frayer un itinéraire praticable à travers les voies biaisées et tumultueuses que nous propose une théorie abondante et disparate, puisque le fantastique littéraire acquiert une dimension universelle et chacun le conçoit différemment. Entre *Les Mille et une nuits* de l'Orient, et les fantaisies Hoffmannesques de l'Occident, se dissimule inéluctablement un sens plus ou moins identique, et qu'il faut prêcher, et

dévoiler. Un voyage transcontinental, transculturel aboutirait sûrement sur des points convergents, et offrirait une esquisse qui constituera un point de départ à cette opération assez délicate.

De même que pour la plupart des concepts littéraires et philosophiques qui nécessitent tant de réflexions, et offrent une diversité importante dans la façon de concevoir les choses, ce qui n'est point un défaut, mais au contraire un enrichissement idéal et conceptuel, le fantastique ne transgresse pas la règle, et pose aussi problème d'identification parce qu'il est délimité, entouré, par le merveilleux et l'étrange : deux disciplines littéraires que nous devons aussi explorer, car, ils se confondent avec le fantastique, et constituent ensemble une aire géographique, avec des frontières très infimes et presque imperceptibles.

Dans ce chapitre qui relève de la partie dite théorique, nous allons essayer de sonder les apports des spécialistes qui ont tenté de se concerter sur cette notion, en mettant l'accent sur le contexte et les circonstances d'apparition du genre. La parenté, l'intertextualité est à développer, car semble-t-il, le fil avec lequel fut tissée l'histoire littéraire est le même, le remonter ou le descendre aiderait à mieux comprendre. Il s'impose à priori de puiser dans les origines pour dévoiler cette molécule mère qui serait l'agent causal de cette engeance inestimable. Le texte pourrait suffire au lecteur, dans certaines circonstances, pour comprendre ses mécanismes et ses rouages, puisque « *un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons* »⁴⁶, dirait Proust pour dissocier entre vie et œuvre. Mais nul ne peut dénier l'importance du contexte

⁴⁶ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1994, p.127.

historique et des données biographiques pour le discerner, l'interroger, sans pour autant le forcer ou l'obliger à dire ce qu'il n'a jamais envisagé de dire. Le conte et la nouvelle, les principaux vecteurs et récipiends du genre nous doivent éclaircissement. Car, privilégier un choix aux dépens des autres n'a rien d'innocent, ce sont les formes les plus adaptées et les plus adoptées par les « fantastiqueurs ». Si l'alexandrin royal est sollicité par les poètes pour façonner et charpenter leurs tragédies, la nouvelle et le conte sont incontournables pour aboutir aux effets, aux sensations, et aux sentiments recherchés et désirés. Aussi ce dogme qui émane des formalistes russes, et qui stipule que la forme est toujours au service du sens et du fond, trouvera-t-il dans le genre concrétisation et applicabilité.

1. Une notion contestée

C'est fantastique ! En voilà une expression proférée à tout bout de champ, pour exprimer un paquet de sentiments qui varient entre confusion et précision. Dans cette phrase, l'adjectif « fantastique » pourrait être remplaçable par plusieurs autres mots qui peuvent dépeindre divers états d'esprit : (peur, ironie, ébahissement, stupéfaction ...).

« Il faut dire que le mot « fantastique » constitue déjà en lui-même une source étonnante de malentendus. Tombé dans le domaine public, galvaudé, employé à tort et à travers, dégrossi outre mesure, il permet à quiconque de dire n'importe quoi »⁴⁷.

Ainsi, magnifique, extraordinaire, terrifiant, extravagant ... pourraient donner à entendre un sens trop avoisinant. Eloigné de son couvent littéraire, le

⁴⁷ Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Edition la Renaissance du Livre, Tournai, Belgique, 2000, p.20.

mot perd de sa consistance et de sa substance au fur et à mesure de son usure, et, de bouche à oreille, le sens s'affecte et s'altère. Les mots « tomber » et « public » évoqués par l'auteur attestent respectivement d'une certaine dégradation, et d'une perte d'altitude. C'est l'albatros, souverain et insaisissable dans les airs, esclave et souffrant dans le parterre. La naissance d'un mot est le moment le plus prospère de son existence, du moins dans le domaine de la littérature et des arts, il perd de sa ferveur à mesure qu'il avance dans l'âge. Articulé par les fossoyeurs des mots, sa charge sémantique devient de plus en plus légère, pour finir par décaler de la première signification. Nous avons assisté à peu près à la même situation de détérioration des mots quand nous avons parlé de l'ambiguïté qui entoure le sens contemporain alloué au mot « tragique ». Jean Batiste avait soulevé ce même rapprochement lorsqu'il a affirmé que :

« Le sort dévolu au mot fantastique se retrouve dans de nombreux autres mots de la langue française qui, pareillement, sans toujours passer d'un sens à un autre, rencontrent dans le parler courant certaines détériorations. Il en va ainsi du mot « tragique », comme l'a relevé Jean-Marie Domenach au début de son essai, Le retour du tragique »⁴⁸.

Assurément, le tragique a bien fait son retour sur scène, si l'on croit à la théorie de Domenach, mais il a abordé une autre porte qui diffère amplement de celle de ses géniteurs. Le fantastique, d'emblée d'apparition récente, n'a pas eu la combativité du tragique, il a cédé précocement. Le mot est tel un billet de banque, il sort luisant et brillant le premier jour, pour finir froissé et délabré, soit par usage excessif ou par mésusage. Il en est de même pour plusieurs concepts et termes auxquels il faut insister sur l'époque avant de s'aventurer à

⁴⁸ Jean-Baptiste Baronian, op. cit., p.20.

les insérer dans une phrase : « la fortune » médiévale diffère diamétralement de « la fortune » contemporaine. La première sous-entend la chance, la seconde désigne l'argent. Et le « sublime » des romantiques n'a rien à voir avec celui des psychanalystes.

Commençons tout d'abord par cette définition académique que nous propose le Dictionnaire de la langue française :

« 1. Chimérique, né de l'imagination, irréel. Vision fantastique. 2. Bizarre, surnaturel. Histoire fantastique. N.m. sing. Ce qui est fantastique.- le genre fantastique en art, en littérature. 3. Qui sort de l'ordinaire, étonnant, incroyable. Le spectacle fantastique d'un volcan en éruption. Ce qui m'arrive est fantastique »⁴⁹.

La pluralité des synonymes qu'offre la définition épouse l'idée initiale de la difficulté d'une interprétation précise et satisfaisante. Qu'il s'agisse d'un spectacle, d'un homme, ou d'un phénomène naturel, le qualifié change, tandis que le qualificatif demeure intact. Le mot fantastique renvoie à un ensemble d'acceptions : de l'étonnement à l'insolite, de la conformité à la difformité, il peut tout décrire, mais sans pour autant que cette description puisse renvoyer à un référent unique et exact. La définition évoque aussi le genre littéraire sans trop s'attarder sur ses caractéristiques. Et déjà quand on parle d'une entrée dans un dictionnaire, on pense à plusieurs académiciens qui se sont donné rendez-vous pour valider ou arriver à une concertation autour d'un mot, qui sera lu et relu par un public épars. Il faut donc être assez vigilant. La didactique n'est pas la poétique, la première suppose une certaine accrédité. Le dictionnaire fut une référence fiable et irréfutable. Une orientation vers le sens, vers la

⁴⁹ Dictionnaire de la Langue Française Encyclopédie et noms propres, ALPHA, Paris, 1994.p.49.

compréhension, un recensement des différents emplois, c'est ce que peut présenter un dictionnaire. L'exhaustivité, la précision, et la totalité font défaut. Castex soutient à son tour cette question de polysémie et d'ambiguïté lorsqu'il déclare que :

« L'adjectif fantastique ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann, il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses »⁵⁰.

L'excès d'usage produit davantage de sens qui peuvent muter jusqu'à devenir antinomiques au sens premier. Aussi Vigny ne s'est-il pas prononcé sur la république envisagée par Platon, à laquelle il avait choisi d'accoler l'adjectif fantastique : « *Fantastique, heureusement pour l'humanité* »⁵¹.

Ici, le terme fantastique qualifie un projet théorique qui est dans sa phase de construction, il n'a pas eu la chance de se concrétiser et dépasser l'esquisse et la maquette pour acquérir le rang d'une réalité tangible. Une république utopique qui propose un modèle de vivre ensemble, mais qui reste jusqu'ici prisonnière dans les croquis et le papier. Il conviendra de dire que l'extensibilité et l'élasticité du sens concerne uniquement la forme adjectivale du mot. Une fois précédé par l'article défini « le », il renvoie inmanquablement au genre littéraire.

Revenons au mot chimérique, le terme a été aussi évoqué par Malrieu dans son livre intitulé : *Le fantastique*, et tout précisément dans la première partie,

⁵⁰ Pierre Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris, 1951, p.65.

⁵¹ Alfred De Vigny, Stello, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris, 1986, p. 790.

où il s'est mis à l'œuvre pour générer une définition au mot. L'auteur s'est inspiré également d'un exemple académique.

« L'académie propose la définition suivante : Chimérique ; il signifie aussi qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité »⁵².

Manifestement, il s'avère que « chimérique » est le mieux adapté parmi les mots offerts par la langue pour espérer se mettre à la place du terme « fantastique », car paraît-il, le mot désigne à son tour quelque chose d'indéterminée, d'incorporée, et d'immatérielle. Toutefois, Le noyau identique repéré n'est que cette fameuse notion d'irréel, et qui ne cesse de se réitérer et prendre divers aspects. Le fantastique survit entre réel et irréel. C'est son terrain favorable, fertile, où il peut se répandre et se ramifier. Les apports des critiques et des théoriciens n'en sont pas trop distants, et font cercle aussi autour du même objet. Caillois a parlé de « *noyau invariable* »⁵³ pour commenter cette forte présence de la notion d'irréel chez tous les auteurs qu'il avait choisis pour son étude qui consistait à entamer une comparaison des ouvrages qui s'intéressent à l'art fantastique. Il a tenté une définition dans son livre intitulé *Au cœur du Fantastique*, qui ne se démarque guère de ce noyau interchangeable :

« Le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison »⁵⁴.

En voilà une séquence où l'adjectif et le nom sont employés côte à côte pour trancher une fois pour toute du critère pathognomonique qu'il faut scruter, et trouver, pour que le fantastique soit fantastique. D'abord, il faut dire que

⁵² Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992, p.14.

⁵³ Roger Caillois, *Au cœur du Fantastique*, Gallimard, Paris, 1965, p.21.

⁵⁴ Ibid., p.30.

cette phrase où la condition est mise en valeur, donne à croire que l'auteur admet implicitement l'existence de multiples usages pour le mot fantastique. Néanmoins, et pour choisir l'usage approprié, il est impératif que le vrai fantastique génère un scandale pour la raison. Et c'est vrai qu'une quête de la vérité qui n'aboutit pas devient un scandale. L'histoire consigne plusieurs cas de folie secondaires à cette recherche inlassable de la vérité qui débouche sur l'échec. L'emploi du mot pathognomonique qui relève du vocabulaire médical n'est pas fortuit, on parle du symptôme pathognomonique lorsqu'il oriente vers un diagnostic. Et ce que l'on cherche vraiment c'est d'établir un diagnostic fantastique, en rassemblant une poignée de symptômes. Aussi le thème de la médecine n'acquiert-il pas une place privilégiée dans les contes et les nouvelles dits fantastiques.

Dans le même ordre d'idées, Todorov va s'exprimer à son tour sur cette relation qu'entreprend le genre fantastique avec le « naturel » et le « surnaturel », lorsqu'il avance que :

« Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel »⁵⁵.

Donc, le fantastique œuvre pour maintenir un état de doute sur un fait quelconque. La confusion devrait se maintenir du début du récit jusqu'à la fin. Le dénouement salvateur fait défaut, et l'angoisse de ne pas trouver une interprétation réconfortante et logique accable le lecteur et le rend mal à l'aise. La réplique dépeint une fosse énorme entre l'infiniment petit : l'homme, qui n'admet que les lois de la nature, et l'infiniment grand : le macrocosme, qui est

⁵⁵ Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, p.29.

insaisissable, indomptable, et échappe à tout entendement. Todorov va prendre comme point de départ ce déchirement et ce tiraillement entre le réel et l'irréel pour instaurer une théorie où il va dissocier le fantastique du merveilleux et de l'étrange. Il ira encore beaucoup plus loin lorsqu'il parlera d'autres sous-catégories sous-jacentes.

Louis Vax proposera à son tour une définition qui rejoint approximativement ce qui a été présenté jusqu'ici par les autres spécialistes.

« Le récit fantastique (...) aime à nous présenter, des hommes comme nous placés soudainement en présence de l'inexplicable »⁵⁶.

L'ajout qu'on peut attribuer à Louis Vax, c'est le caractère soudain, que Caillois préfère appeler « irruption ». Les deux mots signifient « surgir », et donnent à entendre que cette fracture qui s'opère pour casser la monotonie de la vie survient brusquement afin de semer la confusion. « Des hommes comme nous » : c'est la vie quotidienne avec sa répétition et sa normalité. « L'inexplicable » c'est ce fait insolite qui intervient pour rompre avec un état existant, et pour accéder à une autre dimension. Enfin, et pour employer les mots de Caillois : il s'agit d'une « *Rupture de l'ordre reconnu* »⁵⁷.

Si le mot fantastique était forgé par les allemands, c'est pour désigner autre chose. La coïncidence, la trahison de la traduction, auraient conduit au genre littéraire. Le commencement est mal déterminé, tout le monde veut se l'approprier. Le genre a bien éclaté, il gagnera davantage de terrain et envahira l'Europe et d'autres continents jusqu'à devenir le mode d'expression prévalent.

⁵⁶ Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Que sais-je ? P.U.F., Paris, 1960, p.5.

⁵⁷ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966, p.10.

Le discours critique sur le fantastique, aussi abondant soit-il, n'offre pas une assez grande marge de différence et de divergence. Néanmoins, il atteste l'existence d'un genre, nié par certains, et qui a été prospère, avant de s'affaiblir en pleine jeunesse, sous le poids écrasant du scientisme, et muter, probablement vers une autre discipline baptisée « la science-fiction ». Mais cet oxymoron réconcilié, subira le même sort du mythe, et du mythe fantastique, car l'élan de la science s'avère incommensurable.

La question qu'il faudrait peut-être se poser, c'est quelle relation peut-on entreprendre entre la floraison du genre et le contexte historique de son apparition ? En d'autres termes, pourquoi le dix-neuvième siècle était-il favorable à l'émergence du genre fantastique ?

Débattre de l'apport de ce siècle en termes de connaissance et d'émancipation prendra beaucoup de temps, vu l'abondance et la diversité de son patrimoine culturel et scientifique. Il suffit pour autant de dire qu'il représentait un point de départ pour une métamorphose radicale qui affectera et l'espèce, et son logis. Néanmoins, nous irons droit au but afin de ne recueillir de la fange que l'or qui a été nécessaire à embellir le fantastique.

2. Contexte historique

Celui qui jette un œil explorateur sur l'histoire littéraire s'arrêtera malgré lui sur les bouleversements qu'ont subis l'art et la littérature au dix-neuvième siècle. Le siècle héritera de son prédécesseur, celui des Lumières, outre un patrimoine culturel honorable, un énorme legs qui affectera tous les domaines de la vie. Les découvertes scientifiques les plus intéressantes et les plus influentes ont en vu le jour. La science a bien nourri la littérature, elle a ouvert

de nouvelles perspectives et horizons, comme elle a été préalablement servie par le voyage et par l'exploration d'autres paysages. Ainsi la peinture occidentale n'avait-elle pas rajouté d'autres couleurs d'origines orientales et américaines à sa palette initiale grâce au voyage, pour se défaire d'un univers monochromatique et puiser chez l'autre un matériau beaucoup plus favorable à la création.

Malrieu n'a pas manqué de mettre le point sur ce moment transitoire crucial et fructueux de l'histoire de l'humanité.

« Le XIX siècle ouvre ce que Bachelard appelle les continents scientifiques nouveaux, en particulier dans les sciences dites « humaines ». C'est la naissance de l'histoire, le développement de la biologie, l'apparition de la psychiatrie. En même temps, l'illumineisme de Swedenborg, le magnétisme, l'occultisme, et autres doctrines supranaturelles connaissent leurs plus belles heures »⁵⁸.

Bachelard a bien choisi le mot, car « continent » renvoie à l'immensité, et s'il est mis au pluriel c'est pour sous-entendre la diversité. Mais Malrieu, lui, a bien sélectionné les disciplines à énumérer. Car la biologie, l'occultisme, et le magnétisme sont toutes des spécialités qu'on croise fréquemment dans les récits fantastiques. En surcroît, le siècle foisonnait de courants philosophiques et artistiques. Il s'est caractérisé par une rupture aussi avec le conventionnel ou le classique ; prose, poésie, théâtre et peinture connaîtront des changements esthétiques majeurs. Aussi le fantastique même n'est-il pas une sorte de rupture apparente avec les formes antérieures de la production littéraire. Et d'ailleurs c'est un point de convergence le reliant au romantisme, au nouveau théâtre, et

⁵⁸ Joël Malrieu, op. cit., p.21.

aux autres disciplines qui ont rompu avec des dogmes enracinés dans l'histoire littéraire et qui étaient naguère vénérés et sanctifiés.

La technologie de l'impression n'a pas échappé au bouleversement technologique. La mécanique a évolué et la vitesse de la production va centupler. L'impression d'un manuel qui nécessitait beaucoup de temps est désormais rapide et performante.

« Jusqu'aux environs de 1830, la fabrication du papier et l'impression en restent au stade artisanal. Ce n'est que sous la monarchie de Juillet que se trouvèrent réunies les conditions nécessaires à l'apparition d'une littérature de masse »⁵⁹.

Et l'on se rend compte qu'à chaque fois le contexte politique est mis en exergue, car le politique influence les autres secteurs de la vie. Il y avait, à travers l'histoire, des dirigeants qui donnaient une priorité absolue au savoir, ils soutenaient qu'un enseignement correct et un encouragement des philosophes, des savants, et des écoles est l'épine dorsale de toute évolution. Louis XIV en est un irréfutable exemple. Une imprimerie développée et rapide a facilité la vie aux auteurs et aux lecteurs, ce qui a engendré une littérature de masse. Mais aussi, le développement du journalisme qui réunira auteur, lecteur, et critique. Ce milieu propice à la médiatisation intellectuelle jouera un rôle primordial dans le parcours qu'avait effectué le récit fantastique.

« Ce sont les publications périodiques qui ont offert aux écrivains les plus grandes chances de diffusion »⁶⁰.

⁵⁹ Max Milner, Claude Pichois, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Baudelaire 1820-1869*, Flammarion, Paris, 1996, p.30.

⁶⁰ Ibid., p.32.

Le développement technique a réduit considérablement le temps alloué à la production et à la diffusion. La distance entre destinataire et destinataire, pour employer un vocabulaire de la communication s'est rétrécie. Le lecteur, avide de lecture, devient de plus en plus exigeant. L'écrivain est sensibilisé à ces exigences par un dispositif critique, qui, à son tour connaîtra ses plus beaux jours à la même époque.

Jusqu'ici rien ne dévoile la question de l'hyper-productivité dans le domaine du fantastique qui a débuté vers 1830, et qui atteindrait son apogée dans les années qui suivent, avant que la courbe ne chute. Quel serait donc ce catalyseur qui a guidé les plumes vers ce mode d'expression ? Le roman gothique, comme prétendent certaines voix, aurait-il un lien de parenté avec le récit fantastique ?

3. Parenté et intertextualité

Un genre tend la torche à un autre genre, les héros des épopées vont être réinvestis par les auteurs et les dramaturges grecs, et les mythes antiques par les classiques, et puis par les modernes. Et dans un même roman, on peut croiser des tonalités épiques, tragiques, comiques, satiriques. Il est difficile de parler de la pure création, il faudrait toujours une matière première à chercher quelque part. Ainsi les rêves qu'on voit la nuit, prennent-ils leur substance active du vécu du jour, et les fictions des écrivains les plus renommées sont-elles alimentées à partir d'une base de données, qui est l'expérience individuelle accumulée. Et les peintures qui apparaissent bizarres et incohérentes, transposent-elles sûrement une réalité. La métaphore de la toile d'araignée s'avère la plus adaptée ici pour parler des origines de la connaissance : il s'agit

du même fil, mais la qualité de la trame diffère d'un coin à l'autre. Il en est de même pour la littérature et pour la production artistique. L'expérience ranime le feu de la créativité, propos partagés par Léon Lemonnier qui stipule que :

« Le fantastique tient étroitement à l'homme dont il utilise les expériences extrêmes, alors que le merveilleux les dépasse ou les dédaigne »⁶¹.

Si cette confirmation est valable pour le fantastique qui est imprégné d'imagination, qu'en est-il alors pour les autres modes d'expression ? Ceci est à montrer aussi à ceux qui disent que « fantastique » et « réaliste » sont antinomiques. D'ailleurs l'un des plus grands « fantastiqueurs » français : Maupassant, appartenait à cette mouvance appelée réalisme. Si les deux disciplines cohabitent sous la même encre, c'est qu'elles se coupent forcément dans de nombreux points.

Abordons à présent cette question d'intertextualité qui aime entreprendre une sorte de filiation entre le roman gothique et le récit fantastique. Nous faisons référence au terme intertextualité comme l'avait décrite Sophie Rabau dans son ouvrage qui traite en long et en large de cette problématique.

«L'intertextualité est en outre retour du même sous la plume d'un autre : des mêmes mots, des mêmes structures narratives, des mêmes figures...Par quoi elle oblige à trancher entre le même et l'autre, et poser la question de l'identité de l'auteur et de l'œuvre »⁶².

Ce qui revient à dire que l'intertextualité n'est pas seulement une simple relation d'inclusion ou de coprésence qui peut exister entre les textes littéraires. Les raisons de cette théorie seraient purement esthétiques, c'est à dire la forte

⁶¹ Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les contes fantastiques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1947, p.153.

⁶² Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002, p.27.

présence d'un arrière fond médiéval incluant les descriptions des hommes, et des paysages. L'omniprésence du cheval et du glaive, les bois, les châteaux, les valets, l'architecture aussi dite gothique, le contexte de la guerre, la sorcellerie, la peur, la nuit ; tout cet arsenal esthétique, on le croise aussi bien dans le récit fantastique. Le roman gothique s'est développé en Angleterre à la fin du XVIIIème siècle pour s'éteindre vers 1830, coïncidence chronologique qui enracine davantage le lien précité. Mais ces données aussi nombreuses soient-elles, ne sont pas suffisamment concluantes pour instaurer une théorie solide qui dévoile irréfutablement les origines du fantastique.

Si plusieurs intéressés par l'histoire littéraire trouvent dans l'art gothique les racines du genre fantastique, Louis Vax, par contre, parle d'un éventuel atavisme avec le récit populaire.

« Puisque l'intervention du merveilleux caractérise aussi bien le conte populaire d'autrefois que le conte fantastique d'aujourd'hui, on est naturellement tenté de voir, dans le premier l'ancêtre du second »⁶³.

Le conte populaire qui est un « *Certain type de récit en prose d'événements fictifs transmis oralement* »⁶⁴, serait selon Vax l'ancêtre légitime du conte fantastique. Son caractère oral ne l'a pas empêché de survivre pour contribuer à l'émergence du récit fantastique.

D'ailleurs, le phénomène n'est point restreint à la France ou à l'Allemagne pour qu'il y ait une date précise à l'éclosion du genre ; ses échos retentissent partout, mais il est vrai que sa sonorité est beaucoup plus resplendissante en

⁶³ Louis Vax, *les chefs d'œuvres de la littérature fantastique*, Presse universitaires de France, Paris, 1979, p.48.

⁶⁴ Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Presse universitaires de France, Paris, 1986, p.9.

Europe, et surtout chez les allemands. Même si l'on assiste comme pour le romantisme à cette question des origines, ou des précurseurs, c'est-à-dire, qui aurait été le premier à fouler le territoire fantastique. La plupart des critiques déclarent en ce sens que le vrai début du récit fantastique fut allemand.

« Le goût des allemands pour le mystérieux leur a fait inventer un genre de composition qui, peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre fantastique où l'imagination s'adonne à toute l'irrégularité et ses caprices, et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques »⁶⁵.

Todorov confirme le couvent du genre et rompt avec l'excès de chauvinisme qui veut s'attribuer tout ce qu'il y a de bien au monde, et dénier tout ce qu'il y a de mal. Il soutient également l'idée précédemment discutée, et qui renvoie tout le mérite à l'expérience qui attise et développe la faculté de l'imagination. La nature, la culture, l'âme germanique, tous ces éléments se regroupent afin de constituer un terrain favorable pour cultiver le fantastique. En d'autres termes, il y a une prédisposition à concevoir et à recevoir le genre, et cette prédisposition est native, et difficile à façonner. C'est tout simplement une question de compatibilité.

Castex a dédié tout un chapitre en l'honneur d'Hoffmann qu'il nomme : *l'initiateur allemand*. Il y expose l'historique et les circonstances de la traduction de ses écrits, ainsi que la manière dont ils étaient reçus par les lecteurs français. L'idée est venue à Loève-Veimars de traduire l'œuvre d'Hoffmann d'un ami intime du génie allemand qui se nomme Koreff.

⁶⁵ Joël Malrieu, op. cit., p.12.

« Hoffmann dut peut-être sa gloire en France à une circonstance fortuite : l'installation à Paris, en 1822, l'année de sa mort, de son ami intime, le Dr Koreff »⁶⁶.

Ce sont bien les circonstances fortuites qui font la gloire. En effet, Koreff était docteur, mais s'y connaît bien en art et en littérature, et il était maintes fois source d'inspiration pour Hoffmann. Le voyage a servi encore une fois à l'extension et à la floraison du conte fantastique en France, même si cela devrait nuire à certains intellectuels qui n'ont de cesse d'essayer de banaliser l'art d'Hoffmann et de le réduire à des hallucinations morbides.

Walter Scott était le chef de ce clan envieux, il va préfacer le tome 1 des *contes fantastiques* d'Hoffmann pour se donner tout le plaisir que se donne un critique face à un rival et non pas face à un confrère.

« Il est impossible de soumettre de pareils contes à la critique. Ce ne sont pas les visions d'un esprit poétique ; elles n'ont pas même cette liaison apparente que les égarements de la légende laissent quelquefois aux idées d'un fou : ce sont les rêves d'une tête faible, en proie à la fièvre, qui peuvent un moment exciter notre curiosité par leur bizarrerie, ou notre surprise par leur originalité, mais jamais au-delà d'une attention très passagère ; et, en vérité les imaginations d'Hoffmann ressemblent si souvent aux idées produites par l'usage immodéré de l'opium, que nous croyons qu'il avait plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique »⁶⁷.

Dans cette attaque acharnée, Scott va jusqu'à ôter toute forme de littéarité aux contes d'Hoffmann lorsqu'il prétend qu'ils ne puissent susciter l'intérêt des critiques. Dépoétisées, ses écritures n'accèderaient même pas au rang d'un délire induit par des excès d'hyperthermie, ou des visions d'un interné pour folie. L'assaut ne s'arrête pas à la simple discrimination des origines de

⁶⁶ Pierre Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit., p.42.

⁶⁷ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, édition Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p.54.

l'imagination, et que Scott met sur le compte de la drogue. Mais il assure que les effets que puissent provoquer ces contes chez les lecteurs sont fugaces et éphémères, et ne donneraient ni le désir ni le plaisir d'une seconde lecture. Il termine par proposer à l'auteur déjà mort et enterré, des séances de désintoxication, ou de chercher de l'aide auprès des médecins, au lieu de chercher des lecteurs assidus pour évaluer la littérarité des textes. Dans cette longue tirade à couper le souffle, le poète écossais, avocat de formation, continuera son plaidoyer dont l'objectif implicite serait de freiner cet attroupement sans précédent sur les contes traduits, et qui auraient assigné à Hoffmann une renommée en France, qu'il n'aurait peut-être jamais pu constituer en Allemagne.

En Hexagone, certains critiques parlent du *Diable amoureux*⁶⁸, roman de Jacques Cazotte publié en 1772, et qui aurait été la première expérience fantastique française. IL devance largement l'année où débutait la traduction des contes de Hoffman, mais n'attiserait sincèrement la convoitise des littéraires, et surtout des critiques, qu'une fois que la vague arrive, et submerge le territoire français. Aussi Castex, dans la conclusion de sa thèse coupera-t-il la route à ceux qui veulent attribuer la naissance du genre aux Français lorsqu'il va citer Henri Heine :

« Français, vous devriez enfin vous rendre compte que l'horrible n'est pas votre domaine et que la France n'est pas un sol favorable aux fantômes de ce genre. Quand vous évoquez des fantômes, nous ne pouvons nous empêcher de rire »⁶⁹.

⁶⁸ Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980.

⁶⁹ Pierre Georges Castex, op. cit., p.397.

La pensée de Descartes sévit et règne, elle est devenue patrimoine national, il n'est que déshonneur de la souiller avec ces hérésies fantastiques, qui, soumises au jugement de la raison n'auront la moindre chance de prendre le dessus. Le genre étouffe dans une atmosphère assiégée et verrouillée par l'esprit cartésien. Les us forgent la pensée, et le poète puise dans l'encrier de sa vie. Le discours direct qu'emploie l'auteur et dans lequel il désigne tous les Français, acquiert une tonalité injonctive. Il les incite à interroger leur propre histoire, et leurs ethnographes les plus doués pour s'assurer que les origines culturelles sont inaptes à recueillir une semence pareille. Les fantômes et les apparitions ont déserté Paris, il est risible de les évoquer en public le jour, et interdit d'en rêver la nuit.

Si *Le Diable amoureux* de Cazotte fut étiqueté de précurseur, plusieurs connaisseurs ont eu du mal à lui trouver une place prestigieuse au sein du genre. Max Milner voit que *Le Diable amoureux* n'est :

« Ni un conte moral illustré par un merveilleux très transparent pour être profond, ni un conte fantastique uniquement destiné à faire glisser le lecteur du monde réel dans un monde étrange. C'est plutôt, si l'on veut, un conte symbolique où les événements et les êtres ont un sens, mais aussi une vie autonome et attachante »⁷⁰.

La difficulté s'avère sérieuse de réussir un classement au conte. Certes, le diable constitue un thème cher au genre fantastique, et qui prédomine la scène, mais son instrumentalisation par Cazotte n'a pas été assez phénoménale. D'autant plus que toutes les diableries ne sont pas forcément fantastiques. Le critique n'y voit pas cette transition éloquente et travaillée qui se fait d'un

⁷⁰ Jean-Baptiste Baronian, op. cit., p.32.

monde identique et commun vers un autre monde imperceptible. L'irruption, le caractère brusque de l'intrusion de l'inexplicable pour perturber le quotidien n'étaient pas assez mis en exergue. Et tout le métier d'un bon conteur résiderait dans la finesse et dans la finition de ce moment crucial. La reprise anaphorique de la négation atteste que le conte se situe entre les deux grandes catégories qui ont une prédilection pour l'irrationnel : le fantastique et le merveilleux. La valeur du conte *Le Diable amoureux* prendra de l'ampleur à mesure que le genre prenne de la notoriété en France.

Pour ne pas trop s'attarder sur la source, il serait juste de dire, pour clore cette discussion, que le conte fantastique allemand était au conte français ce qu'était le théâtre antique au théâtre classique. L'imitation englobera fond et forme. Il n'est pas sans intérêt aussi d'appuyer ce parallélisme par le témoignage des critiques, même Français, qui confirment l'omniprésence des traces indélébiles de l'esthétique hoffmannesque qui toucherait la plupart des écrits liés au genre, ne serait-ce qu'au niveau de la technique. Il n'est pas pour rien qu'on l'avait surnommé tantôt le meneur, tantôt l'initiateur, ce qui en fait le seigneur du genre.

Avant d'aborder la question des autres modes d'expression littéraires qui ressembleraient au genre fantastique, il serait bénéfique d'orienter les investigations vers la forme. Qu'est ce qui fait que le conte et la nouvelle soient le moyen le plus adopté pour s'exprimer dans le genre ? Ce choix, est-il purement esthétique, ou le lucratif et le mercantile l'auraient-ils influencé ? Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres supports pour le fantastique : *Vingt*

*mille lieues sous les mers*⁷¹ de Jules Verne est un roman inauguré par une atmosphère fantastique bien ficelée, avant que l'auteur n'envoie ses personnages dans un voyage digne des épopées, menés par un surhomme baptisé Némó qui rivalise de par ses exploits héroïques l'Ulysse de l'odyssée.

4. Le récit fantastique : entre le divertissement fictif et l'intérêt scientifique

Le terme « conte » est issu du verbe conter, et renvoie à l'oralité. Le dictionnaire rapporte le caractère imaginaire lorsqu'il agence cette définition : « *n.m. Récit de faits, d'aventure imaginaire, destiné à distraire* »⁷². Inaugurée par le mot récit, la définition opte pour un concept pertinent qu'il faudrait définir à son tour. Le conte apparaissait dans sa forme orale, les troubadours et les griots l'avaient fait circuler en Afrique. Un même conte se répète chaque jour, et connaît des modifications. Le locuteur peut rajouter ou soustraire des mots et des séquences sans pour autant affecter le sens, selon ses dispositions et selon son auditoire. Un récit, un texte écrit est loin de subir ses modifications improvisées. Tous les contes ne sont pas forcément destinés à distraire. Ainsi le conte philosophique, n'est-il pas une forme rusée et sinieuse mise en œuvre pour autopsier les vices des sociétés par l'agencement d'histoires fictives. En ce sens, une œuvre comme *Candide* de Voltaire incarne ce genre littéraire, car elle redonne une nouvelle vision du monde quant à la façon de valider toute vérité. Voltaire réinsère petit à petit son protagoniste dans la nouvelle société qui se localise hors des murailles du château bourgeois qui constituait pour lui

⁷¹ Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, éditions Chaaaraoui, Casablanca, 2013.

⁷² Le Petit Robert Micro, Editions Le Robert, Paris, 2013, p.297.

un véritable « *paradis terrestre* »⁷³. Face à la vie réelle, avec ses succès et ses défaites, la candeur se dissipe à mesure que l'expérience s'accumule. « *La Panglossologie* »⁷⁴ est à supprimer, la table rase devient une nécessité, avant de renaître et de se reconstruire, mais cette fois-ci, sur des bases solides.

La littérature a fait l'éloge des bons conteurs pour qui les contes étaient synonymes de survie. Shahrazade, l'héroïne de *Les Mille et une nuits* a trouvé refuge auprès de son don salvateur de bonne conteuse. Todorov l'avait clairement souligné dans un chapitre intitulé *Les hommes-récit* :

« Le récit égale la vie ; l'absence de récit, la mort. Si Chahrazade ne trouve plus de conte à raconter, elle sera exécutée »⁷⁵.

Savoir se défendre, se prémunir des armes les plus redoutables n'est plus nécessaire pour se maintenir en vie. Il suffirait d'être un bon locuteur et de maîtriser l'art de maintenir l'auditoire en état de suspens, et de le diriger avec finesse vers le dénouement. Le titre du chapitre même est à revoir, puisqu' il met l'homme et le récit sur le même pied d'égalité. Et c'est tout à fait authentique, la vie de l'homme est comme un récit ; la naissance en est le prologue, la mort est l'identique dénouement, le reste est fait d'actions et de péripéties qui diffèrent d'un récit à l'autre : d'un homme à l'autre.

Aussi le maître n'a-t-il pas supporté les nombreux défauts de son serviteur Jacques le fataliste et ses innombrables sottises et diableries, rien que parce que ses contes l'amuse et l'instruisent, ce qui en fait l'incontournable compagnon.

⁷³ Voltaire, *Candide ou l'optimiste*, Librairie Al-ouma, Casablanca, 2010, p.16.

⁷⁴ Néologisme forgé pour désigner avec une certaine ironie la philosophie qu'enseignait Pangloss, (personnage qui incarne le savoir) à Candide (le héros de l'œuvre).

⁷⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971, p.41.

Le silence de la vie est insupportable, la fin de l'histoire est en même temps la ruine de l'homme. Jacques n'a de cesse de le réitérer tout au long de son voyage. Il sait qu'il ne doit pas arrêter de raconter s'il veut continuer à vivre. Il le dit clairement, avec sa franchise habituelle :

« Monsieur me prépare le plus triste avenir, que deviendrai-je quand je n'aurai plus rien à dire ? »⁷⁶.

Le conte divertit, devient vivrier dans le cas des griots de l'Afrique, de Jacques le fataliste, et vital pour Shahrazade car les contes ont prolongé considérablement ses nuits. Mais si l'on se focalise sur les apports et les bénéfices perceptibles, on s'aperçoit que les contes, les drames, et les produits artistiques de l'imagination d'une manière générale pourraient déboucher sur des réalités scientifiques. Ainsi le mythe d'Œdipe, exploité par Freud, n'a-t-il pas édifié toute une science et continue à susciter l'intérêt des psychanalystes.

« Une des découvertes importantes de l'esprit moderne a été de voir que les fables antiques pourraient s'interpréter à la lumière de la psychanalyse et de l'anthropologie ; en manipulant leur signification »⁷⁷.

Le chef-d'œuvre d'Hoffmann *L'Homme au sable* n'a-t-il pas représenté un sol fécond pour interroger l'intériorité et débrider les tumultueuses cloisons de l'âme. Il a généré ce que la psychanalyse baptise « *unheimlich* »⁷⁸, et que Freud définit comme étant : « *Tout ce qui devrait rester un secret dans l'ombre et qui en est sorti* »⁷⁹. Le mot allemand aura besoin de deux termes dans la langue de Rabelais pour le traduire : l'inquiétante étrangeté, qui conduit

⁷⁶ Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, L'Aventurine, Paris, 2000, p.105.

⁷⁷ George Steiner, op. cit., 1993, p.15.

⁷⁸ Mot d'origine allemande qui signifie l'étrangement inquiétant, et parfois l'inquiétante familiarité.

⁷⁹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985, p.222.

immanquablement à ce que les « guérisseurs de l'âme » appellent « le retour du refoulé », symptôme relatif au psychisme qui désigne généralement les expériences terrifiantes qui surviennent à l'enfance, mais qui restent latentes pour faire surface à l'âge adulte quand certaines conditions se retrouvent réunies. Cette réapparition opportuniste est le plus souvent fatale comme l'a bien incarné et démontré le conte d'Hoffmann *L'Homme au sable*. Ce récit a dépassé de très loin un simple moyen de divertissement, puisqu'il a intéressé le neurologue autrichien et ses acolytes psychothérapeutes du monde entier. Il s'agit donc d'un produit culturel universel qui a bien pu décrocher l'honorable statut d'une œuvre d'art. Freud puise dans le conte pour commenter ses théories, il le reconnaît lui-même lorsqu'il avance ce témoignage honorable à propos de Hoffmann : « *E.T.A. Hoffmann est un maître inégal de l'étrangement inquiétant dans la création littéraire* »⁸⁰. Les fictions d'Hoffmann alimentent les recherches « médicales » de Freud, et les analyses de Freud aident les lecteurs à lire Hoffmann. Tel est le domaine de l'intertextualité. L'interprétation des textes littéraires n'a pas de limites, la littérarité d'un ouvrage résiderait en ce sens dans sa capacité d'admettre plusieurs lectures.

Enfin, *Le démon de la perversité*⁸¹ de l'Américain Edgar Poe, ne s'est-il pas infiltré à travers les cloaques de l'inconscient pour donner à son tour un vaste champ pour la recherche dite rationnelle. Le conte, produit pure de l'imagination devient symptôme ou syndrome à étudier dans des manuels de la médecine, il devient un objet soumis à l'analyse scientifique. La littérature est

⁸⁰ Ibid., pp.234-235.

⁸¹ Essai écrit par Edgar Poe, il défend une théorie qui stipule que tout être vivant possède inéluctablement des tendances autodestructrices, des désirs irrésistibles de se faire du mal.

une discipline inféconde, prétendraient certains positivistes, mais la réalité a l'air de communiquer des vérités divergentes. On alimente l'imagination par le vécu et par l'expérience. Le produit de l'imagination débouche sur une réalité : tel est donc le cercle qui enrichirait dans sa perpétuité et dans son alternance l'arbre de la connaissance.

Afin de confirmer le lien entre l'imagination et la réalité nous nous sommes référé à des exemples concrets et simples : pour réussir à voler, l'homme s'est inspiré de la nature afin de trouver un modèle adéquat et a inventé l'avion. Il a trouvé dans les oiseaux, ces créatures vulnérables, une démonstration gratuite et efficiente pour atteindre ses aspirations. Et pour façonner un engin adapté à une immersion profonde et une mobilité fluide capable de traverser des centaines de lieues sous les mers en peu de temps, il va imiter les mammifères marins colossaux pour construire des sous-marins, qui vont, eux aussi, remonter à la surface pour s'approvisionner en oxygène. L'homme n'a pas reproduit que la forme, mais aussi le mode de vie. L'imitation de la nature, ou ce qu'on appelle la mimésis n'est pas restreinte à l'art et à la littérature. Il en est de même pour la toile de l'araignée, la forme hexagonale des cellules de la ruche ; les œuvres architecturales les plus éblouissantes partent d'un prototype existant déjà dans la nature. Les spécimens les plus réduits, les plus insignifiants, apprennent à l'homme à vivre et émanciper. La méditation, l'imagination, l'imitation, sont des moyens qui attisent la créativité, mais la pure création, semble-t-il, celle qui émerge du néant, est exclusivement divine.

5. Diagnostic différentiel ou limites du fantastique

Qu'est-ce que le terme diagnostic vient-il faire dans un contexte purement littéraire ? Est-il vraiment restreint au vocabulaire médical, ou peut-on lui trouver usage approprié dans le domaine du fantastique ? En tout cas de tels oxymorons ne manquent pas, ils peuvent se réconcilier en cas de besoin. Martina Diaz avait écrit un article nommé « *la clinique du fantastique* » où elle avait, à son tour, réalisé une brève lecture dans « *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin de siècle* » de Bertrand Marquer⁸². Dans son article Martina met l'accent sur l'observation, sur « *une manière de regarder* »⁸³ ou plutôt de se regarder, qui devient de plus en plus pointue, et qui va donner naissance à plusieurs découvertes scientifiques, mais encore plus, à des métamorphoses dans l'écriture littéraire au XIX^{ème} siècle. Ainsi le courant dit réaliste n'est-il pas une preuve tangible de l'aiguïssement de l'esprit d'observation. Nous allons provisoirement laisser de côté le terme clinique, parce que nous aurons tout le temps nécessaire pour l'aborder quand nous parlerons des sens, et leur intérêt magistral dans le domaine du fantastique, et revenons au terme diagnostic, et tout précisément le qualificatif « différentiel » qui suppose d'emblée qu'il existe une ressemblance, et qu'il faudrait en déterminer le trait distinctif.

Ce chapitre sera consacré exclusivement au merveilleux et à l'étrange, qui sont les plus susceptibles d'entrer en conflit avec le fantastique, puisque les

⁸² Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Savoir Lettres, Paris, 2014.

⁸³ Martina Diaz, « La clinique du fantastique », *Acta fabula*, vol. 17, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2016, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9653.php>, page consultée le 30 mars 2019.

territoires sont trop voisins et les frontières, étanches et peuvent être franchies de temps à autre. Nous allons respecter tout de même une certaine chronologie en commençant par élucider le Merveilleux qui est le plus ancré dans l'histoire des lettres ; les monstres et les nymphes des textes fondateurs de la culture occidentale, surtout des deux célèbres épopées homériques *l'Iliade et l'Odyssée*, viennent étayer cet enracinement dans le temps. Le merveilleux sévissait donc à une époque régie par les mythes, déserte jusqu'ici de la logique. L'acceptation de l'existence d'un centaure⁸⁴ ou d'un sphinx est cautionnée par une religiosité dominante ; les mythes expliquent les phénomènes réticents à l'entendement de l'homme. Et l'homme, cantonné dans cette hiérarchie rigoureuse qui gère ses rapports avec les dieux, doit se soumettre à leurs directives. L'académisme pourrait peut-être nous éclairer les idées à travers cette définition que nous suggère le Dictionnaire de Langue Française.

« N.m. ce qui est extraordinaire, inexplicable. Intervention d'êtres surnaturels, des phénomènes inexplicables qui concourent au développement d'un récit littéraire. Le merveilleux dans l'épopée. Genre littéraire qui recourt au merveilleux. Le merveilleux, le fantastique et l'étrange »⁸⁵.

Cette définition trop générale n'ajoute rien au prédit, et ne fait que brouiller davantage une situation assez compliquée. Le dictionnaire confirme de sa part cette idée qui relie le merveilleux à l'antiquité lorsqu'il évoque le mot épopée. Il met dans le même panier les trois catégories : le merveilleux, le fantastique et l'étrange, dans un ordre qui correspondrait aussi à la chronologie de l'apparition de ces genres ou registres littéraires. À chaque fois qu'on veut

⁸⁴ Monstre, moitié homme, moitié cheval.

⁸⁵ Dictionnaire de la Langue Française Encyclopédie et noms propres, op. cit., p.817.

définir l'un de ces trois termes, la définition fait appel aux deux autres, ce qui prête à penser qu'il s'agit de synonymes aisément permutable. L'académie, dans cette clarification qui n'est pas assez claire, vise le large public, mais sous l'œil des spécialistes et des littéraires érudits, la définition manquerait de ciblage et de précision.

Néanmoins, le fait de citer à chaque fois côte à côte les termes merveilleux, étrange, et fantastique, peut aussi sous-entendre qu'il s'agit bien d'un genre qui s'est ramifié et développé pour aboutir aux autres formes d'expression littéraire. Une seule graine pourrait donc être à leur origine. À vrai dire, une définition qui s'appuie sur les mots « inexplicable », « extraordinaire », et « surnaturel », peut être valable aussi pour définir le fantastique. En surcroit, les trois concepts partagent presque les mêmes thèmes (peur, angoisse, monstruosité, diable, sorcière ...). Il faudrait donc tenter une autre stratégie pour les séparer, ce qui imposerait de discuter la ruse de Todorov qui avait fait le choix d'inclure le lecteur pour poser le diagnostic approprié.

« Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité » telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut-être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux »⁸⁶.

⁸⁶ Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op cit., p.46.

À la manière des raisonnements répandus dans les mathématiques, avec la reprise anaphorique du « si », qui ouvre un vaste champ propositionnel, Todorov implique directement le lecteur et lui confie, dans la limite de ses compétences intellectuelles, de décider lui-même du sort qu'il doit faire subir à sa lecture. En effet, « *Certains ouvrages sont créés pour leur public. Certains autres créent leurs public* »⁸⁷ affirme Paul Valéry, qui puise à son tour dans cette relation complexe qui réunit œuvre et lecteur dans le cadre de ce qu'on appelle la théorie de la réception. Maintenu donc dans le brouillard de l'indécision entre le vraisemblable et l'irréel, le lecteur est bien dans le fantastique. Arrive-t-il par lui-même à trouver une logique aux choses décrites dans le texte ; c'est qu'il place le texte du côté de l'étrange. Enfin, parvient-il à se servir de la métaphysique pour sortir de son état de blocage, l'histoire est à classer dans ce cas dans la rubrique du merveilleux. Donc, et selon ce grand théoricien, un texte peut représenter les trois genres à la fois, compte tenu des lectures qu'on peut en faire, ce qui rime parfaitement avec l'idée qu'expose Valéry. Cette plurivocité n'est point de l'ordre du péjoratif, puisque la richesse est à chercher du côté de la diversité. Aussi la littérarité n'est-elle autre chose que cette actualisation de l'interprétation d'un texte, ce qui lui confère une sorte de transhistoricité.

Si l'on croit bien à la théorie de Todorov qui démontre dans sa dissertation qu'une hésitation spécifique au fantastique qui débouche sur une explication rationnelle relèverait de l'étrange. Nous supposerons donc que *L'Homme au sable* était jusqu'ici un conte fantastique avant l'implication de la psychanalyse.

⁸⁷ Paul Valéry, *Choses tues*, Gallimard, Paris, 1941, p.17.

Car, semble-t-il, une fois que Freud a évoqué le retour du refoulé, le conte n'est plus inaccessible. L'angoisse enfantine de Nathanaël s'est développée aussi pour le rejoindre à l'âge adulte. La lumière scientifique de la psychanalyse a bien dissipé l'obscur nuage qui coiffait le chef-d'œuvre d'Hoffman. Il est désormais parfaitement élucidé.

L'acceptation ou le déni du lecteur des actions relatées par le conte détermineraient son genre. Mais parfois, il n'est pas nécessaire d'attendre la fin des événements pour classer le texte. Dans le merveilleux, les choses s'annoncent précocement, à l'image de ce texte de Charles Perrault extrait de *La belle au bois dormant*.

« À peine s'avança-t-il vers le bois, que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer »⁸⁸.

À peine s'avança-t-il dans le récit, que le narrateur annonce, sans trop s'attarder, le type du récit, et l'on constate que l'événement décrit, c'est-à-dire, le mouvement des arbres, les branches épineuses qui se dégagent pour libérer le passage, s'écarte foncièrement des normes et des convenances. Mais le lecteur l'accepte tout de même tel qu'il est, et est prêt à continuer à voir d'autres éléments encore plus extraordinaires et de les intégrer à son projet de lecture. Un semblant de pacte est signé dès le début entre le lecteur et l'auteur permettant au premier de se maintenir sur un territoire solide et savoir orienter sa lecture sans pour autant se soucier des « digressions » qui peuvent survenir au cours de la lecture. En peu de mots, le lecteur s'inscrit et adhère parfaitement

⁸⁸ Charles Perrault, Paul Louis Jacob, *Mémoires, contes et autres œuvres*, Charles Gosselin, Paris, 1842, p.143.

à la logique du texte. Dans le champ du merveilleux, la description faite des personnages et des objets dépasse l'usuel et transgresse les normes, de par l'agencement de mensurations énormes comme pour les titans⁸⁹ de la mythologie grecque, ou comme pour le génie dans *Les Mille et une nuits* dont la taille et les dimensions du corps surpassent celles accordées à la race humaine.

En somme, c'est au lecteur de situer et de classer ce qu'il est en train de lire. Il en résulte que plusieurs lecteurs contribueront à plusieurs lectures. Chacun conçoit son texte selon sa propre vision et ses propres moyens de compréhension et d'analyse. Mais il s'avère que la difficulté est beaucoup plus accrue quand il s'agit de différencier l'étrange du fantastique, parce qu'il faut absolument attendre la fin de l'histoire pour opter pour un choix. Alors que dans le merveilleux les choses s'éclaircissent dès les premières lignes. Le fantastique attise en quelque sorte la curiosité du lecteur, ce dernier devient « complice », voire actant.

Pour conclure ce chapitre, il faudrait dire que les propos des critiques et des analystes convergent vers une difficulté herméneutique liée au concept du fantastique. Hésiter entre le réel et l'irréel semble être le point sur lequel les apports tendent à rallier. La question des origines n'a pas été validée non plus. Tout le monde essaie d'accaparer le grand mérite d'être l'initiateur du genre. Ce qui est imminent, c'est qu'il existe bien un genre qui a vu le jour, dominé à une époque bien déterminée, et qu'il faudrait analyser et étudier sans trop se

⁸⁹ Créatures mythologiques géantes.

focaliser sur les circonstances de sa genèse. Il y a lieu donc d'entamer une analyse globale du conte et de la nouvelle fantastiques qui toucherait aussi bien la forme que le sens, et qui puiserait dans les particularités scripturales et thématiques chez les trois écrivains soumis à l'étude : Edgar Poe, Hoffmann, et Maupassant.

III. Le fantastique : textes et auteurs

Le fantastique, en tant que genre est à aligner du côté du romantisme. L'esthétique romantique rompt avec les lois rigoureuses décrétées par les classiques. Ces lois permettaient de regrouper et de classer la production littéraire. Un classement qui aurait précarisé des textes d'une valeur inestimable. Le temps évolue, les critères de la beauté et de la littérarité ne sont pas épargnés par cette évolution, et le goût des gens, d'emblée réticent aux normes et aux règles, devient de plus en plus hermétique aux dogmes et aux sentences proférés par les anciens, et qui représentaient des lignes rouges infranchissables pendant longtemps, avant que les rênes ne se desserrent pour que la pensée puisse éclater.

Le genre s'inscrit bien aussi dans cette « table rase » menée par plusieurs penseurs qui soutiennent ardemment qu'il ne devrait y avoir de frontières qui puissent bloquer la création. Ce mouvement « rebelle » élargirait considérablement les horizons de la production littéraire. Désormais, les « tabous littéraires » n'existent plus, et tous les thèmes sont abordables, c'est aux lecteurs d'en juger l'importance ou la banalité. « *Laissez-faire, laissez-*

passer »⁹⁰, citation qui a contribué à l'explosion industrielle serait remplacée par « laissez penser, laissez produire », l'idée de la liberté, du déchaînement, du balisage de la voie de la connaissance est fortement présente. L'ère de l'hermétisme de la pensée fut délaissée à jamais.

Dans le domaine du fantastique, toutes les bornes ont été franchies. Il est vrai que le conte est court de point de vue quantité et forme, mais il abonde d'images et de représentations diverses. Les effets qu'il produit aussi sur le lecteur durent assez longtemps. Pour maintenir ce lecteur en état de confusion et d'hésitation du début du récit à sa fin, pour le faire transiter d'un état de confort, de convivialité, de tranquillité, à un autre état de déstabilisation et d'inconfort, il faudrait bien un enchaînement et un itinéraire prédéterminés. Quels seraient donc ces moyens morphologiques et thématiques qui permettent aux « fantastiqueurs » de façonner leurs récits ? Existe-il des particularités techniques entre les conteurs, ou s'agit-il bien de la même structure ? Comment les auteurs réussissent-ils à parfaire cette transition du réel à l'irréel au point de la rendre imperceptible ? Que partagent ces écrivains qui ont choisi de courir l'expérience fantastique ?

Ce chapitre tentera d'apporter des éclaircissements à ces questions à partir d'une analyse méticuleuse des nouvelles qui forment notre corpus. Et l'on commencera par une étude des caractéristiques formelles de l'écriture dite fantastique. Une lecture dans la biographie des trois auteurs s'impose aussi, car, il est évident qu'ils ont beaucoup de points en commun qui leur ont permis

⁹⁰ Désigne un libéralisme économique qui diminue considérablement les pouvoirs publics sur l'économie.

d'exceller dans le genre et de pousser l'imagination à des niveaux qui ne peuvent émaner que d'une entité exclusivement artistique. Enfin, il serait bénéfique de dissenter sur la traduction et de relever cette grande question de fidélité aux textes originaux.

1. De l'homme à l'œuvre

a. Ernst Theodore Amadeus Hoffmann

Ernst Theodore Amadeus Hoffmann, né à Königsberg en 1776, juriste, écrivain, compositeur, caricaturiste, poète, est issu d'une famille bourgeoise. Il vivra précocement l'amère expérience du divorce de ses parents, la mort de son frère, ainsi que l'échec de ses amours. Sa vie professionnelle, assez tumultueuse, a connu bien des arrêts, tantôt suite au contexte de guerre (séparation entre la Prusse et la Pologne), tantôt intrinsèque, par l'ironie caricaturale qui visait ses supérieurs hiérarchiques. Le contexte de guerre, s'il l'avait affecté directement par la relègue de ses fonctions, le marquera psychologiquement par les monstruosité auxquelles il était témoin.

« Le tumulte de la guerre s'est éloigné, l'Empereur est resté à Dresde. Ce matin, j'ai été près du jardin Hopf, sur le champ de bataille. Affreux spectacle ! Cadavres avec la tête et le corps déchiquetés. Un Russe qui n'était pas trop grièvement blessé, étendu par terre, fumait sa pipe. Nous lui avons donné du pain et de l'eau-de-vie. Il était enchanté...Impression inoubliable : ce que j'ai vu souvent en rêve s'est réalisé d'une manière effrayante. Des hommes déchiquetés, coupés en morceaux ! »⁹¹.

Ce texte où l'essayiste français Marcel Schneider cite Hoffmann dévoile les atrocités de la guerre et son ouvrage antihumain. Mais ce qui importe le

⁹¹ Marcel Schneider, *Hoffmann le météore*, Edition du Rocher, Monaco, 2006, p.61.

plus, c'est que Hoffmann déclare que l'inhumanité et la barbarie des hommes dans les champs de bataille prend le dessus même sur les rêves et les cauchemars que l'homme peut faire de ces guerres. On remarque aussi que Hoffmann avait toujours le sommeil perturbé par ces corps émiettés et ces têtes décapitées ; des mutilations et des dénaturations qu'il voit fréquemment dans ses rêves et qui sont des thèmes aussi fortement présents dans ses récits fantastiques. Et l'on peut à priori penser à une continuité, et précisément à une interpénétration entre le quotidien, le rêve, et la fiction, chez cet écrivain talentueux.

Réconcilier l'irréconciliable, c'est réussir la carrière de magistrat, qui inspire raison, logique, et science d'un côté, et maintenir l'activité nocturne d'artiste qui fait appel à la rêverie et à l'exaltation de l'imagination de l'autre côté. Si le récit fantastique se base essentiellement sur la construction du réel et sur sa déconstruction, la vie de Hoffmann, en ce sens, n'est pas assez distante de ses écrits. Il associe une activité diurne, vigoureuse, clairvoyante, et vivrière, et une autre, nocturne qui discord diamétralement avec la première.

La musique donnait aussi à Hoffmann tout ce dont il avait besoin pour se défaire de la monotonie des cours et des textes interminables de loi, afin de se laisser transporter hors les limites du possible. Il était épris de Mozart et de Wagner. Plusieurs de ses textes comportent le motif de la musique, ses contes fantastiques, aussi courts et condensés soient-ils, comprennent de temps en temps des espaces pour la critique de l'art et de la musique.

Les historiens rapportent qu'il est mort jeune, à l'âge de quarante-six ans, après un combat inéquitable avec une maladie invalidante qui l'avait privé, à

un stade avancé, de l'emploi de ses facultés motrices ; il citait à sa femme, ou à un copiste, qui rédigeaient ce qu'il dictait. L'alcool et l'atteinte neurologique le font sombrer dans des états d'inconscience. Quelques-uns parmi ses innombrables écrits classés dans la rubrique fantastique toucheraient à l'extrême, l'imagination y dépasse toutes les limites, ce qui pousse à s'interroger sérieusement s'il s'agit bien du don de poète ou du délire d'une personne gravement malade. Pathologique ou artistique, démentielle ou lucide, la notoriété de son écriture continue à résonner partout dans le monde.

Claude Roy, dans sa préface des *contes* de Hoffmann résumera en quelques lignes le parcours du compositeur allemand lorsqu'il écrit :

« Trouve-t-il en fin un poste de directeur d'opéra? Il en est chassé après deux ans à peine. Obtient-il une demi-sinécure à Varsovie ? Napoléon occupe bientôt la ville. Découvre-t-il enfin sa vocation de conteur et d'écrivain ? Il meurt en plein essor de sa fantaisie. Hoffmann a tout raté, sauf la musique d'Hoffmann »⁹².

Nous pouvons rajouter pour énumérer les échecs de Hoffmann, la séquence suivante qui a trait à l'affectivité : arrive-il à épouser la femme qu'il a chérie le plus au monde ? Les fiançailles ont été rompues. Tout a échoué dans la vie d'Hoffmann exception faite de la musique selon les appréciations de Claude Roy, ce qui représente une injustice pour le justicier. Hoffman est reconnu aussi pour l'irrégularité de ses écrits ; à entendre l'irrégularité comme étant la rupture avec tout ce qui est régulier et tout ce qui est classique, et par son style unique qui a éclairé le chemin aussi bien pour ses contemporains que pour ses successeurs. Rien que son amour pour la littérature et pour l'écriture

⁹² E.T.A. Hoffmann, *Contes*, Gallimard, Paris, 1969, préface, p.11.

est une sacrée leçon à méditer ; Hoffmann écrivait même lors de son agonie comme l'indique Claude Roy : « *Sur les derniers feuillets de ses carnets le mourant note encore des projets et des rêves* »⁹³.

Un mourant qui écrit, et qui est conscient qu'il ne pourrait peut-être même pas relire ce qu'il est en train d'écrire, écrit inéluctablement pour autrui, pour la postérité en un acte inégalable d'altruisme et de dévouement. Il fait de ses derniers soupirs ses derniers mots. Il transcende de par sa conduite nonchalante face à la particularité de l'instant, toutes les descriptions terrifiantes rapportées sur les derniers moments. Hoffmann avait souvent appelé à avoir une prise sur la vie et la mener comme mènerait un orchestre sa troupe dans un opéra. Au lieu d'imiter la foule et de s'adonner aux psaumes et aux confessions salvateurs, il a choisi d'étouffer ses ultimes souffles dans ses feuillets. Aussi l'acte d'écrire, d'accoucher des mots, n'est-il pas la meilleure façon de se rendre immortel, ne représente-t-il pas un prolongement de la vie. Aristote, Platon, Racine, Mozart, Shakespeare, sont morts et enterrés, mais continuent à vivre à travers une création littéraire qui a dépassé toutes les frontières pour atteindre l'universalité.

b. Edgar Allan Poe

Né à Boston le dix-neuf Janvier 1809, il est le fils de David Poe et d'Elisabeth Arnold. Le père était ancien combattant et la mère chanteuse et

⁹³ Ibid., p.10.

comédienne. Le premier abandonnera à jamais la famille, la seconde décèdera d'une phthisie quand Edgar avait trois ans.

Adopté par la suite par John Allan, commerçant de tabac qui s'installera à Londres dès 1815, le jeune aura donc l'opportunité de bénéficier d'une meilleure éducation. Son adoption par les Allan, étant faite de manière plutôt officieuse, accentue chez le jeune le sentiment d'infériorité et d'exclusion, il commence à se sentir un fils de « deuxième rang », en se comparant aux enfants légitimes. Et c'est cette ségrégation qui va approfondir le fossé entre l'adopté et l'adopteur aboutissant finalement à une rupture totale. John Allan meurt en 1834, son testament n'a pas oublié d'évoquer ses enfants illégitimes, mais a bien omis l'enfant adopté.

Revenu à sa ville natale, il commence à écrire des vers et rejoint l'armée pour subvenir aux besoins de la vie. Le non-respect des règlements au sein de la prestigieuse académie militaire West Point était synonyme de résiliation. Ses deux frères William et Rosalie subiront la même destinée que celle de leur mère : William, rongé par l'alcool comme son père décède à l'âge de vingt-quatre ans comme sa mère.

Installé à Baltimore chez sa tante paternelle, Edgar épouse sa cousine Virginia qui n'avait alors que treize ans. Virginia était aussi atteinte de tuberculose, elle alternait des épisodes de rémission et d'autres de rechute, pour céder finalement à l'âge de vingt-cinq ans et subir ainsi le terrible sort de la famille. Que faut-il donc rajouter à cette existence faite de souffrance ? Sinon d'autres échecs liés à la vie professionnelle. En effet, l'époque était connue par le développement du journalisme, une opportunité qu'Edgar Poe a voulu saisir

pour faire éclater son génie d'écrivain et médiatiser ses ouvrages. Il avait toujours rêvé d'avoir une revue, rêve qualifié par Virginie Belzgaou ⁹⁴ de chimère quand elle déclare en ce sens que :

« En proie à l'amertume du génie subordonné à un être médiocre, mais détenteur du pouvoir de l'argent qui lui fera toujours défaut, Poe nourrit l'espoir de fonder sa propre revue (baptisée le Penn Magazine, puis le Stylus), chimère qu'il poursuivra jusqu'à ses derniers jours, toujours en quête de financement »⁹⁵.

Dans une société submergée par l'esprit capitaliste, l'art pour l'art, désigné aussi sous la plume de Kant comme étant une « finalité sans fin » devrait être aboli, remis en question, et remplacé par un art artisanal, mercantile, soumis à la loi universelle de l'offre et de la demande. Le dernier mot est détenu par le patron, le chef de l'entreprise, l'employeur, et de la politique générale du journal ou de la revue ; tous doivent tenir absolument compte du gain matériel, surtout si le patron ou le détenteur d'argent n'a aucun faible pour la création littéraire. Edgar Poe, fils de comédiens, déshérité des Allan développe un sentiment de non appartenance à la bourgeoisie. Sentiment qui prendra une allure crescendo au fil du temps et avec la succession des échecs, et le désir obsessionnel de s'approprier un journal ou une revue pour s'exprimer à sa guise et publier à volonté.

Edgar Poe publie dans des journaux pour subvenir à ses besoins. Cette nécessité semble être le catalyseur qui a permis l'éclatement de la forme brève d'expression littéraire : la nouvelle, privilégiée par le public et non pas par un choix esthétique, d'où le commencement de l'influence de l'argent sur la

⁹⁴ Agrégée de Lettres modernes. Enseigne au Lycée Jacques Brel de la Courneuve.

⁹⁵ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, éditions Gallimard, Paris, 2009, dossier, p.200.

production littéraire en général, et sur d'autres domaines de la vie des hommes. Nous évoquons pour appui les cas de l'industrie pharmaceutique et de l'agro-alimentaire. La première irait jusqu'à générer des germes pour vendre l'antidote ; elle produit le mal et son remède. La seconde incite, par le biais d'une publicité mensongère, à digérer des aliments sans saveur et sans aucune vertu nutritionnelle et s'en va plus loin aussi lorsqu'elle crée la pénurie : elle brûle les denrées pour faire hausser leurs prix. Si nous avons ouvert cette parenthèse sur le capitalisme et ses ravages, c'est pour dire aussi que le fantastique pourrait être une manifestation contre la modernité capitaliste, et nous allons voir des passages où les auteurs critiquent arduement toute forme de positivisme, espérant ainsi réussir là où les mythes ont chaviré. Aussi le fantastique, ne s'est-il pas présenté pour consolider, ou prendre le relais aux derniers foyers clairsemés de résistance au scientisme ? Le mythe fantastique, n'est-il pas l'héritier du mythe antique ?

Revenons à Edgar Poe, mais sans trop s'attarder sur l'énumération de ses déceptions socio-professionnelles, car sa vie était trop mouvementée, il suffirait de dire qu'il mourut en pleine jeunesse, à l'âge de quarante ans, pour rejoindre ses aïeuls, ses frères et son épouse, et presque par la même étiologie : le *delirium tremens*⁹⁶. L'éthylisme a fait ravage dans une famille déchiquetée, faite d'orphelins, de phtisiques et de fous : motifs omniprésents dans les nouvelles fantastiques de l'auteur américain, d'où l'intérêt d'intégrer les données biographiques et les détails de l'environnement de l'auteur dans

⁹⁶ Syndrome survenant chez les alcooliques, lié au sevrage, caractérisé par un état d'agitation, de fièvre, voire de troubles de conscience. C'est un syndrome neurologique sévère.

l'analyse et l'interprétation des textes littéraires. Il semble aussi que la réalité, le rêve, et la fiction s'entrevivent, se complètent, et se prolongent. La démence, la terreur, la monstruosité, l'imagination la plus exaltée, qui charpentent habituellement le récit fantastique, ne permettent pas pour autant de masquer une subjectivité manifeste, voire dominante, ce qui rend légitime de s'interroger s'il s'agit bien de l'auteur, du héros fantastique, du narrateur, ou du personnage. Confusion nourrie davantage par l'emploi quasisystématique du « je », pronom personnel qui remplace bien évidemment un nom, comme le définissent d'ailleurs tous les grammairiens, mais ce « je » d'emblée problématique, acquiert davantage d'ambiguïté dans l'univers fantastique.

c. Guy de Maupassant

Guy de Maupassant est né le cinq août 1850 près de Dieppe, dans une noble famille d'origine lorraine. Six ans plus tard naîtra son frère Hervé. À l'âge de onze ans, c'est-à-dire en 1860, ses parents mettront fin à leur mariage. Maupassant entamera ses premières études à l'institut ecclésiastique d'Yvetot, mais ses écrits et ses allusions blasphématoires ont précipité sa révocation.

En 1868, il commença des études de droit à la faculté de Rouen. Deux ans après, il rejoint l'armée, tout précisément l'intendance, puis occupe un poste dérisoire dans la marine. Il commence aussi des travaux littéraires sous la direction de Flaubert : le père littéraire de Maupassant. Il côtoiera dans des salons littéraires des grands génies de l'époque à l'image de Zola, Daudet, Mallarmé ..., cette époque journalistique par excellence lui avait permis de publier facilement ses travaux, en s'appuyant sur son talent, mais aussi sur sa

proximité presque « adoptive » avec Flaubert. Il publiait dans les journaux les plus connus de l'époque : le Globe, Gil Blas, le Figaro, l'écho de Paris.

La vie de Maupassant est départagée en tentatives de repos : par le biais du voyage (Afrique du nord, Angleterre, Corse, embarquements dans le « *Bel Ami* »⁹⁷), tentatives de suicide et tentatives de cures. Le jeune homme quittera la marine, regagne le ministère de l'instruction publique ; un métier qu'il a détesté dès les premiers jours et qu'il désire quitter le plus vite possible. La situation professionnelle inconfortable se compliquera par la mort du père littéraire, atterré par l'apoplexie en 1880, événement tragique, qui l'a énormément affligé, puisqu'il perdra en lui, l'encadrant, l'initiateur, mais surtout l'ami intime avec qui, il pouvait partager les secrets les plus profonds. Il suffit de surprendre quelques lignes de leur longue correspondance pour dévoiler la force de leurs liens.

«Vous êtes né pour faire des vers, faites-en ! « tout le reste est vain » à commencer par vos plaisirs et votre santé ; foutez-vous cela dans la boule »⁹⁸.

Flaubert incite le jeune Guy à profiter de son don congénital, de l'instrumentaliser au mieux pour faire jaillir l'art dissimulé. L'extrait serait une réponse à une correspondance antérieure où Maupassant se vantait du nombre élevé de ses fréquentations « charnelles », et se plaignait de la ressemblance embêtante des jouissances et de la monotonie aberrante des actes sexuels : ce sont des automatismes, des mêmes attitudes corporelles qui se répètent pour aboutir en fin de compte à la même sensation. Flaubert ne se contente plus de

⁹⁷ Voilier de Maupassant qu'il utilise dans ses voyages.

⁹⁸ Jean-Benoît Guinot, *Flaubert*, CNRS, Paris, 2010, p.466.

l'encadrement littéraire, il en va jusqu'à assigner une « éducation sentimentale » au jeune éphèbe, absorbé par les femmes et par le canotage : deux activités qui engloutissent la quasi-totalité de son temps. Le père littéraire qualifie les distractions de son disciple de vaniteuses, car leurs effets sont instantanés. Or, les vers et la force du verbe transcendent le temps et marquent l'esprit. Maupassant devrait choisir entre la vie éternelle garantie par l'œuvre d'art, ou paradoxalement, la vie prosaïque et grotesque qui fait suite à une hyperactivité physique usurpant le corps et surmenant les méninges, et qui ne laisse pas assez de place pour l'émancipation intellectuelle.

La vie littéraire de Maupassant est intercalée entre 1880 et 1890, une décennie fructueuse faite essentiellement de six romans et de plusieurs nouvelles. Les échecs et les frustrations n'en manquent pas : d'abord la mort du maître, ensuite celle du frère unique après une longue agonie démentielle. Des épisodes d'internement suite à des symptômes liés à la folie et une tentative de suicide. Une biographie qui ne relève point de relation amoureuse sérieuse où il pourrait se réfugier contre les intempéries du monde. Cette vie mouvementée de l'auteur prend fin de façon tragique à l'âge de 42ans. Telle est brièvement la courte existence d'un écrivain rangé par les critiques dans la rubrique des naturalistes et des réalistes.

Faisons à présent une comparaison entre les trois écrivains, deux mots clé surgissent : l'échec et le génie, cet oxymoron reflète le tumulte, la scission entre la vie littéraire et la vie sociale ou personnelle. La première était un succès, qu'il soit du vécu ou du posthume, la deuxième est une lutte pour survivre et se créer une place dans un monde qui commence à s'ouvrir sur une modernité

soumise au prisme de l'argent. Les trois auteurs ont été arrachés précocement à la vie, ils étaient morts trop jeunes après une souffrance liée à des maladies différentes certes, mais qui ont en commun une phase terminale faite des crises de folie et de démence. Ils ont tous vécu à bas âge l'amère expérience de l'orphelinat, avec toutes ses répercussions psychologiques. La mort des proches et des amis était constante. En dehors de l'écriture, ils ne sont à leur place nulle part, toutes les tentatives de se construire une renommée vouent à l'échec. Ce qui coïncide d'ailleurs avec l'un des habillages fait par Malrieu au personnage fantastique lorsqu'il affirme que « *Le héros fantastique est un déraciné. Il n'est à sa place nulle part* »⁹⁹.

Cette lecture brève dans la biographie des écrivains soumis à notre étude n'était pas sans motif, car la vie réelle des auteurs se confond, paraît-il, avec la vie de leurs personnages de fiction. Chacun écrit dans une langue différente et dans un chronotope spécifique, mais la distance entre vécu et imaginaire a tendance à converger, ce qui légitimerait de s'interroger souvent s'il s'agit bien du fictif ou du réel, de l'auteur ou du personnage. Les traces de l'expérience de l'auteur envahissent les traits psychologiques du héros fantastique. On est donc appelé devant un récit fantastique à chercher non pas seulement cette hésitation entre vraisemblable et irréel, mais aussi entre le vécu de l'auteur et le parcours du protagoniste, et se servir de la biographie pour effectuer des rapprochements, et des renvois qui serviront à mieux comprendre le texte.

⁹⁹ Joël Malrieu, op. cit., p.117.

Si Maupassant écrit dans sa langue maternelle : le français, Hoffmann et Poe écrivent respectivement en allemand et en anglais. Traduire une nouvelle fantastique caractérisée par un surdosage d'imagination n'est pas sans difficulté. La traduction est une opération complexe, c'est un art qu'il faudrait maîtriser pour s'approcher plus ou moins fidèlement du texte d'origine. L'obtention du mot fantastique, traduit de l'allemand pour désigner un genre littéraire n'était pas assez fiable comme nous l'avons déjà discuté au début ; ce qui impose d'explorer ce domaine de la vie intellectuelle des hommes avant de poursuivre notre cheminement. Il est à noter que nous nous sommes appuyé dans notre corpus sur deux traducteurs poètes et écrivains : Charles Baudelaire pour les nouvelles d'Edgar Poe, et Loève-Weimars pour les contes d'Hoffmann.

2. La traduction et le défi de la fidélité au sens original

Sans la traduction, l'universalité de la connaissance n'aurait jamais pu aboutir. Le recroquevillement culturel est une sorte d'égoïsme. Les grandes nations sont celles qui possèdent une langue transplanétaire qui vit, se pratique, et se ranime constamment par l'introduction de nouveaux mots et de nouveaux concepts. L'ouverture sur d'autres idiomes enrichit les langues, qui, telles des êtres vivants, ont besoin de se nourrir pour évoluer et surtout pour se maintenir en vie. Ainsi plusieurs langues anciennes ont-elles succombé faute d'usage. Traduire c'est diffuser une information, une idée, dans plusieurs langues ; une sorte de décroisement du savoir, c'est à peu près ainsi que l'entend Jean-René Ladmiral.

« La traduction est un cas particulier de convergence linguistique : au sens le plus large, elle désigne toute sorte de « médiation interlinguistique »,

*permettent de transmettre de l'information entre locuteurs de langues
différente »¹⁰⁰.*

La traduction est donc une médiation, un outil incontournable pour propager l'information et pour la rendre accessible à l'entendement des locuteurs étrangers. Si la traduction se faisait jadis avec tant de liberté, elle devient du jour au lendemain une branche de la connaissance, une science à part entière avec ses experts et ses lois qui la défendent et la protègent, bref, il s'agit d'un métier qui impose une certaine formation et des critères bien définis. Avec l'hypertechnologie moderne, et par exemple dans des meetings internationaux, ce sont des logiciels qui s'occupent de traduire le discours du locuteur dans l'immédiat et dans plusieurs langues, et l'on voit que tout le monde, le casque sur les oreilles, a l'air de suivre attentivement et de tout comprendre même s'il s'agit d'un auditoire plurilinguiste. Ainsi le vote pour des décisions politiques qui intéressent la paix et la guerre, le devenir des nations se fera-t-il dans un « hic et nunc » et sans prendre la peine de traduire pour chacun. Ceci est valable pour le discours des décideurs et des politiciens, qui est la plupart du temps simple, direct, et dépourvu d'images et de raffinement stylistique. Qu'en est-il donc du discours littéraire ? Existe-t-il une traduction susceptible d'être fidèle aux sensations et au sens du texte d'origine ? En d'autres termes, un texte traduit peut-il conserver les mêmes effets dans des langues différentes ? Jean-René a tranché sur cette question lorsqu'il s'est exprimé dans un chapitre intitulé *Les problèmes linguistiques de la traduction*.

¹⁰⁰ Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 1994, p.11.

« Toute théorie de la traduction est confrontée au vieux problème philosophique du Même et de l'Autre : à strictement parler, le texte cible n'est pas le même que le texte original, mais il n'est pas non plus tout à fait un autre... Le concept même de « fidélité » au texte original traduit cette ambiguïté, selon qu'il s'agit de fidélité à la lettre ou à l'esprit »¹⁰¹.

Le théoricien souffle son verdict : il n'existe pas de traduction fidèle, mais peut-être une bonne et une mauvaise traduction. Se concentrer sur la forme affecterait le sens, se focaliser sur le sens nuirait à la morphologie du texte, et le juste milieu serait difficile à obtenir. Toutefois, il est des écrivains et des poètes qui ont fait d'excellentes traductions ; ils ont pu, de par leurs styles élevés, embellir les textes de départ, nous faisons allusion aux « *Histoires extraordinaires* » d'Edgar Poe, traduites par Baudelaire. Cela ne veut pas dire qu'un poète ou un écrivain serait systématiquement un bon traducteur.

« André Gide était écrivain, savait honorablement l'anglais, s'entourait des plus justes conseils. Ses traductions de Shakespeare ne ressemblent pas à Shakespeare »¹⁰².

George Mounin confirme que la traduction est un art, et que le fait de faire entrer deux langues en contact est une opération assez complexe qui suppose une maîtrise de la langue et de la culture, pour réconcilier sens et esthétique. Traduire mot par mot n'est pas toujours valable, paraphraser tout le document objet de traduction, n'est non plus satisfaisant. Une bonne traduction devrait conserver le sens sans nuire à la structure.

En littérature fantastique, un débat fut précocement inauguré sur la traduction des contes de Hoffmann. Le développement de la technique de

¹⁰¹ Ibid., p.16.

¹⁰² George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, La nouvelle revue française, Numéros 130 à 132-1963, p.723.

l'impression a rendu la vie facile aux traducteurs, l'élan du journalisme a centuplé les intéressés. La vogue du romantisme de l'époque a favorisé de son côté l'ouverture sur le poète allemand dont les travaux épousent cette esthétique dite romantique qui honore l'exaltation de l'imagination, et qui se détourne des anciennes normes carcérales et décourageantes. Une écriture imprégnée de grotesque n'a pas trouvé le chemin parsemé de fleurs, au contraire, il y avait une certaine hésitation et une certaine réticence nourrie par des propos péjoratifs et xénophobes qui craignaient la « contamination » d'un patrimoine demeuré jusque-là pur et intact.

Le traducteur est attaqué des deux bouts ; d'une part, il est soumis à la pression de l'éditeur, et d'autre part à ce que désire le lecteur. José Lambert n'a pas hésité de le souligner quand il a introduit le tome III des *Contes fantastiques* de Hoffmann, où il a tenté d'effectuer une lecture dans l'art de traduire chez les principaux traducteurs de l'œuvre d'Hoffmann. Il écrit en ce sens que :

« C'est à tort que nous avons tendance à condamner ces techniques et cet art de la traduction, qui sont conditionnés et cautionnés par toute une culture. En effet, Loève-Veimars n'a nullement mauvaise conscience, bien au contraire ! Son milieu ne le blâme nullement d'avoir adapté Hoffmann à ses propres exigences et aux exigences de son public »¹⁰³.

Lambert confirme à son tour l'idée de l'infidélité au premier texte lorsqu'il s'agit des productions à caractère littéraire, ce n'est pas une notice, ou un prospectus de médicament qui relate le temps opportun de prendre une gélule ou de s'injecter un soluté, ou encore du mode d'emploi d'un automate où la traduction est faite dans plusieurs langues, et dont le but fut didactique et

¹⁰³ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques III*, Flammarion, Paris, 1982, p.29.

instructif. Il en est question de concepts, de préceptes, de métaphores, de figures de style qui supposent de lire entre les lignes, de traduire des réflexions de plus en plus profondes, et d'interpréter par les mots un état d'âme. La subjectivité, le contexte, les contraintes d'ordre esthétique, éthique, sont fort présents. Bref, il est question d'une contextualisation et d'une adaptation culturelle de la traduction.

Puisque nous parlons de contexte, l'écriture fantastique s'est bien adaptée pour acquérir une forme qui va de pair avec les exigences de l'époque. La vitesse de l'impression, la médiatisation des ouvrages par un journalisme en pleine expansion contraignent les fantastiqueurs à écrire rapidement et brièvement. Jacques Cabau partage cette même vision d'adaptation de la production littéraire à l'accélération de la médiatisation de l'information, quand il cite Edgar Poe dans un ouvrage qui traite de l'historique du roman américain.

« Je ne suis pas sûr que les hommes d'aujourd'hui aient des pensées plus profondes qu'il y a cinquante ans ; mais incontestablement ils pensent plus vite, avec plus d'adresse, plus de précision, plus de méthode, et moins d'excroissance qu'autrefois »¹⁰⁴.

Une nouvelle publiée dans une colonne de journal prendra le dessus sur des romans publiés sous forme de feuilletons et s'étalant sur plusieurs mois. C'est l'ère de la nouvelle fantastique. Ainsi peut-on la lire rapidement, la relire en cas de besoin pour mieux l'assimiler. De surcroît, la plume pour plusieurs auteurs était en quelque sorte vivrière, il est question donc de choisir une « culture » qui ne s'attarde pas à offrir sa cueillette. Une journée, ou quelques heures suffisent pour accoucher d'une nouvelle fantastique, de quoi subvenir

¹⁰⁴ Jacques Cabau, *La prairie perdue : histoire du roman américain*, Seuil, Paris, 1981, p.315.

pour quelque temps, à une vie qui advient sous le joug de la modernité, de plus en plus onéreuse.

3. La prévalence de la forme brève

Le « fantastiqueur » cherche à créer un état complet de déséquilibre chez le lecteur, ce dernier est retiré de son repaire tranquille et serein pour se réinsérer, malgré lui, dans un nouvel univers inconfortable et perturbé. Le matériel technique ne manque pas pour produire un tel effet, mais espérer le garder pour longtemps est une entreprise perdue d'avance, c'est pour cette raison que l'une des caractéristiques majeure de l'écriture fantastique du XIX^{ème} siècle est la brièveté. Comment donc ces écrivains procèdent-ils pour arriver à obtenir cette forme courte du texte ? L'un des procédés le plus adopté est l'ellipse narrative, qui est fortement présente chez les trois écrivains. Ainsi Hoffmann soustraira-t-il plusieurs années, moins importantes à la narration, de l'âge de Nathanaël quand il écrit :

« Lorsque j'eus atteint l'âge de 10 ans, ma mère m'assigna une petite chambre pour moi seul »¹⁰⁵.

Les détails de cette période ne feront que condenser davantage le texte. Hoffmann a décrit les premiers symptômes détectés durant les premières années qui succèdent à la naissance de Nathanaël, ils ne vont réapparaître que plus tard, d'où l'intérêt d'esquiver cette durée vide d'événements. L'homme au sable incarnera plusieurs personnages qui vont croiser le parcours du jeune protagoniste. L'apparition de ces personnages trouble-fêtes est intermittente, et ce retour du refoulé théorisé par Freud dans son fameux essai « *l'inquiétante*

¹⁰⁵ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980, p.222.

étrangeté » coïncide avec le retour des persécuteurs déclarés du jeune homme, déguisés à chaque fois sous une nouvelle forme. Le procédé elliptique accélère donc la narration dans un monde qui devient lui-même de plus en plus hâtif, et permet de survoler les épisodes paisibles et non conflictuels dans la vie du héros.

À la brièveté des récits fantastiques, s'ajoute la concision, cette dernière, bien qu'elle ne soit pas tout à fait un procédé, constitue un stratagème usuel se contentant des éléments nécessaires et élémentaires qui permettent aux lecteurs de comprendre le texte. Ainsi, les séquences sont courtes, dépourvues de compléments inutiles, et de redondances inappropriées. La description des portraits, de l'état psychologique se limite au strict minimum. Ce n'est pas un Balzac, par exemple, qui avait besoin de longs passages et de plusieurs pages pour décrire le physique d'Eugénie Grandet ou l'avarice incommensurable de son père. Maupassant se suffit de quelques lignes pour dire le nécessaire de Sir John Rowel. Ce qui a été dit des yeux d'Eugénie Grandet, ou de ceux d'Emma Bovary par exemple dépasse de très loin les quelques mots dédiés à la description du héros de *La main*.

« C'était un grand homme à cheveux rouges, à barbe rouge, très haut, très large, une sorte d'hercule placide et poli »¹⁰⁶.

Trois adjectifs ont été largement suffisants pour recenser les qualités physiques du personnage (grand, haut, rouge), et deux (placide, poli) pour lire dans sa psychologie. Et c'est la seule description faite du Sir Orwell durant tous les passages de la nouvelle. La reprise anaphorique du superlatif (très) donne à

¹⁰⁶ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, Librairie générale française, Paris, 2004, p.247.

penser que les mensurations de personnage appartiennent, semble-t-il, à une autre dimension. On dirait que le portrait est fait par quelqu'un qui l'a vu de loin, et qui n'a pas eu le temps de mieux le contempler ; c'est une vue hâtive, macroscopique, et sans la moindre concentration sur les traits du visage qui, normalement, sont les plus sollicités par les auteurs pour décrire leurs héros. La concision, c'est dire beaucoup de chose en peu de mots, tels les petits poèmes en prose¹⁰⁷.

En plus de l'ellipse narrative et de la concision qui permettent de réduire considérablement le volume du texte, la forme de la nouvelle privilégie l'enchâssement qui n'est pas d'ailleurs restreint aux récits fantastiques, bien au contraire ; le récit enchâssant dans *Les Mille et une nuits* ou la première situation de narration, c'est sans doute ce discours direct entre Chaharayar et sa charmante conteuse Shahrazade. À cette situation initiale bien déterminée sur le plan spatio-temporel succéderont plusieurs historiettes avec des nouveaux protagonistes pour illustrer des actions bien ancrées dans le passé. L'enchâssement est le récit dans le récit, ou pour prendre l'avis des spécialistes :

« L'enchâssement est une mise en évidence d'une propriété essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le récit d'un récit »¹⁰⁸.

Todorov constate que l'enchâssement se trouve dans tous les récits, ce qui paraît à priori vrai. Puisqu'il en est ainsi par exemple pour les textes bibliques

¹⁰⁷ Texte en prose bref, qui ne raconte aucune histoire, et qui ne cherche pas à véhiculer une information précise, son seul souci est purement poétique.

¹⁰⁸ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose choisie, suivi de nouvelles recherches sur le récit*, éditions du seuil, Paris, 1971.p.40.

qui relatent des faits historiques antérieurs au christianisme. Le message divin destiné aux fidèles est entrecoupé par divers récits qui servent généralement de leçons, de messages, et de modèles à suivre pour s'emparer de l'Eden promis. Pour varier les exemples, citons aussi le chef-d'œuvre de Diderot : *Jacques le fataliste*, que les critiques considèrent comme étant une sacrée rénovation en matière de la narration. Le premier récit concerne les amours de Jacques. Mais ce récit enchâssant ne prendra jamais fin, et l'interlocuteur de Jacques se lasse de réitérer sa requête incessante « Et tes amours ? », qui traverse tout le roman sans que le maître n'ait une réponse réconfortante, et sans que le lecteur ne soit apaisé par le dénouement de l'histoire. Toutefois, l'auteur prendra en quelque sorte la défense du fataliste lui-même pour mettre au clair cette affaire, quand il s'est exprimé dans un discours où il interpelle directement le lecteur :

« Et les amours de Jacques ? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison »¹⁰⁹.

Quel est l'intérêt donc d'entamer un récit avec cette certitude préalable de ne pas lui offrir une fin qui réconcilierait le lecteur ? Cet intérêt réside peut-être dans le fait qu'un récit tend la torche à un autre, il le prépare, lui balise le chemin. C'est ce qui se passe, du moins, dans le récit enchâssant appelé encore récit encadrant par lequel débute d'habitude la nouvelle fantastique. Quelle relation pourrait exister entre récit encadrant et la notion de la brièveté ? Nous pensons que Maupassant optait beaucoup plus qu'Edgar Poe et Hoffmann pour l'enchâssement, et d'ailleurs c'est l'une des différences, ou plutôt l'un des

¹⁰⁹ Denis Diderot, op. cit., p.238.

apports de Maupassant qui ont touché à la forme et à la technique fantastique en général. Le récit encadrant est une préparation, et une espèce de charnière qui donne sur l'atmosphère gênante du récit purement fantastique, du récit encadré ou enchâssé.

« On faisait cercle autour de M. Bermutier, juge d'instruction, qui donnait son avis sur l'affaire mystérieuse de Saint-Cloud »¹¹⁰.

Cet extrait de « *La main* » de Maupassant est l'exemple courant des récits encadrants chez ce grand spécialiste de l'art fantastique. On remarque que déjà le climat est propice pour se lancer dans l'histoire. L'auditoire est bien positionné sous forme d'un cercle, faisant penser aux premiers drames antiques. L'écoute active, les yeux suspendus sur un interlocuteur dont on ne connaît que la profession, mais qui jouit d'une place prestigieuse dans la société. Sa qualité de juge renvoie au côtoiement quotidien de crimes et d'investigations fréquentes sur des affaires bizarres. Le terme « mystérieux » largué à quelques mots seulement du début de la nouvelle prépare d'emblée cet atterrissage forcé dans un autre territoire suspect. Et l'on s'aperçoit que Maupassant, grâce à ces deux lignes, arrive à faire d'une seule pierre deux coups. Il entame un premier récit et lance en même temps le projet d'un second.

En plus de sa contribution à préparer le lecteur à ce qui va suivre, c'est-à-dire, à l'imbrication d'un nouveau récit, dit encadré, le récit enchâssant a la particularité de gagner en matière de volume du texte, puisqu'il donne une présentation succincte du décor, de l'espace, et aussi de l'habillage physico-

¹¹⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.245.

psychologique des personnages. Il aide par conséquence à la cristallisation du motif de la brièveté.

S'il est indiscutable que la nouvelle fantastique ait connu ses plus beaux jours en plein essor du journalisme, il serait ingrat de penser que les écrivains ont été les seuls bénéficiaires de cette émancipation. Ils ont certainement trouvé des facilités à véhiculer et à propager leur art, de gagner aussi leur vie, pour la plupart, mais en contrepartie, ils ont contribué, de par ce même art, à faire enraciner cette culture de lecture des périodiques en créant une renommée à de nouveaux journaux. Il est légitime aussi de penser qu'il y aurait une ressemblance, quoique minime, dans la structure de la nouvelle d'une part, et l'écriture journalistique de l'autre part. Aussi la chute qui clôturait chaque article du journal, n'est-elle pas fortement présente dans la nouvelle. Et cette chronologie à laquelle obéit l'article journalistique (titre, chapeau, accroche, chute), ne trouvera-t-elle pas place dans le récit fantastique. En effet, il existe trois moments cruciaux qui constituent la charpente du texte fantastique : un premier moment de construction de la réalité, un deuxième moment qu'on peut emprunter au langage dramatique : la péripétie surnaturelle, et un troisième moment où l'on procède à la destruction de cette réalité préconstruite. Il est à noter que chacun de ces épisodes a son propre arsenal esthétique. En plus de ce trio omniprésent dans la plupart des contes et des nouvelles fantastiques, se rajoute une chute faite essentiellement de confusion et d'écartèlement entre le véridique et l'insensé.

4. Disparités morphologiques

Les traductions faites des textes d'Hoffmann précisent que ses récits sont plutôt des contes et non pas des nouvelles. En effet, ses textes sont plus consistants en termes de volume. L'écrivain est difficile à suivre, on ne peut jamais prévoir ou prédire comment il va terminer son récit. On ne le trouve jamais là où on l'attendait. Dans *L'Homme au sable*, il décrit son protagoniste dans ses moments difficiles, ses moments où il rencontrera l'origine de ses maux, qui va prendre trois formes différentes ; donc trois éventuelles intrigues pour un même conte et sous un unique récit encadrant. La première rencontre remonte à l'enfance, l'homme au sable incarnait le mystérieux Coppélius, ami de son père, et qui était à l'origine de l'explosion qui l'a rendu précocement orphelin ; Nathanaël était témoin de cet incident tragique. La deuxième rencontre est survenue à l'âge adulte : Coppola, vendeur de lunettes et opticien prendra le relais au vieux Coppélius, le temps change, l'espace aussi, mais l'héritage pathologique issu de la première enfance persiste. Le trouble-fête est très probablement intrinsèque, il loge le tréfonds de l'âme. Et l'on constate que cette évasion qui s'appuie sur le voyage est une constante dans les récits fantastiques. Mais cette échappatoire démontre qu'elle est sans effet, parce que le voyage physique ne soulage point l'état psychique. Le troisième épisode malencontreux était l'ultime, parce qu'il va finir par la mort du héros qui n'a pas pu échapper à l'emprise de l'homme au sable, travesti encore une fois sous la forme d'un opticien ambulant.

L'explication fatale de la servante est devenue un sacré oracle inséparable de Nathanaël, une sorte de damnation :

« C'est un méchant homme qui vient trouver les enfants lorsqu'ils ne veulent pas aller au lit, et qui leur jette une poignée de sable dans les yeux(...). Ensuite il les plonge dans un sac et les porte dans la pleine lune pour amuser ses petits enfants qui ont des becs tordus comme les chauves-souris, et qui leur piquent les yeux, à les faire mourir »¹¹¹.

En voilà donc une légende qui fait partie du patrimoine culturel germanique, instrumentalisée, redéployée sous la plume du romancier allemand au point d'en faire un chef-d'œuvre, qui va être ré-exploité à son tour par la psychanalyse. L'arrière-fond folklorique alimente continuellement un esprit prédisposé, éveillé, et sensible, pour faire des ténébreuses légendes médiévales, et sous le prisme de l'art, une resplendissante œuvre artistique. C'est l'orfèvre qui démêle les graines d'or de la terre boueuse pour en faire un bijou précieux, ou encore à la manière de la fameuse réplique Rimbalienne « *Tant pis pour le bois qui se trouve violon* »¹¹². La différence entre le bois et le violon est la même différence entre poète et prosateur : « *le prosateur écrit, c'est vrai, et le poète écrit aussi* »¹¹³, les deux écrivent certes, explique Sartre, mais les deux n'ont en commun que la mobilité des doigts.

Cette monstrueuse description faite par la servante de l'homme au sable est validée par l'enfant et maintenue jusqu'à l'âge adulte « *puisque les sentiments se fixent à l'enfance* »¹¹⁴. Il y avait mille façons d'obliger un enfant à regagner son lit, mais malheureusement on a opté pour la plus mauvaise. La maman avait tenté d'expliquer à son enfant l'emploi métaphorique de

¹¹¹ E.T.A. Hoffmann, *op. cit.*, p.221.

¹¹² Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Editions complexes, Bruxelles, 1990, p.63.

¹¹³ Jean-Paul-Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985, p.25.

¹¹⁴ Jacques Blondel, Emily Brontë, *Expérience spirituelle et création poétique*, P.U.F, Paris, 1955, p.406.

« l'homme au sable », lorsqu'elle affirme fermement qu' « *il n'y a point d'homme au sable* »¹¹⁵, mais la nourrice avait déjà fait son interprétation de la légende, et puisque « *l'esprit des enfants se glisse si facilement* »¹¹⁶ dans le monde du merveilleux, il va machinalement choisir l'explication affreuse au lieu d'adhérer au déni protecteur de la maman.

Pour discuter toujours de la forme, le récit est poly-intrigué, c'est normal qu'il soit un peu long, et ne peut par conséquent être classable dans le genre de la nouvelle. Hoffmann ne trouve aucun mal d'agencer plusieurs récits encadrés. Mais ses successeurs n'auront peut-être pas assez de temps, ou assez d'imagination pour maintenir le suspens le plus longtemps possible. Au début, le récit s'ouvre sur des correspondances entre Nathanaël, sa bienaimée Clara, et son frère Lothaire qui est en même temps l'ami intime du jeune héros. Il est subdivisé en huit chapitres dont les trois premiers sont dominées par cette culture épistolaire usuelle à l'époque. Dès le quatrième chapitre, c'est une nouvelle instance narrative qui s'affirme et qui prend en charge le récit.

« On ne saurait imaginer rien de plus bizarre et de plus merveilleux que ce qui arriva à mon pauvre ami, le jeune étudiant Nathanaël, et que j'entreprends aujourd'hui de raconter »¹¹⁷.

Le nouveau narrateur se déclare l'ami de l'étudiant au début, et l'ami de Lothaire un peu plus tard. On peut considérer cette petite introduction comme étant un récit encadrant tardif. Il s'agit presque du même schéma descriptif que dans l'exemple agencé dans *La main* de Maupassant, puisque le

¹¹⁵ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.221.

¹¹⁶ Ibid., p.222.

¹¹⁷ Ibid., p.232.

superlatif « très », est remplacé par « trop », sauf que chez Maupassant, la description, quoique miniaturisée, avait porté sur le physique du héros. Ici, le récit, ou tout le conte a mis sous silence les traits de Nathanaël, comme si Hoffman voulait mettre l'accent sur la dégradation psychique de son protagoniste qui s'effectue à mesure que la narration progresse. L'œil explorateur de l'auteur scrute l'intériorité et épie les métamorphoses de l'âme. « Bizarre » et « merveilleux » sont deux adjectifs qui orientent bien le lecteur et le préparent à l'irrégularité et aux détours angoissants auxquels il devrait assister au cours de sa lecture. Dans le domaine du fantastique le choix des mots et de leur emplacement acquiert une grande importance. Apaiser ou angoisser est bien l'affaire du verbe, c'est lui qui prime, et c'est lui qui crée cette oscillation entre répit et tension.

« *On ne saurait imaginer rien* ». Cette négation faite de « ne » et de « rien » est une négation complète. Donc, une confirmation absolue de l'étrangeté et de la bizarrerie de ce qui va faire suite. Le lecteur est mis en garde dès le début, et en même temps, il est invité vivement à entamer une lecture sous le prisme de la curiosité pour s'assurer de l'authenticité des promesses avancées par le narrateur. D'une manière générale, c'est de cette façon bidimensionnelle : à la fois appétissante et avertisseuse que s'annoncent les prologues qui coiffent les contes du compositeur allemand.

Quant à Edgar Poe, successeur et héritier de Hoffmann, il est connu par les critiques comme l'un des pionniers du genre de la nouvelle : c'est l'Hoffmann américain comme on préfère le désigner souvent. En termes de longueur, ses textes se situent bien à l'intermédiaire entre l'écrivain allemand

et Maupassant, respectant ainsi une certaine chronologie. Comme si la nouvelle fantastique acquiert davantage de vitesse au fil des années. Voyons à présent comment il choisit d'encadrer le récit fantastique dans sa nouvelle intitulée *Metzengerstein* :

« L'horreur et la fatalité se sont donné carrière dans tous les siècles. A quoi bon mettre une date à l'histoire que j'ai à raconter ? »¹¹⁸.

Deux phrases suffisaient à Edgar Poe pour annoncer le début de son histoire. La première affirmative, qui s'approche dans sa construction des maximes et des dictons des sages puisqu'elle met l'accent sur une vérité amère certes, mais que personne ne peut contester ; c'est une vérité irréfutable. La deuxième est exclamative et en même temps une conséquence logique à la première. Si l'horreur est le maître mot dans l'ici-bas, si toute l'histoire est entachée par toutes formes d'atrocité, le fait de préciser la date de l'histoire à raconter est sans importance. Et comme pour les deux adjectifs usités par Hoffmann (merveilleux et bizarre), ici, ce sont deux noms qui relèvent du champ lexical de la peur qui ouvrent la voie à une éventuelle instillation progressive du récit fantastique. Le narrateur n'est pas identifié, et si l'on est appelé à fouiller dans les éléments qui rendent le récit véridique, cette obscurité qui enveloppe la nature de l'instance narrative amoindrirait la crédibilité du récit. L'effet qu'on veut faire ressentir chez le lecteur est recherché dès les premiers mots ; la forme brève l'exige, il n'y a pas assez de place pour les excès de détails.

¹¹⁸ Edgar Allan Poe, op. cit., p.7.

La nouvelle fantastique, du moins du côté forme, a évolué au fil du temps. Chez Hoffmann on parle surtout du conte. Edgar Poe et Maupassant ont pris le journalisme comme récipient de leurs récits. Le volume du texte s'est rétréci pour s'aligner aux exigences d'un public précipité qui n'a plus le temps de lire. Il possède à peine le moment qu'il faut pour survoler un journal ou pour feuilleter une revue. Mais surtout chez Maupassant, la technique de la nouvelle fantastique a atteint sa perfection.

Il existe bien d'autres éléments qui ont trait à la forme, tels la narration, les temps des verbes, les modes, la ponctuation, et d'autres procédés scripturaux, mais qui sont indissociables du sens. Et nous allons voir par la suite qu'ils ont une importance majeure dans les trois temps sus-cités que traverse le récit fantastique dans son processus d'aboutissement, à savoir, la construction de la réalité, la péripétie surnaturelle, et la destruction de la réalité.

Deuxième partie :
L'esthétique du genre fantastique

I. Le fantastique : un travail de construction de la réalité

Le classement des genres obéit à plusieurs critères d'ordre esthétique, formel, et sémantique. L'académisme rigoureux des classiques avait ses propres outils pour catégoriser la production littéraire. Au fil des années, les différents secteurs de la vie des humains connaissent des métamorphoses, l'évolution affecte tous les domaines de la vie, y compris la vie littéraire qui ne peut rester intacte. Qui aurait pensé ou imaginé que le lyrisme déserterait le vers pour se rattacher à la prose, les cinq actes du théâtre classique ont été relégués à trois ou à deux, et la bienséance n'est à rechercher ni sur scène ni hors scène.

La décrépitude des mythes, la croissance des sciences, et la décroissance de l'influence théologique libèrent la pensée de l'homme. L'écriture dite réaliste prolifère, elle est la plus proche et la plus adaptée à la nouvelle « configuration » de l'homme moderne, devenu sceptique à ces époques superstitieuses. Il n'est désormais intéressé que par ce qu'il juge authentique. Le dogmatisme des classiques recule petit à petit, ses défenseurs trouvent leurs arguments dépassés face à un camp adverse qui sait faire entendre sa voix et valoir sa pensée. En fin de compte le lecteur a effectué son choix, guidé par un criticisme qui vit ses plus beaux jours.

La vogue du fantastique a coïncidé avec cette mouvance. On ne sait point si le genre tente de s'opposer au positivisme lorsqu'il défie l'intelligence de l'homme en le montrant impuissant et incapable à classer un phénomène

quelconque, ou de lui trouver explication rationnelle. Le surhomme¹¹⁹ scientifique est battu dans son propre champ de bataille, celui de l'argumentation méthodique qui s'avère chavirer sous l'emprise du phénomène fantastique. Il faudrait dire aussi que ce progrès technique qui est le résultat de l'intelligence de l'homme était aussi une sorte de catalyseur à cette même intelligence. La technologie a permis à l'homme d'accentuer son savoir et d'accéder à la connaissance. Ce n'était pas seulement l'imprimerie et l'universalité de la traduction, mais aussi les moyens de communication et de transport qui ont contribué à une mobilité aisée et rapide. La physique galiléenne a évolué, la biologie a éclaté ; la sophistication du microscope a pu prolonger la portée des sens : l'œil humain est désormais capable de voir l'invisible. Une bactérie comme celle responsable de la tuberculose, cette maladie largement décrite par la littérature, et qui faisait ravage est désormais identifiable et descriptible sous le verre démystificateur du microscope. Le fantastique part d'un territoire rationnel, construit avec finesse et sur des piliers parfaitement enracinés, pour accoster dans un territoire instable. Entre le point de départ solide et sûr et le point d'arrivée fragile, gît le mythe fantastique, qui s'est fait créer en peu de temps une renommée inimaginable.

Le récit est la plupart du temps pris en charge par un personnage présent, qui assiste au déroulement de l'action, et parfois, il en est le héros. C'est une donnée que nous envisageons d'aborder en premier lieu dans le présent chapitre. En second lieu, nous aurons à soulever et discuter du discours

¹¹⁹ Concept lié à la philosophie de Nietzsche. Il s'agit de l'homme supérieur, délibéré de la pesanteur des dogmes et des convenances sociales, et qui agit selon sa propre volonté de puissance.

scientifique en général, avec une ouverture sur la fonction du médecin en littérature fantastique, ses contributions et attributions, les effets de ses remèdes, son instrumentalisation par les auteurs en tant qu'argument savant. En troisième lieu, c'est la lettre dans l'écriture fantastique qui constituera l'objet de notre étude, c'est un motif très répandu dans le récit fantastique, et d'ailleurs une lettre ne peut que contenir la vérité, sa contribution dans la construction de la première étape du récit fantastique n'est pas à démontrer. Et puisque la forme est toujours au service du contenu et du fond, nous envisageons terminer le chapitre en relevant les liens qui peuvent exister entre la forme de l'écriture et la construction de la réalité.

1. La narration intradiégétique

Plus la nouvelle est enracinée dans la réalité, plus l'effet du fantastique est manifestement perceptible. C'est à peu près comme l'élan ou le recule qu'effectue un athlète pour que son saut puisse arriver le plus loin possible. S'appuyer sur la réalité, construire un univers tangible et vraisemblable est l'épine dorsale de tout récit dit fantastique. Les auteurs les plus doués sont ceux qui maîtrisent l'art de stabiliser le lecteur, de le mettre bien à l'aise, avant de le surprendre et de l'extirper de son repaire paisible et familier. Nombreux sont les astuces qui peuvent, dans un récit, accorder une certaine véracité à l'histoire.

Ainsi, la narration à la première personne est de mise dans la plupart des écrits fantastiques. En effet, « *rien n'est plus sûr que la certitude du « je »* »¹²⁰. Le « je » pronom qui atteste d'une subjectivité flagrante sous-entend une

¹²⁰ Maurice Blanchot, « *La parole vaine* » dans *le Bavard de Louis-René des forêts*, UGE, « 10/18 », Paris, 1963, p.169.

certaine crédibilité et une certaine assurance, surtout quand l'auteur le peint positivement du point de vue psychologique. Dans le texte fantastique le narrateur raconte et agit, ce que les linguistes nomment : personnage intradiégétique. Sa participation dans le déroulement de l'action est sans doute l'élément qui rassure le lecteur et le porte à s'intéresser à l'histoire, puisqu'elle émane d'un témoin oculaire. Parfois, il s'empare de la quasitotalité de l'action, à en devenir le personnage principal. Et c'est le cas du narrateur dans *le Horla* de Maupassant : « *J'ai voulu accomplir cet acte de liberté si facile* »¹²¹ ; de la première partie de *L'Homme au sable* de Hoffmann, c'est-à-dire la partie dédiée à la correspondance : « *Mais je l'entendais toujours monter les marches* »¹²² ; ou encore dans *La chute de la maison Usher* d'Edgar Poe : « *Je secouai de mon esprit ce que ne peut être qu'un rêve* »¹²³ . Le narrateur partage ses moments de crise et de lucidité avec le lecteur, il essaie de l'intégrer dans la scène, partager ses peurs et ses tressaillements, deviner le dénouement, et se poser des questions sur la vraisemblance des actions, et ceci n'est possible qu'à travers une instance narrative participative omniprésente et surtout omnisciente. Le lecteur s'identifie bien au héros, chose qui serait difficile à obtenir sans l'imbrication d'une narration à la première personne du singulier.

Le choix du narrateur, surtout dans le récit encadrant se fait avec beaucoup de minutie. Il constitue un argument savant : s'il n'est pas juriste, il est médecin ou avocat, il incarne la voix de la raison et de la logique : « *j'étais*

¹²¹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, Gallimard, Paris, 1986, p.64.

¹²² E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, Maxi-Livres, Paris, 2001, p.13.

¹²³ Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, LGF, Paris, 1972, p.79.

alors juge d'instruction à Ajaccio »¹²⁴, dirait monsieur Bermutier qui prendra en charge le récit de « *La main* ». Il suffit donc d'annoncer sa profession pour que le lecteur croit facilement ce qu'il va raconter, même s'il s'agit bien d'une histoire de revenants, imprégnée d'actes de profanation. Bermutier ne se contente pas seulement de s'identifier en dévoilant son nom et son occupation, mais il donne son jugement préalable sur le surnaturel, et ce, avant même d'attaquer son récit.

*« N'allez pas croire, au moins que j'aie pu, même un instant, supposer en cette aventure quelque chose de surhumain. Je ne crois qu'aux causes normales »*¹²⁵.

Si le récit est bizarre, le locuteur fut un homme de droit, détenteur d'un cursus académique et scientifique. Pour lui, sans aucune preuve le suspect est innocent. Le texte de loi est sacré. La rigueur et le respect qu'inspire son métier vont de pair avec ses propos. Si les événements qu'il entreprend de raconter ont l'air assez étrange, ce n'est que parce que l'intelligence des enquêteurs se trouve lacunaire. Il n'est plus question donc, du moins pour le justicier, de faire appel à des méthodes d'investigations qui s'écartent de la normalité et des usages. Cette façon d'inaugurer son discours met en garde son auditoire, avec un appel implicitement lancé par le narrateur pour garder les pieds sur terre, et essayer d'expliquer, à travers le prisme de la logique, les événements qui feront suite. Agissant de la sorte, Bermutier accomplit parfaitement ce que Gérard Genette appelle une fonction didactique de la narration.

« Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire

¹²⁴ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.245.

¹²⁵ Ibid., p.246.

autorisé de l'action : ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur, et l'on sait combien Balzac, par exemple, a développé cette forme de discours explicatif et justificatif, véhicule chez lui, comme chez tant d'autres, de la motivation réaliste »¹²⁶.

En effet, le narrateur ou le second narrateur de *La main* pour être précis, puisque le premier fut anonyme et ne se dévoile qu'à travers le « on » indéterminé qui inaugure le récit, inocule son système idéal et ses convictions personnelles aux narrataires dont on ignore catégoriquement les spécificités psychologiques et le rang social. Bermutier n'est plus dans une situation de partialité, puisqu'il cherche à influencer son auditoire et orienter sa pensée vers un choix qui ne lui est pas propre. S'il donne un commentaire qui touche à la manière d'appréhender les choses c'est que son discours à priori « idéologue » s'en va loin, et devient purement didactique, surtout s'il s'adresse à un narrataire assez naïf, car ce dernier devient passif : relégué à un simple consommateur. En tout cas, ce qui importe visiblement dans notre analyse c'est que le narrateur chez Maupassant, tel qu'il est souvent dépeint dans la nouvelle fantastique, participe activement, de par ses traits de caractères, ses qualités cognitives et socioculturelles, à enraciner son histoire dans un terreau parfaitement imperturbable.

Toutefois, ce motif du justicier n'est pas restreint à Maupassant, Hoffmann en avait fait usage dans son conte intitulé « *Le Majorat* », quand le déroulement des événements fut relaté d'une manière alternative par un vieil avocat et son neveu : « *Ici mon grand-oncle cessa de parler, ses yeux se remplirent de larmes* »¹²⁷. Le neveu nommé Théodore, justicier de formation,

¹²⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Editions Seuil, Paris, 1989, pp.262-263.

¹²⁷ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.119.

prend en charge la grande partie de la narration et confie par moment cette tâche au sexagénaire qui rajoute pour devenir le plus crédible possible la fonction juridique à la sagesse sénile et expérimentale cumulée pendant ses cinquante longues années de carrière.

La véridicité du récit fantastique nourrie par le portrait psychologique fait de l'instance narrative, ne doit pas impérativement passer par le parcours académique du narrateur, ou la scientificité de sa profession, elle peut être générée différemment. Edgar Poe, par exemple, mise dans « *La chute de la maison Usher* » sur la puissance du lien de l'amitié comme condition majeure que le narrateur doit forcément remplir pour dissiper le doute de son auditoire.

« L'auteur de cette lettre me parlait d'une maladie physique aigue, d'une affection mentale qui l'oppressait, et d'un ardent désir de me voir, comme étant son meilleur et véritablement son seul ami, espérant trouver dans la joie de ma société quelque soulagement à son mal »¹²⁸.

Un ami intime est le mieux placé parmi les proches pour servir de cimetière à nos secrets. Beaucoup plus qu'un frère, devant un vrai ami, toutes les frontières s'effacent, les tumultueuses voies de l'âme deviennent facilement accessibles, et les troubles de l'esprit deviennent clairs comme de l'eau de roches. Le narrateur poesque dans le présent exemple a reçu une lettre de son ami où il réclame sa présence pour l'assister dans ses moments difficiles. Et c'est le rôle ennobli de toute amitié solide et authentique qui se respecte. L'histoire donc, aussi baroque soit-elle, est rendue vraisemblable sous le joug de l'amitié. Le narrateur n'a pas eu la chance de recevoir un dessin

¹²⁸ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.45.

psychologique mélioratif qui puisse rendre ses propos assertifs, mais l'ampleur et la grandeur de l'amitié s'avère assez suffisante pour accomplir l'effet espéré.

Non loin de cette analyse de la narration dans le récit fantastique, on ne peut pas passer sous mutisme des passages brouillés où l'on s'interroge sur le vrai masque que porte le narrateur, car, semble-t-il, la voix fantastique congrue parfaitement avec celle des auteurs. Hoffmann fait de plusieurs de ses contes un lieu favorable pour définir l'art et dissenter sur la musique. Et d'ailleurs, la musique fut un fil conducteur qui traverse quasiment tous ses écrits et meuble constamment ses récits fantastiques. Il suffit pour autant de lire dans quelques titres (*la Leçon de violon, le Violon de Crémone, la vie d'artiste, Don Juan, Gluck ...*) pour s'assurer que l'appel drastique lancé par le poète allemand de mener la vie comme le chef d'orchestre mène sa troupe de violonistes est beaucoup plus qu'un aveu, il s'agit fort bien d'une concrétisation d'un rêve, ou l'accomplissement d'un projet. Définir l'art, donner un point de vue sur le vrai poète dans un récit fantastique épargne à ce dernier toute tentative malveillante et désespérée de dénier son importance ou de le priver de sa littérarité méritée, et démontre du même coup sa teneur réaliste indiscutable.

« Le poète seul comprend le poète ; les âmes qui ont reçu la consécration dans le temple devinent seul ce qui reste ignoré des profanes »¹²⁹.

Pour commenter cette vision Hoffmannesque du poète nous solliciterons l'apport de Rimbaud à ce sujet. Le grand écrivain français dissocie merveilleusement entre le « je » du poète et le « je » des profanes, des non-initiés, lorsqu'il écrit dans sa *Lettre de voyant* « le « je » est un autre ». La poésie

¹²⁹ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.280.

s'acquiert, nul ne naquit poète, et tout le monde ne peut le devenir. Le parcours est sinueux, la prédisposition est obligatoire, et la culture de l'âme en est le premier pas pour que « *le cuivre s'éveille clairon* ». Hoffmann emploie le mot profane pour désigner l'homme commun qui a raté le rituel d'initiation indispensable pour accéder au rang supérieur occupé par les poètes. S'il est qualifié de voyant, c'est que le poète voit ce que les autres ne peuvent pas voir. Il devine chez l'écrivain allemand ce qui reste dévoilé pour les profanes, les visions des deux grands poètes sur la définition du poète riment parfaitement, bien que les qualificatifs employés soient différents. Freud, n'en est pas loin aussi dans sa vision des poètes puisque le psychanalyste voit « *qu'ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science* »¹³⁰. Le nous, désigne pour Freud, non pas seulement l'homme vulgaire, mais le scientifique, puisque l'un et l'autre n'arrivent toujours pas à localiser la source mystérieuse d'où coule cette eau bénite essentielle à la consécration poétique.

Cette même confusion liée à l'authentique statut du narrateur touche à son extrême chez Maupassant lorsqu'il évoque ses fréquentations littéraires chez Flaubert dans son récit intitulé *La peur*.

« Et tout à coup un souvenir me vint, le souvenir d'une histoire que nous conta Tourgueneff, un dimanche chez Gustave Flaubert »¹³¹.

Tourgueneff est un écrivain Russe qui fréquentait aussi le salon littéraire de Flaubert. Ces données historiques faciles à confirmer aident à dévoiler l'authentique réalisateur de ces deux lignes qui ne peuvent que constituer des

¹³⁰ Sigmund Freud, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Gallimard, Paris, 1996. p.127.

¹³¹ Guy de Maupassant, op. cit., p.340.

éléments purement autobiographiques, réels, et bien ancrés dans le vécu de Maupassant. Et l'on constate que « le chimérique » a fort besoin pour son éclatement d'une racine authentique. Tel l'arbre qu'on plante dans les entrailles ténébreuses de la terre, mais dont les branches se bifurquent, s'entrelacent pour se perdre dans l'immense firmament. Maupassant ne s'est pas contenté d'évoquer Tourgueneff, mais nomme aussi Poe et Charcot.

« Quant à M. Charcot, qu'on dit être un remarquable savant, il me fait l'effet de ces conteurs dans le genre d'Edgar Poe, qui finissent par devenir fous, à force de réfléchir à d'étranges cas de folie »¹³².

Charcot est aliéniste, Edgar Poe est fantastiqueur, le premier est scientifique, le deuxième est littéraire, et les deux ont comme point commun la folie : le premier la traite, le second la dépeint chez ses personnages de fiction. Aussi les deux sont-ils bien connus par tout le monde, le fait de les évoquer dans un conte fantastique relèverait peut-être de la critique littéraire, mais ce qui nous concerne, c'est que ces deux noms propres sont authentiques, leur présence appuie la théorie de la construction de la réalité que nous sommes en train d'étayer dans cette sous-partie.

Loin de toute fiction, le fait d'accorder une écoute active est conditionné par le rang social de l'interlocuteur et de ses capacités à susciter l'attention du destinataire. Aussi peut-on s'accroupir en l'audience d'un fou, sans se remettre aussitôt debout pour lui tourner le dos. Dans le récit fantastique, qui a vu sa floraison historique le lendemain des Lumières, le discours scientifique s'annonce incontournable pour casser le rythme et s'opposer aux divagations

¹³² Ibid., p.88.

féériques des histoires burlesques. Il serait convenable donc de discuter des usages qu'on en fait dans les fantaisies fantastiques, et de voir comment est-il manié par les fantastiqueurs et dans quelle optique ? Mais toujours à l'intérieur de cette sphère générique qui veut ancrer le récit fantastique dans un territoire logique.

2. Discours scientifique et réalisme fantastique

Un auteur réaliste est celui qui essaie de décrire fidèlement sans idéaliser ou précariser. La précision et l'exactitude prendront alors une allure presque photographique. Ceux qui ont lu Balzac utiliseront facilement ses romans comme guides ou comme cartes pour s'orienter dans les ruelles de Paris, et admirer ses bâtiments le soir sous la lumière resplendissante des lampadaires alignés de part et d'autre le long des boulevards. Le réel dans le récit fantastique ne s'écarte pas de cette mouvance qui coiffa la littérature occidentale à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Bien que la forme brève se passe des détails, ce petit peu de détails n'est pas loin de la vérité. Le fantastique pointe le regard sur l'intérieur et essaie de dessiner l'état de l'âme et l'effervescence des sentiments, il s'agit bien d'un regard introspectif. Le globe oculaire qui observe l'extérieur orientera également son champ visuel vers l'intérieur, ce qui serait anatomiquement possible grâce à cette forme ronde dont jouit la morphologie de l'œil.

Parmi les éléments authenticateurs qui charpentent l'écrit fantastique s'annonce fréquemment le recours à des événements historiques telles les guerres qui n'ont épargné pratiquement aucune ère. Poe a choisi de faire de cette vérité générale l'incipit de sa nouvelle intitulée *Metzengerstein* lorsqu'il

estime que « *l'horreur et la fatalité se sont donné carrière dans tous les siècles* »¹³³, et bien sûr il n'y a pas plus horrible pour l'homme que les massacres engendrés par la guerre. Hoffmann évoque souvent des noms de batailles qui ont bien eu lieu, que les historiens ont consignés dans leurs manuels, et que les metteurs en scène se précipitent pour en faire des films d'atrocités.

« Avant la bataille de Vittoria, je bivouaquais une nuit en rase campagne avec une division de cavalerie anglaise et espagnole »¹³⁴.

Cette bataille a connu la défaite de l'armée française sur un territoire espagnole en Juin 1813. Et l'on voit qu'un tel événement ne peut être le fruit de l'imagination de l'auteur, mais émane d'un fait historique concret, et qui coïncide parfaitement avec la biographie de Hoffmann qui était à l'époque un jeune engagé expérimenté dans d'art de la guerre.

Laissons de côté cet art destructeur, et explorons une autre forme d'art : la musique. Chez Hoffmann, comme nous l'avons déjà évoqué, la musique tapisse une grande partie de son œuvre. Et s'il cite à chaque fois ses compatriotes Mozart ou Wagner entre autres, il ne manque pas de saluer les vétérans de l'art : « *Traugott se sentit ranimé en touchant cette terre des arts* »¹³⁵. L'Italie est souvent évoquée dans ses textes avec beaucoup d'éloges et de louanges faites aussi bien à sa nature splendide qu'à ses artistes qui ont atteint l'universalité. Il est à noter que la nature romaine en général jouit d'une forte présence dans les récits fantastiques, et non pas seulement chez Hoffmann,

¹³³ Voir la note 118.

¹³⁴ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.318.

¹³⁵ Ibid., p.268.

mais aussi chez plusieurs fantastiqueurs. Cela s'explique en grande partie par le fait que Rome se distingue par sa vieille civilisation, et le fantastique a une affinité pour tout ce qui est ancien.

La leçon de violon, conte écrit par Hoffmann est un texte qui se caractérise par l'abondance du champ lexical de la musique, il donne à penser qu'on est des apprentis en train d'assister à des vrais séminaires sur la musique.

« La joyeuse fanfare, placée à la septième mesure de l'allégro, résonna comme des cris de plaisir d'un criminel »¹³⁶.

Déjà le mot allégro est emprunté à l'italien, procédure assez fréquente, puisque en termes de musique, il n'y a pas plus experts que les Italiens. Et encore une fois, on distingue cette forte présence de l'opéra qui occupait la vie du poète allemand et envahit aussi son legs artistique. L'interpénétration entre le vivre et l'œuvre n'est plus à démontrer. À chaque son émis par un instrument musical correspondrait un nouvel état d'âme : un archet dans une main habile peut engendrer une pluralité de sentiments.

De la philosophie de l'art qui est tout à fait scientifique et rationnelle, nous basculons vers l'une des théories de la cosmogonie que Hoffmann propose dans *La cour d'Artus* pour contribuer à son tour à l'explication de cette question épineuse des origines du monde et des commencements de la vie sur terre.

« Un célèbre physicien prétendait que l'esprit créateur du monde, ce grand expérimentaliste, a placé sur le globe une immense machine électrique, d'où

¹³⁶ Ibid., p.274.

s'échappe une trainée d'étincelles que nous ne pouvons éviter, et dont la commotion change subitement toutes les dispositions de notre âme »¹³⁷.

La présente théorie ne s'écarte pas trop loin de ces voix qui prétendent qu'on peut tout expliquer par la physique. L'avènement spectaculaire de la pensée scientifique était décisif sur ce point, la théorie Galiléenne a fait reculer toute une culture populaire égocentrique qui stipule que l'homme gît au centre du monde, et qu'il possède, de par ce positionnement géostratégique, l'avantage d'une vision globale et totalitaire de l'univers. Désormais, la terre est un grain de sable délayé dans une goutte d'eau, suspendue dans l'immensité incommensurable de l'espace. Ce que peut voir l'homme n'est qu'un petit angle, une fraction insignifiante de l'univers, un fragment de sens qui prouve l'infériorité de l'homme et son incapacité invalidante à comprendre le monde. Un rien dirai Socrate comparant ce qu'il sait avec ce qu'il ignore : « *Tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien* »¹³⁸. Ceci est une déclaration de l'inventeur de la méthode, du pionnier de la science, qu'on ne peut interpréter à sa guise, elle n'en admet qu'une seule interprétation. Que reste-il à dire plus encore pour convaincre ses disciples de la vanité de leurs discours élogieux ininterrompus envers le savoir scientifique ?

Ces questions existentielles et anthropologiques se trouvent partout dans les écrits fantastiques. Le narrateur de *Lettre d'un fou* de Maupassant ne fera référence ni à la philosophie de l'art, ni à la suprématie de la physique, une coïncidence fortuite d'une simple phrase qu'il aurait lue quelque part était

¹³⁷ Ibid., p.259.

¹³⁸ Jean Ferrari, *Socrate pour tous : enseigner la philosophie aux non-philosophes*, Edition Vrin, Paris, 2003, p.217.

déterminante pour le transfigurer radicalement. Cette phrase simple et pourtant mystérieuse a changé le cours de sa vie. Bref, c'est une séquence fatale.

« Un organe de plus ou de moins dans notre machine nous aurait fait une autre intelligence »¹³⁹.

Le narrateur emprunte cette phrase au philosophe des Lumières Montesquieu. Ce qu'il faut en retenir, c'est que ce défaut de congruence entre l'homme et le monde, d'où provient cette absurdité de l'existence, trouve sa causalité principale dans l'insuffisance morphologique et anatomique de l'homme. Le feu prométhéen, métaphore de la sagesse, était suffisant pour outrepasser l'intelligence animale certes, mais pas assez pour rassasier un besoin fondamental qu'est l'accès à l'entière connaissance, afin d'assurer une emprise totale sur le monde. Et même cette supériorité par rapport aux animaux reste à discuter, le coq voit l'ange, et l'âne le démon, or, l'homme n'aperçoit ni l'un ni l'autre. Où se dissimule donc cette supériorité ? Toujours en rapport avec les sens, les félins ont une vision nocturne très claire : le lion, ce grand prédateur chasse la nuit dans les étendues giboyeuses, son avantage visuel couronne ses attaques de succès. Le jour, il a moins de chance que dans la nuit. Quant à l'homme, dont la vision est très limitée la nuit, il trébuche et bute contre les obstacles, et ne fait que tâtonner pour ne pas se faire du mal. Faut-il donc passer aux autres sens pour prouver sa carence !

Ce que proposent les contes ou les nouvelles fantastiques comme objet d'étude est donc plus un message de sagesse qu'un simple récit dédié au divertissement. Ils donnent accès à des sujets d'intérêt général pour l'homme.

¹³⁹ Guy de Maupassant, op. cit., p. 317.

On y trouve de toutes les branches du savoir. Tout s’y discute, et non pas seulement les apparitions et les excès de démente. Il suffit de lire *Le scarabée d’or* d’Edgar Poe pour assister à une mise en application des diverses lois de la physique et des théorèmes mathématiques dans la recherche du trésor. Le héros a pu déchiffrer un cryptogramme en convertissant ses chiffres à des lettres après avoir effectué un grand effort de réflexion. Quand il a réussi enfin à trouver à chaque nombre la lettre correspondante, il obtient alors la séquence suivante : « *principale tige, septième branche, côté Est* »¹⁴⁰. William Legrand, le héros du conte qui a résolu l’énigme et dont le pseudonyme rime avec ses caractères intellectuels, a raisonné de la sorte : il a vu que le chiffre 8 est le plus répété, il l’a remplacé par la lettre « e » qui est la plus utilisée pour construire les mots dans le bas-latin. Le terme constitué de trois lettres le plus fréquent est « the », et suivant le même stratagème, il a pu trouver l’endroit exact de l’or comme l’exhibe la première séquence obtenue. La seconde séquence : « *Lâchez de l’œil gauche de la tête de mort* »¹⁴¹, détermine la façon de manœuvrer pour localiser le point où il faut creuser pour accaparer le trésor enfoui. L’argent et le calcul sont deux facettes des temps modernes et du capitalisme américain. L’élan scientifique en Amérique reste beaucoup plus rapide que dans les autres contrées du monde. Ainsi, le scientisme perçu dans les écrits poésques est plus intéressant que chez Hoffmann et Maupassant.

Puisque le domaine de notre étude est bien la littérature fantastique, il serait légitime de s’interroger sur la manière dont se manifeste l’esthétique

¹⁴⁰ Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, LGF, Paris, 1972, p.104.

¹⁴¹ Ibid.

fantastique à travers le texte littéraire. La réponse s'avère évidente, il n'y a pratiquement pas une seule nouvelle ou conte où l'on ne puisse croiser des termes qui relèvent de ce genre controversé. Des mots tels (fantastique, fantaisie, fantasque, fantasmagorique, merveilleux, surnaturels ...) abondent. Mais ce qui est intéressant c'est quand un fantastiqueur s'explique sur son domaine, et donne son point de vue sur sa propre spécialité, ses propos seront alors d'un très grand intérêt : « *On ne saurait nier l'existence du monde surnaturel qui nous environne* »¹⁴² affirme Hoffmann dans *Le spectre fiancé*. Maupassant aussi, n'a pas manqué de juger l'apport du russe Tourgueneff en matière d'écriture « *irrégulière* »¹⁴³ lorsque, le comparant à d'autres condisciples, il arrive à cette déduction impressionnante :

« *Il n'entre point hardiment dans le surnaturel, comme Edgar Poe ou Hoffmann ; il raconte quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant* »¹⁴⁴.

Cette comparaison soufflée par Maupassant est d'une valeur inestimable parce qu'elle émane d'un expert du genre fantastique. Et ce jugement esthétique montre que les façons d'aborder techniquement un écrit fantastique sont éparses, quoique les thèmes se rapprochent. Aussi, citer les grands génies de l'écriture fantastique (Poe et Hoffman) vient corroborer leur place prépondérante dans l'univers de la littérature mondiale en général. Le témoignage d'un compère ou d'un congénère compte beaucoup plus que celui

¹⁴² E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.317.

¹⁴³ Pour désigner l'écriture qui s'écarte des normes aristotéliennes et classiques.

¹⁴⁴ Guy de Maupassant, op. cit., p.340.

d'un simple critique. C'est une reconnaissance et une dette historique devant le monde entier qu'un disciple puisse adresser à ses prédécesseurs.

Le réalisme qui se manifeste à travers les disciplines scientifiques et les raisonnements méthodiques s'affirme aussi à travers une description réaliste faite des bâtiments et des contrées. Le modèle gothique fut le plus évoqué dans les écrits fantastiques, car, semble-t-il, l'architecture gothique, de par ses constructions robustes et labyrinthiques est la plus adaptée pour créer une atmosphère angoissante. Les récits de Poe sont les plus riches en la matière ; vu que l'Angleterre est beaucoup plus proche de l'Amérique que la France ou l'Allemagne. Il décrit dans sa nouvelle intitulée *Ligeia* une chambre nuptiale qui accueillera des événements étranges et difficiles à concevoir.

« La chambre faisait partie d'une haute tour de cette abbaye, fortifiée comme un château ; elle était d'une forme pentagone et d'une grande dimension. Tout le côté Sud du pentagone était occupé par une fenêtre unique faite d'une immense glace de Venise, d'un seul morceau et d'une couleur sombre, de sorte que les rayons du soleil ou de la lune qui la traversaient jetaient sur les objets intérieurs une lumière sinistre »¹⁴⁵.

C'est généralement le modèle gothique qui privilégie les bâtiments imposants avec des murs épais. Ces constructions renforcent le sentiment d'isolement et de solitude, mais procurent aussi celui de sécurité et d'assurance. La construction est faite de manière à ne pas trop se découvrir sur la lumière, qu'elle émane de l'astre du jour ou de celui de la nuit. Nous aurons l'occasion de dissenter sur l'espace fantastique, ses caractéristiques, et son influence sur le personnage. L'objectif de l'agencement de la citation susmentionnée rentre

¹⁴⁵ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.33.

dans la réalité qui entoure le décor au sein du conte. Et ici, le bâtiment est peint bel et bien à la manière médiévale et moyenâgeuse. Le portrait fait des lieux dans l'œuvre transpose exactement la vérité.

En somme, la physique, l'ingénierie des bâtiments, les mathématiques, les calculs, la critique de l'art et de la musique sont des sujets que le fantastique aborde souvent. Ils servent à maintenir la scène vraisemblable. Mais il existe bien une autre discipline qui est beaucoup plus fréquente que celles sus-citées, et qui vient appuyer de son poids écrasant le côté véridique du conte : il s'agit de la médecine. Il serait donc très intéressant d'étudier comment le discours médical intervient-il dans l'univers fantastique ? Quel rôle incombe-t-il aux guérisseurs ? Arrivent-ils à soutenir la raison, où leurs remèdes se prosternent devant l'univers de la confusion ?

3. La figure du médecin dans le récit fantastique

Le personnage fantastique accuse un mal auquel il cherche vainement une thérapie que lui indiquera un thérapeute. Cependant, pour qu'un thérapeute puisse agir, il aura besoin de poser un diagnostic. Et enfin pour poser un diagnostic il faudrait commencer par recueillir une symptomatologie. Mais est ce qu'il s'agit vraiment d'une pathologie ? Y a-t-il une atteinte ou une souffrance organique décelable quelque part, ou bien le mal s'avère-t-il invisible tel son agent causal ?

Rien que la présence du médecin constitue un argument irréfutable qui appuie cette théorie de l'ancrage de la nouvelle fantastique dans un monde réel. En effet, qui pourrait le plus incarner la raison et la science en général qu'un médecin armé par de longues années de cours théoriques et pratiques. En plus,

l'image du médecin dans l'imaginaire populaire maintient toujours son statut positif et mélioratif imperturbable. Le vocabulaire médical est très fréquent dans l'écriture fantastique, et surtout celui qui est en rapport avec l'état psychologique. Dans le récit fantastique, l'image positive construite du docteur depuis les temps d'Hippocrate tend à régresser et à se démythifier. En ce sens, plusieurs interventions médicales ont échoué, et la thérapie s'est montrée inefficace, comme pour la maladie mystérieuse de Lady Ligeia.

« Sa maladie montra, dès cette époque, un caractère alarmant et des rechutes plus alarmantes encore qui défiaient toute la science, et tous les efforts de ses médecins »¹⁴⁶.

Le mal est chronique, la médecine semble être le premier recours pour tenter d'alléger la douleur de Ligeia, mais il paraît que la maladie n'a pas été prise en charge irrémédiablement. Le terme « rechutes », spécifique au langage médical montre que sa pathologie connaît une régression, au lieu de la guérison. Et à chaque fois qu'elle se manifeste, elle revêt un aspect encore plus sévère ; le médicament censé être un remède devient un facteur aggravant. En final, sa pathologie prend le dessus sur la science. Les remèdes proposés butent contre la résistance du mal. Le problème essentiel est que le diagnostic n'a pas été dévoilé, et les traitements visent seulement les symptômes apparents. Cette stratégie entreprise par plusieurs guérisseurs vise plutôt à se débarrasser du malade, en faisant disparaître momentanément ses symptômes, et non de lui proposer une cure efficace qui aboutirait à un prompt rétablissement.

¹⁴⁶ Edgar Allan Poe, op. cit., p.36.

Comme pour *Ligeia*, le héros dans « *Le Horla* » de Maupassant s'est rendu, lui aussi, immédiatement pour consulter dès l'apparition des premiers symptômes inquiétants, espérant établir un diagnostic précoce qui rendrait la thérapie beaucoup plus bénéfique.

« Je viens d'aller consulter mon médecin, car je ne pouvais plus dormir. Il m'a trouvé le pouls rapide, l'œil dilaté, les nerfs vibrants, mais sans aucun symptôme alarmant. Je dois me soumettre aux douches et boire du bromure de potassium »¹⁴⁷.

Maupassant utilise à son tour le mot « alarmant » pour désigner toute chose qui dysfonctionne, qui s'altère et qui nécessite l'avis du spécialiste dans le domaine. Le malade accuse une insomnie, l'examen clinique trouve des pulsations au-dessus de la norme, mais ne décèle rien de grave, et la prescription faite a pour principal but de permettre au personnage de se relâcher et atténuer ses crises de nerfs. Mais là aussi, aucun organe ne souffre, et la douleur est interne. Le héros-narrateur s'exprimera un peu de temps après avoir tenté la thérapie prescrite en s'exclamant : « *Aucun changement !* »¹⁴⁸. Comme pour le premier exemple, la consultation du médecin soulage la douleur, mais pour quelques jours seulement. Les mêmes troubles ne tarderont pas à refaire surface, et parfois avec une nette recrudescence.

En dehors de sa présence pour guérir ses patients, attribution qui n'aboutit presque jamais vu la complexité des cas suivis, le médecin est sollicité pour d'autres tâches. L'une d'entre elles, la plus itérative, est l'annonce de la mort, ou plutôt la confirmation de la mort. Tel est le cas pour cette intervention auprès

¹⁴⁷ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.39.

¹⁴⁸ Ibid.

du comte Aldini, l'un des personnages principaux dans *Le spectre fiancé* de Hoffmann.

« Le médecin s'élança vers lui, ouvrit son habit, dénoua sa cravate, lui frotta le front ; puis se tournant vers le colonel : tout secours est inutile. Il est mort »¹⁴⁹.

Trois gestes simples, dont le plus représentatif est celui de dénouer la cravate pour libérer au maximum les voies respiratoires, assurant de la sorte une inspiration adéquate ; qui est un geste inscrit parmi les premiers reflexes des secouristes. À cette tentative de secourir le personnage succèdent deux phrases aussi simples que les gestes, la première : « *tout secours est inutile* » prépare la deuxième ou plutôt l'explique : « *il est mort* ». Le verdict final est le constat de la mort. Dans cette scène étrangement sinistre, puisque le personnage a péri dans une position assise, en train de contempler le paysage, la présence des deux hommes était très significative : le colonel incarne la loi et le pouvoir, le médecin, le savoir et la science. Cette double présence sur le territoire fragile du récit fantastique sert de contrepoids à toutes les anormalités qui y logent souvent.

Parfois, ce n'est pas seulement un seul médecin qui anime la scène et qui donne son avis sur une question pertinente, mais il s'appuie sur d'autres collègues pour une concertation. Et c'était le cas dans la première version du « *Le Horla* ».

« Le docteur Marrande, le plus illustre et le plus éminent des aliénistes, avait prié trois de ses confrères et quatre savants, s'occupant de sciences

¹⁴⁹ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.343.

naturelles, de venir passer une heure chez lui dans la maison de santé qu'il dirigeait, pour leur montrer un de ses malades »¹⁵⁰.

Si Marrande est le plus illustre, le cas à étudier et de même, « *le plus bizarre* »¹⁵¹, et les superlatifs mettent les comparaisons sur le même pied d'égalité. Quatre grands médecins et quatre grands savants ; le problème devrait être mystérieux, et cette réunion de concertation pluridisciplinaire est bien justifiée. Marrande est dépassé, son savoir l'avait trahi. Son altruisme, ou son attachement au serment d'Hippocrate l'avait incité à chercher conseil auprès de ses confrères. Ces derniers resteront sans voix. L'étrange cas mis sous le prisme incontournable de la science, n'a rien révélé de ses secrets, il demeure réticent à la lumière des esprits élevés. Par conséquent, continuer à surexploiter ses neurones pour mettre l'énigme à nu finirait par les détruire. Marrande s'en est aperçu heureusement avant qu'il ne soit trop tard lorsqu'il clôture ainsi le récit :

« Moi non plus. Je ne sais si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux,...ou si...notre successeur est réellement arrivé »¹⁵².

Deux idées font surface dans cette conclusion où la reprise anaphorique du « si » vient succéder à un « je ne sais pas » annonce d'emblée un état de confusion et d'incertitude : la première est la contagiosité des phénomènes inexplicables ; le médecin craint de devenir fou comme son patient. La deuxième est que le monde est très probablement peuplé par une autre espèce que la

¹⁵⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.265.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid., p.274.

science et la technologie ne peuvent jusqu'ici mettre en évidence. La réunion des savants n'a rien apporté de nouveau ; le cas est bel et bien énigmatique.

Le docteur dans les écrits fantastiques est trahi par son savoir. Les symptômes pour lesquels on le sollicite ne concernent pas un organe malade qu'il faudrait soigner pour qu'il puisse reprendre son activité normale. Mais il s'agit de symptomatologies qui convergent toutes vers une atteinte non organique, difficile à traiter. Et si quelques médecins, par orgueil, n'avouent pas leur défaite, il y en a par contre ceux qui ne trouvent aucun mal à déclarer leur méconnaissance du traitement, et par conséquent leur dépassement.

« Cet état négatif de maladie se rit de ma science et de tous les moyens que j'emploie. L'ennemi que je combats m'échappe comme un spectre »¹⁵³.

Ce guérisseur était courageux et honnête, il reconnaît son impuissance à guérir la pauvre Bettina qu'il soigne depuis longtemps pour un mal de gorge qui s'accroît à mesure que la jeune fille rehausse sa voix pour chanter. Il ne peut pas la guérir et refuse en même temps d'appliquer d'autres remèdes extramédicaux pour soulager la fillette. Quiconque parle devant lui d'une autre thérapie que la sienne, qui puiserait dans le tréfonds de l'âme est étiqueté immédiatement d'ignare et d'arriéré, voire d'hérétique, comme s'il s'agissait d'une dynastie et non pas d'une branche de la connaissance qui reste, en dépit de ses élans, en cours de développement et d'affirmation.

Hoffman s'exprime des fois de façon ironique quand il évoque les médecins. Tel est le cas pour le docteur Pyramide, cet étrange médecin qui

¹⁵³ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.123.

prend pour honoraires des tableaux d'artistes connus, même si ses médicaments ne montrent aucune efficacité. Ce n'est pas pour rien qu'on le surnomme le docteur fatal.

« Mais la maladresse de Carlo, qui est allé chercher le médecin le plus proche, vous a fait tomber entre les mains du fatal docteur Pyramide, le plus fatal docteur qui ait jamais travaillé à remplir les entrailles de la terre ! »¹⁵⁴.

Si le médecin est divinisé dans la plupart du temps, s'il est respecté par les gens parce qu'il consacre une partie considérable de son existence à lire et à pratiquer pour sauver des vies et apaiser des douleurs, ici les rôles semblent être inversés. Pyramide paraît signer un pacte avec la mort. Ses prescriptions semblent abrégier la douleur certes, mais abrègent du même coup la vie. L'ironie, qui est dans sa définition la plus élémentaire réside dans le fait de dire le contraire de ce que l'on pense, trouve sa concrétisation la plus exacte avec ce médecin, qui, au lieu de guérir, accélère le processus de la déchéance. C'est le complice et l'allié du mal.

À partir de cette réflexion sur l'emploi de la médecine dans le récit fantastique, nous pouvons dire que l'authentique concertation qui existe vraiment, ne concerne pas les savants dans « *Le Horla* », mais concerne plutôt les fantastiqueurs qui œuvrent pour limiter le champ d'investigation du médecin, le réduisant à l'unique observateur des faits. Il est dans l'inaction, son destin est d'être témoin et non pas de renverser une situation critique. Il concrétise à chaque fois l'échec. Le médecin arrive trop tard ou le remède qu'il prescrit est inefficace. Et même quand il arrive à poser un vrai diagnostic à son

¹⁵⁴ Ibid., p.144.

patient, il se rend compte que la pathologie diagnostiquée avec succès se trouve incurable, d'où l'inanité de ses efforts.

Le lexique médical intervient fortement pour décrire la dégradation physique des personnages, et c'est le côté psychologique qui reçoit la grande part du vocabulaire. « *Une irritation nerveuse croissante* »¹⁵⁵ s'opère dans le tempérament de Ligeia, affirme le narrateur pour dépeindre le moment où apparaissent les premiers symptômes de sa maladie de mort. Dans *La main d'écorché*, le lexique utilisé pour la description faite de « la charogne » donne à penser qu'on est dans une séance d'autopsie faite pour les apprentis de la médecine légale, ou dans l'un des cours qui portent sur l'anatomie du membre supérieur. Si le fait de tirer une main humaine de la poche est difficile à concevoir, le portrait qu'on en avait fait relève de la pure réalité.

« Cette main était affreuse, noire, sèche, très longue et comme crispée, les muscles, d'une force extraordinaire, étaient retenus à l'intérieur et à l'extérieur par une lanière de peau parcheminée, les ongles jaunes, étroits, étaient restés au bout des doigts ; tout cela sentait le scélérat d'une lieue »¹⁵⁶.

Tous les éléments constitutifs de la main sont soulevés, et dans un ordre qui obéit aux différents plans anatomiques. Le narrateur commence d'abord par donner une information sur l'aspect et sur la sensation que le membre provoque chez celui qui le regarde de près. L'œil spécialiste succède ensuite pour parler des muscles, qui devraient appartenir à un homme robuste, puisqu'ils jouissent d'une force extraordinaire, déduction qui aurait fait le lien avec la longueur du membre ponctuée par l'emploi de l'adverbe « très ». Après, c'est le tour de la

¹⁵⁵ Edgar Allan Poe, op. cit., p.36.

¹⁵⁶ Thérèse Thumerel, *Maupassant*, Editions Armand Colin, Paris, 1992, p.75.

peau, ou du moins de ce qui en reste après cette errance indéterminée hors de la tombe : son endroit habituel. « Sentir le scélérat d'une lieue », fut donc la conclusion tirée à partir d'une description cadavérique dégoûtante d'une main séparée de son propriétaire en un acte odieux et sadique de profanation. Ce qui est à retenir, c'est que la description réaliste joue parfaitement son rôle de contrepoids au geste abject de profanation, difficile à admettre. Et c'est la force du récit fantastique d'effectuer des va-et-vient entre réel et irréel, et à chaque fois par de nouvelles méthodes, grâce à une imagination inépuisable.

4. Correspondance et véridicité

La première remarque qui touche le lecteur quand il parcourt de ses yeux des textes fantastiques, c'est qu'il y constate une forte présence de la correspondance. La lettre se veut un discours direct, un message qui porte dans son sein des faits qui ne peuvent qu'être réels. Ecrire une lettre suppose une lucidité et une prédisposition. Cela suppose aussi d'écrire, de réécrire, rajouter, soustraire, raturer, effacer, utiliser du brouillon jusqu'à ce que le texte soit homogène et inspire la satisfaction du destinataire. Puis, vient l'étape de le copier dans du propre, le signer, le fermer et l'envoyer à sa destination finale. L'écrit est une preuve irréfutable. Ce que Maupassant explique avec beaucoup de verve et d'éloquence dans son roman intitulé : *Notre cœur*.

« Car c'est par l'écriture toujours qu'on pénètre le mieux les gens. La parole éblouit et trompe, parce qu'elle est mimée par le visage, parce qu'on la voit sortir des lèvres, et que les lèvres plaisent et les yeux séduisent. Mais les mots noirs sur le papier blanc, c'est l'âme toute nue »¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Guy de Maupassant, *Notre cœur : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa édition, Paris, 2014, p.89.

Maupassant vient souligner l'importance de l'écrit en l'opposant à l'oral, qui est la plupart du temps trompeur. Le visage et ses traits, les yeux et leurs étincelles, le large sourire ne peuvent transposer fidèlement la réalité de l'âme. Les mots qu'on entend et qu'on voit naître et quitter les lèvres ont un sens instable, ils dépendent de la situation de communication. Paradoxalement, les mots sur du papier, choisis avec tout le soin, et tout le tact qu'il faut, c'est la pensée qui se dénude, ce sont les convictions et les principes qui quittent leur couvent pour s'inscrire sur du papier, et peut-être pour s'éterniser dans le cas des grandes plumes. Ainsi, nombreux écrits ont élevé leurs auteurs jusqu'à la sacralisation, d'autres ont fait sombrer leurs détenteurs dans des cachots verrouillés.

Pour rédiger une lettre, il faudrait bien choisir le moment opportun. Ainsi, après une longue rupture, Nathanaël va reprendre sa correspondance avec sa fiancée et son ami, «*Sans doute, vous êtes tous remplis d'inquiétude, car il y a bien longtemps que je ne vous ai écrit* »¹⁵⁸, écrivait-il à Lothaire pour commenter cette longue absence de contact. Nathanaël n'était pas prêt pour s'exprimer, «*la violente disposition d'esprit* »¹⁵⁹ où il semblait l'empêchait de retrouver son style habituel. Pour que la pensée soit fidèlement transcrite, il faudrait se débarrasser des «*nuages noirs* »¹⁶⁰ qui empêchent une meilleure visibilité et absorbent toute lueur qui désire s'infiltrer à travers. Même si Nathanaël a temporisé pour trouver son calme, Clara, qui a lu la lettre, avait ressenti le trouble de son fiancé. Elle s'est érigée en véritable psychologue

¹⁵⁸ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.219.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Ibid.

quand elle a tenté d'analyser son état d'âme comme l'indique cette réponse digne d'un spécialiste des maladies mentales :

« Je te dirai sincèrement ma pensée. Toutes ces choses effrayantes que tu nous rapportes me semblent avoir pris naissance en toi-même »¹⁶¹.

La première lettre contenait un descriptif détaillé du mal qui hante Nathanaël, et qui est en rapport étroit avec les manifestations malencontreuses de l'homme au sable. La souffrance du héros est parfaitement décrite par le recours à des termes retentissants qui sont puisés dans un lexique médical et psychologique : (anxiété, effroi, fièvre ardente, malade, pétrifié, agité, terreur invincible ...). Entre symptômes physiques et signes psychologiques, Nathanaël, enfant à cet épisode du récit, endure avec cet homme géant qui ne cesse de semer la terreur à chacune de ses visites à la famille. Cet inconnu que l'imagination du petit s'efforce d'esquisser sans arriver à en présenter une description homogène. L' *« odieuse et fantasque créature »*¹⁶² trouve une énorme satisfaction à troubler le calme de Nathanaël et de ses frères. Le jeune héros s'est rendu compte précocement du penchant sadique de Coppelius : *« il jouissait alors singulièrement en voyant nos yeux se remplir de larmes »*¹⁶³. Si les esprits normaux fondent devant les larmes des enfants, Coppelius en rit, et ses ricanements rajoutent plus au malheur des petits.

Nathanaël attendait impatiemment l'opinion de Clara espérant y trouver compassion et consolation, mais la jeune femme voit que ce qui hante son fiancé n'est qu'enfantillages, et renvoie ainsi les troubles de l'âge adulte aux

¹⁶¹ Ibid., p.228.

¹⁶² Ibid., p.224.

¹⁶³ Ibid., pp.223-224.

expériences pénibles de l'enfance comme le font d'ailleurs tous les psychanalystes. Ce déni, cette prise à la légère de ses soucis ont complètement déçu Nathanaël qui va qualifier le discours de Clara d'une « *épître remplie d'une philosophie profonde* »¹⁶⁴, lorsqu'il a adressé une nouvelle lettre à son ami Lothaire. Les correspondances en général revêtent un aspect réel, et convertissent loyalement la pensée de leur entité émettrice. Hoffman a inauguré son chef-d'œuvre par des lettres pour permettre à Nathanaël d'extérioriser ses peines dans un acte exutoire qui n'a pas eu assez de réussite. Un nouveau narrateur va continuer à décrire cette marche immanquable du héros vers le gouffre. Cette permutation s'est avérée nécessaire car, le destin fatal réservé au héros l'empêcherait de décrire ses derniers moments. Ainsi la mort du héros serait-elle mieux décrite par la nouvelle instance narrative.

Le deuxième exemple épistolaire figure dans *Lettre d'un fou* de Maupassant. Le titre de la nouvelle donnerait à penser qu'il s'agit d'un écrit qui ne peut porter que des illusions d'un esprit perturbé. Or, ce qu'il y confesse est bien l'aboutissement d'une réflexion profonde et d'une sagacité ineffable. L'auteur de la lettre s'est adressé, ou plutôt s'est confié à son médecin qui est en même temps le destinataire lorsqu'il lui demande assidument : « *Cher docteur, je me mets entre vos mains, faites de moi ce qu'il vous plaira* »¹⁶⁵. L'auteur de la lettre sent une présence sans qu'il ne puisse la voir. Un jour, en se regardant dans la glace, il n'a pas pu apercevoir son reflet. Après cette épreuve épouvantable, il devient tout à fait conscient que cette présence est

¹⁶⁴ Ibid., pp.230-231.

¹⁶⁵ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.397.

effective, et qu'elle est loin d'être une simple illusion de l'optique, ou le fruit d'une imagination surexcitée. L'apparition, étant surprise par la ruse de la glace ne s'est jamais remontrée, et le héros de son côté, n'a jamais quitté son siège en face du miroir mystérieux, dans l'espoir de revoir ce qu'il nomme une « *transparence opaque* ». ¹⁶⁶ En fin de la description de son état d'âme et des passages où il relate ses peurs et ses épisodes confusionnels, le destinataire termine son message plaintif par une interrogation où il implore son médecin de lui trouver remède : « *Voilà ma confession, mon cher docteur. Dites-moi ce que je dois faire ?* » ¹⁶⁷. L'emploi du terme confession à tonalité religieuse à la fin de la lettre accorde au récit une teneur authentique, puisque celui qui confesse est censé prêter serment de ne dire que la vérité, et rien que la vérité.

Dans *La chute de la maison Usher*, la lettre envoyée par Roderick Usher à son ami, qui est en même temps le narrateur de la nouvelle, n'a pas été dévoilée entièrement, mais on peut facilement se rendre compte qu'il s'agit bien d'un message de détresse, d'une requête urgente d'aide et d'assistance.

« L'auteur de cette lettre me parlait d'une maladie physique aigue, d'une affection mentale qui l'oppressait, et d'un ardent désir de me voir » ¹⁶⁸.

Après une longue séparation, Roderick sollicitera l'intervention de son ami, espérant trouver auprès de lui une régression de ses agitations nerveuses. Ce qui s'avère un peu difficile, puisque le malade n'accuse pas seulement une maladie physique, mais une synergie pathologique qui réunit le mal corporel et celui de l'âme. Reste à savoir si la force du noble lien d'amitié entre les deux

¹⁶⁶ Ibid., p.403.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Edgar Allan Poe, op. cit., p.45.

hommes peut être dissipatrice des peines, ou paradoxalement, l'univers fantastique de la demeure Usher, et l'imprécation héritée des Usher l'emportent sur les remèdes proposés par l'unique ami. Le gouffre de l'univers phénoménal s'avère insondable et les tentatives du narrateur pour sauver les deux frères ont échoué. La sœur est décédée, le frère la suivra quelques jours après, et la maison, source de tous les malheurs va chuter quand sa mission de neutraliser la misérable famille a été accomplie.

La lettre de Valdemar n'est pas assez différente de celle de Roderick, il s'agit d'un agonisant à qui les médecins ont précisé préalablement la date de trépas. Il adresse cette lettre à un magnétiseur de renom, espérant que ce dernier peut l'aider à assurer un voyage doux et l'assister pour son cheminement vers l'au-delà.

« Vous pouvez aussi bien venir maintenant. D...et F ...s'accordent à dire que je n'irai pas, demain, au-delà de minuit ; et je crois qu'ils ont calculé juste, ou bien peu s'en faut »¹⁶⁹.

Tout comme les exemples précédents, voilà une autre correspondance misérable et désespérée où son écrivain conçoit précocement l'inanité des efforts des guérisseurs scientifiques, qui peuvent à peine informer de la date probable du décès, sans avoir la recette de la faire reculer juste le temps de se repentir ou de s'offrir quelques ultimes plaisirs. Les initiales « D » et « F » correspondent aux noms de ses médecins traitants, qui donnent leur accord à cette séance de magnétisme, non sans quelque réticence, quand leur savoir s'est dévoilé inefficace. Mais puisque la mort est imminente et inévitable, pourquoi

¹⁶⁹ Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, op. cit., p.211.

ne pas tenter l'étrange expérience ? Le magnétiseur remplit alors la fonction d'euthanasie, puisque son rôle est d'inhiber toute forme de douleur qui peut accompagner l'issue de l'âme hors de son corps.

Les lettres diffèrent dans les textes que nous avons évoqués en termes d'objet. Mais ce qui représente le noyau commun, c'est que les destinataires souffrent, se plaignent et se dégradent, alors que les destinataires compatissent, tentent dans la mesure de leur compétence de soulager, d'apporter secours, et d'éviter le pire. Mais le combat est disproportionnel, le phénomène fantastique ou pour être plus exact, le processus fantastique, une fois déclenché, résiste à tout combat. La lettre, outre cette fonctionnalité dite réaliste qu'elle remplit parfaitement dans le récit fantastique montre aussi une vérité amère : c'est que les secours viennent toujours de loin, l'entourage immédiat est dépourvu de perspectives salvatrices.

5. Authenticité et forme

En plus du motif de la lettre et des différents discours scientifiques qui varient de la médecine à l'astronomie passant par la psychanalyse et ses élans, la vraisemblance dans le fantastique naît aussi de ces moments de partage entre le narrateur et le lecteur qui prennent généralement l'aspect d'un discours direct persuasif. Le narrateur dans *Le chat noir* écrit pour le monde entier. Il était condamné à mort et la veille de son exécution, il ouvre son cœur et détaille soigneusement les circonstances de son crime. « *Mais demain je meurs, et aujourd'hui je voudrai décharger mon âme* »¹⁷⁰ souligne-t-il dans cette phrase

¹⁷⁰ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.107.

simple où il n'y a qu'un présent de confession et un futur fatal. Le passé criminel serait donc le sujet du récit. Celui qui est sûr d'être mort le lendemain n'a aucun intérêt à mentir aujourd'hui sur ce qui s'est passé avant. Le mot « décharger » a un sens très fort, le narrateur porte une charge, un fardeau qui pèse non pas sur son corps, mais sur son âme. L'effet cathartique ne peut se faire donc qu'à travers un récit purgatif ; un récit de délivrance.

Il en est de même pour la lettre de suicide que les enquêteurs de police cherchent pour dévoiler les circonstances de cette autodestruction très répandue dans les sociétés. Celui qui se suicide ne dira que la vérité sur ce qui l'a hanté dans la vie pour lui préférer la mort. Il est des endroits et des situations de communication où la vérité est le maître mot ; devant un médecin, il faudrait tout dire pour ne pas fausser le diagnostic, devant Dieu, parce que rien ne peut lui échapper, il est inutile d'occulter la vérité. Aussi un agonisant, dans son lit de mort, qui voit la mort s'approcher, rassemble-t-il ses proches et ses amis pour dévoiler ses duperies, ses gaucheries, et ouvrir le coffret des oubliettes pour finalement demander grâce avant l'irréversible départ. La religiosité des derniers moments exige la vérité salvatrice. L'un des exemples les plus révélateurs dans ce sens est celui du grand pharaon comme cela a été rapporté par l'histoire de l'Egypte et les textes sacrés. Pharaon, ne s'est-il pas déclaré Dieu des dieux le long de sa vie, n'a-t-il pas combattu Moïse par tous les moyens, exécuté toute personne qui dénie sa déification. Cependant, et quand son âme allait quitter son corps par noyade au milieu de la mer rouge, il a enfin reconnu l'existence de Dieu. Au moment de l'agonie l'œil humain s'ouvre sur une nouvelle dimension et sur d'étranges visions. C'est complètement insensé

en de telles situations de reproduire le moindre mensonge ; c'est tout simplement l'ultime heure de la vérité.

Toujours en relation avec la forme de l'écriture fantastique, les dialogues ne servent pas seulement à éluder la monotonie du récit car il est déjà bref et concis, ni non plus à accélérer la diégèse, mais détiennent aussi la vertu d'accorder un aspect vrai aux événements. Dans la séance d'hypnose contenue dans *Le Horla*, ces phrases crédibles ont été échangées entre le docteur Parent et la cousine du héros :

« Ceci est un miroir ; que voyez-vous dedans ? ».

Elle répondit :

« Je vois mon cousin.

Que fait-il ?

Il se tord la moustache.

Et maintenant ?

Il tire de sa poche une photographie.

Quelle est cette photographie ?

La sienne »¹⁷¹.

Hypnotisée, la cousine répond immédiatement aux questions posées sans la moindre hésitation et sans trop de réflexion. Il paraît que c'est la manière la plus efficace pour s'entretenir librement avec une âme soumise et un subconscient accessible afin d'y extraire le vif de la vérité. L'hypnotiseur contrôle complètement sa patiente qui obéit aveuglément à ses

¹⁷¹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.54.

commandements. C'est en quelque sorte la relation qui existe entre l'esprit et le corps ; le premier ordonne et le deuxième exécute. L'hypnotisée est allée ensuite voir son cousin pour lui emprunter de l'argent, chose qu'elle n'aurait jamais pu faire à l'état normal. L'hypnotisme, tel les autres disciplines occultes, constitue un moyen rapide et efficace pour franchir la matière, accéder à l'âme, pour ainsi déambuler dans ses cloisons ténébreuses. Hoffman a opté également pour la même technique narrative pour dévoiler la vérité, en communiquant directement avec l'âme, et ce, dans *Le Majorat* :

« Je crois vraiment qu'un somnambule qui aurait commis une mauvaise action l'avouerait lui-même dans ces moments-là »¹⁷².

Dans ce conte, Daniel, l'intendant du majorat a avoué son crime. Il a été interrogé par le vieil oncle lors de l'une de ses aventures inconscientes nocturnes, et a commencé de donner les détails et les circonstances de l'assassinat de son maître. Daniel a beau passer les verrous de l'intérieur de sa chambre pour résister à sa vocation de somnambule. Mais tel un addict, la mauvaise habitude l'emporte sur la ruse d'enfermement. Ce qu'il a pu occulter en étant éveillé pendant des années s'est dévoilé en plein excès de somnambulisme.

La prospection des différents éléments textuels qui appuient la vraisemblance du récit nous amène cette fois à discuter d'une ruse très répandue dans le texte fantastique, c'est un semblant de pacte signé dès les premières phrases entre le lecteur et le narrateur. Le narrateur admet dans l'incipit que son histoire, aussi étrange qu'elle paraît, est purement authentique. *L'homme de*

¹⁷² E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.113.

Mars illustre avec brillance cette méthode où le narrateur anticipe la probable réaction de son interlocuteur qu'il prévient avant d'entamer le développement de ses idées.

« -Justement, Monsieur, ce que je vais vous dire est bizarre. Mais je vous prie de considérer que je ne suis pas fou »¹⁷³.

Le contenu est à priori bizarre : il est question de la possibilité de l'existence d'une autre forme de vie ailleurs, située quelque part dans l'immensité de l'univers. Une autre forme de vie qui échappe bien aux calculs erronés de l'homme, à sa technologie défaillante, à son savoir relatif, et à son hégémonie mensongère. Mais si le contenu est bizarre, son « contenant » est sage. Ce qu'il avance est le fruit d'une pensée libre et d'une réflexion débordante. La contemplation du monde, et la contemplation du « moi », ne peuvent que déboucher sur des questions existentielles. Un homme qui ne s'interroge pas sur ses racines, sa nature, son environnement, et son devenir, n'en est pas un : « *Un homme ne serait pas intelligent s'il ne croyait pas les mondes habités* »¹⁷⁴ confirme-il encore, non pas seulement pour défendre ses propos, mais aussi pour se défendre lui-même contre la folie. Le raisonnement du « Martien » est fluide et bien ficelé, l'organisation de son argumentation ne montre aucune lacune. Son interrogation sur l'existence d'un ailleurs distant occupé par d'autres intelligences est légitime. Mais ce qui est peut-être inquiétant, c'est le fait d'être obsédé par cette idée au point d'absorber la totalité de la pensée ; y réfléchir jour et nuit, lui accorder la totalité de son temps, s'oublier soi-même et vivre dans une idée, et pour une idée, c'est peut-être à ce

¹⁷³ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.668.

¹⁷⁴ Ibid., p.670.

niveau qu'il faudrait chercher les symptômes de la folie, et non pas dans l'idée en soi. D'ailleurs, l'exploration de l'espace et de ses différents mystères est l'une des guerres contemporaines non déclarées. Que vont chercher ces grandes puissances dans l'immensité de l'univers ? Sans doute d'autres victimes, car la terre semble suffoquer et agoniser sous l'aveugle anthropocène¹⁷⁵.

Dans la même optique, le héros de la nouvelle *Le Cœur révélateur* est entré en discussion directe avec les lecteurs pour démontrer sa lucidité et la justesse de ses actions.

« Si vous persistez à me croire fou, cette croyance s'évanouira quand je vous décrirai les sages précautions que j'employai pour dissimuler le cadavre »¹⁷⁶.

Le personnage avoue son crime, décrit ses circonstances bizarres, et pour ne pas être étiqueté de fou, il se lance dans la description des ruses employées pour cacher la victime de manière « *qu'aucun œil humain* »¹⁷⁷ ne puisse détecter la cachette. Pour réussir la dissimulation, le cadavre a été soigneusement démembré pour réduire son volume et faciliter l'ultime acte d'introduire les parties du corps sous les planches du parquet. Tel est donc le repaire que le criminel avait choisi pour enterrer l'affaire. Et c'est dans ce choix et dans la façon d'adapter le corps à la cachette que gît, selon lui, les preuves tangibles de sa clairvoyance. La cruauté de l'acte éloigne l'action de la véridicité, le discours du héros par contre l'en rapproche.

¹⁷⁵ Théorie qui stipule que l'homme de par son action néfaste sur la terre, est devenu tel un phénomène géologique. Le réchauffement climatique est l'argument le plus utilisé par les scientifiques pour soutenir cette théorie.

¹⁷⁶ Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., p.61.

¹⁷⁷ Ibid.

Si la confirmation de la réalité de l'histoire qu'on cherche à instaurer à travers un discours direct dirigé vers le lecteur prend place souvent au début, le narrateur dans *Le cœur révélateur* choisit d'évoquer un peu plus loin dans le texte ce lien qui s'est tissé entre lui et le lecteur afin de lui rappeler la nécessité de revenir à chaque fois sur le pacte implicite.

« Je sens maintenant que je suis arrivé à un point de mon récit où le lecteur révolté me refusera toute croyance. Cependant, mon devoir est de continuer »¹⁷⁸.

Le fait de placer cette phrase au milieu du récit sert d'une part à captiver les sens et la concentration du lecteur, et d'autre part, elle confirme qu'on est toujours dans le même récit et devant les mêmes faits quoique l'action commence petit à petit à prendre une allure un peu bizarre. Il y a lieu donc de continuer à emprunter le même projet de lecture et respecter la promesse donnée dès le début par l'instance narrative : « *il est maintenant devenu nécessaire que je donne les faits* »¹⁷⁹ dit-il, en essayant de dénier toutes les faussetés qui pourraient entourer l'histoire qu'il projette de raconter. De plus, l'intitulé du texte est : *La vérité sur le cas de M. Valdemar*, il est question donc d'illuminer l'opinion publique et de battre en brèche les apports fallacieux des propagandistes sur l'affaire.

D'autres éléments inhérents au texte contribuent fortement à la construction de la première étape dans un récit fantastique. Ainsi les verbes sont-ils choisis avec soin ; penser, croire, savoir, affirmer, entre autres, et qui semblent être d'une première nécessité aux auteurs pour bâtir l'édifice de la

¹⁷⁸ Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, op. cit., p.216.

¹⁷⁹ Ibid., p.209.

réalité. On remarque parallèlement l'emploi excessif des verbes liés aux sens, surtout le verbe voir, qui occupe la première place dans cette série, et prend parfois une forme anaphorique très exagérée pour appuyer et confirmer la vraisemblance des faits et des actes. Cette phrase extraite du « *Le Horla* » en est un indiscutable témoignage.

« Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu...j'ai vu...j'ai vu !...Je ne puis plus douter...j'ai vu !...J'ai encore froid jusque dans les ongles...j'ai encore peur jusque dans les moelles...j'ai vu !... »¹⁸⁰.

Le narrateur est hanté par l'invisible, sent sa présence, mais il est toujours pris en tenaille entre le réel et l'irréel. Ce doute permanent va se dissiper quand son œil put isoler, puis identifier cette entité surnaturelle. Et c'est une consolation très valeureuse parce qu'il a réussi, grâce à sa lucidité, de rendre visible ce qui lui était plusieurs fois invisible. Il a pu aussi s'épargner et écarter à jamais la suspicion de manie dont il était toujours victime. La reprise anaphorique redondante de la séquence déclarative « j'ai vu » accrédite inéluctablement son assertion. En plus, il utilise le verbe « douter » dans sa forme négative qui signifie « croire » pour consolider davantage la perfection du sens de la vision. Ce qui en résulte, c'est-à-dire, la conséquence de cet acte de « voir » c'est une peur indescriptible, qui ne peut être que le fruit d'un phénomène inexpliqué outrepassant les moyens de conception trop archaïques et très limités dont est prémunie la race humaine. Le mode indicatif dans lequel sont conjugués tous les verbes confère une valeur véridique aux actions. Temps et mode entrent en coalition pour balayer le doute et le chasser. Parfois cette simplicité de la structure de la phrase débouche entre des doigts avertis sur des

¹⁸⁰ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.60.

maximes, et à des aphorismes d'une beauté stylistique inégalable, comme pour cette vérité indiscutable façonnée par Maupassant : « *Le passé m'attire, le présent m'effraie parce que l'avenir c'est la mort* »¹⁸¹. L'auteur y résume ses rapports au temps : une nostalgie et une attirance vers le passé, un présent qui n'est pas du tout rassurant, car un peu plus loin se dissimule un avenir fatal. Cette sagesse est valable pour tout le monde et dans tous les temps.

Loin des mots et des lettres, les chiffres ont leur prestigieuse place dans le récit fantastique, ils viennent souvent pour préciser une action, indiquer les heures et les dates ou ponctuer les divers événements en les inscrivant dans le temps. Le journal intime écrit par le héros de Maupassant est l'exemple le plus représentatif, puisque dans un journal intime, on ne peut inscrire que des faits vrais et des événements effectifs qui se passent au fil des jours. Le narrateur consigne les événements importants, et ceux qui sont futiles. « *10 août—Rien ; qu'arrivera-t-il demain ?* »¹⁸², écrit-il pour décrire une journée vide d'action, vide d'apparition, et s'interroger du même coup sur le futur proche. L'instrumentalisation des chiffres dans *William Wilson* d'Edgar Poe mettra en exergue l'une des thématiques les plus chers aux fantastiqueurs : le double. Dans cette nouvelle, une coïncidence malheureuse révélera que deux étudiants fréquentant la même classe ont une même date de naissance, cette coïncidence métamorphosera l'existence de l'un d'entre eux qui est le héros narrateur d'une vie normale en une vie infernale. « *Mon homonyme était né le 19 janvier 1813* »¹⁸³, dirait William stupéfié de cette découverte angoissante. S'il a pu à

¹⁸¹ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.311.

¹⁸² Ibid., p.622.

¹⁸³ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.77.

peine supporter l'homonymie et la ressemblance physique quasi-identique, le fait d'être né le même jour devient étrangement inquiétant pour lui. Et nous voyons que la théorie de Freud n'est nullement restreinte à Hoffmann, son usage n'admet aucune frontière géographique. Aussi, *Le Horla* adhère-t-il, selon plusieurs critiques à cette thèse freudienne très impressionnante. La même procédure ; l'instrumentalisation des chiffres, réapparaît lorsqu'on a converti les minutes en secondes rien que pour faire travailler les méninges :

« Après la fuite des soixante minutes qui comprennent les trois mille six cents secondes de l'heure disparue, arrivait une nouvelle sonnerie de la fatale horloge »¹⁸⁴.

De cette conversion mathématique, on ne peut rien déduire, sinon cette opération intelligente qui usurpe le cerveau et cette constance du calcul trop chère à l'Américain. Mais lorsque l'heure est comptée à la seconde, cela voudrait dire que c'est une heure qui n'est pas normale, une heure nocturne source de terreur. Et du moment où elle est accompagnée d'une alerte produite par une gigantesque horloge, les événements sont différemment appréhendés : le son fatal retentit en plein silence et impose le même silence à la foule présente. Durant la sonnerie, les langues des invités sont maintenues dans leurs cavités naturelles et les corps sont presque paralysés ; ainsi sont décrits les mouvements dans *Le masque de la mort rouge* d'Edgar Poe. Et l'on ne peut que s'interroger sur ce temps qui s'étend au-delà du temps normal ! Nous en aurons bien l'opportunité de le traiter séparément dans des chapitres ultérieurs.

¹⁸⁴ Ibid., p.100.

Si la nuit blafarde est le temps propice pour cultiver l'atmosphère fantastique, minuit est l'heure de la confusion, le fil imperceptible qui réunit aujourd'hui au lendemain. Ce nom qui indique le temps est à lui seul capable de provoquer la peur, comme dans cette séquence cartésienne extraite de *L'auberge* de Maupassant : « Minuit sonna ; il tressaillit »¹⁸⁵. Le son émis par le pendule est pénétrant, il sème la terreur, et transgresse la chair pour atteindre les os. Cette phrase courte sous-entend aussi la répétition et l'habitude, c'est la même action qui se renouvelle chaque jour à la même heure. Nous reviendrons en détails sur la thématique de la nuit, qu'il faudrait explorer minutieusement, et ce, dans le chapitre qui traitera du temps fantastique. Il en sera de même que pour la peur et la douleur que les auteurs excellent de part et d'autre à mettre en scène. La sonnerie de minuit devient comme le réflexe de Pavlov, on peut changer l'entourage du héros, son logis, ses amis et ses fréquentations, mais le coup de minuit provoquera chez lui le même frisson et le même flux électrique qui le traverse de la tête à la plante des pieds.

Pour conclure, et comme nous l'avons déjà signalé au début, un commencement réaliste fera jaillir clairement l'effet du fantastique. Hoffmann utilise des noms célèbres appartenant surtout au monde des arts : (Don Juan, Wagner, Gluck, Mozart ...), une nature romaine et germanique qu'il exploite à merveille dans ses contes. Les avenues, les boulevards, les ruelles, sont authentiques. Et quand il entame une réflexion sur l'art, la terminologie qu'il utilise est la même qu'on enseigne dans les classes.

¹⁸⁵ Guy de Maupassant, op. cit., p.578.

Edgar Poe est beaucoup plus épris par l'élan des sciences, ses textes abondent de calculs. Son style a été copié par Jules Verne¹⁸⁶ lorsqu'il s'est aventuré dans le domaine de la science-fiction comme sous-genre littéraire. L'instrumentalisation de la technologie dans l'écriture est l'une des caractéristiques de l'esthétique poésque. Et l'on a vu comment le héros a pu résoudre l'énigme du trésor, comme Œdipe avait résolu l'énigme du sphinx. Poe insiste aussi sur le mal, et en fait le fil conducteur qui traverse ses écrits. Il met en scène des crimes inexpliqués et sollicite les efforts des investigateurs. Mais ce qu'il cherche c'est plutôt cette plongée à l'intérieur de l'âme espérant trouver une explication au gène de la criminalité chez l'humain à en devenir inhumain, ce gène malfaiteur qui ne cesse de devenir de plus en plus surexprimé.

Chez Maupassant, l'ancrage dans la réalité est devenu plus travaillé, puisque ses nouvelles sont les plus courtes et ne gardent que l'essentiel. Les astuces de la véracité s'appuient beaucoup plus sur l'argument savant ; les avocats, les médecins, les colonels, les juristes, sont ses invités de prédilection.

Mais la stratégie sur laquelle les trois auteurs convergent tous le plus, c'est le déploiement d'un personnage homodiégétique. C'est l'appât qu'ils tendent au lecteur pour faciliter son cheminement dans les méandres du fantastique. Aussi, l'instauration d'un environnement convivial, dans un salon, autour d'un sous-bois vivant et en présence du punch représente-il l'ébauche habituelle du

¹⁸⁶ Ecrivain français influencé par le style d'Edgar Poe. Il s'est intéressé à une écriture prophétique, de la science-fiction, dans plusieurs ouvrages dont (*Vingt mille lieues sous les mers*, *Voyage au centre de la terre*, *De la terre à la lune...*).

récit fantastique chez tous les écrivains. Il s'agit bien d'un voyage de la normalité vers l'irrégularité qu'il faudrait effectuer. Reste à savoir comment chacun arrive-il à dessiner ce passage, et cet itinéraire entre les deux destinations. Comment se présente donc cette destination ? Quelles sont les ingrédients incontournables qui en assurent la transition ?

II. Le fantastique littéraire : un territoire glissant et instable

Le premier critère du récit fantastique consiste à conférer un aspect vrai aux événements, nous avons eu l'occasion d'en analyser quelques-uns. Prétendre l'exhaustivité relève de l'impertinence, de l'excès de confiance et d'orgueil, mais l'essentiel a été développé. Il y a lieu de dire que certains procédés relevés dans le chapitre précédent peuvent constituer une arme à double tranchants. Un narrateur anonyme peut bien induire à l'amalgame ; la reprise anaphorique de « je vis » peut confirmer l'action de voir, mais peut aussi témoigner d'un état d'hésitation. Le médecin qui profère un discours raisonnable, méthodique et rationnel, commence à admettre la défaillance de son art et la présence de forces supérieures que la physiopathologie enseignée dans les classes ne peut défier.

Toutefois, le schéma que nous avons préalablement formulé est souvent le plus rencontré dans les textes fantastiques, à la première étape paisible et accueillante doit succéder une deuxième étape très instable et mouvementée. Maintenant que le sol de la vérité est labouré, il est temps de choisir une semence appropriée faite de grains incompatibles, des grains qui, lorsqu'ils germent, les cultures qui en résultent seraient métamorphosées. On sème la

vérité pour récolter l'insensé qui peut surgir de diverses façons, puisque dans ses rapports avec le monde, l'homme est le maillon le plus faible. Il est facile donc de tromper cet être inférieur et de se jouer de sa raison, comme les vagues colossales se jouent d'une petite barque au fond de l'océan. Il est aisé de le tromper aussi, car, quoique entouré de la foule, l'homme reste une créature esseulée et isolée. Et cette solitude s'exacerbe la nuit, une fois les feux éteints et le silence mortel enveloppe les lieux. Mille pensées vinrent alors frapper toutes à la fois ; des pensées qui se rétractent le jour pour prendre l'élan qu'il faut à l'expansion nocturne.

La mutilation de cette réalité préconstruite se réalise à travers l'instillation progressive ou brutale des faits que l'on considère supérieurs à la nature, et que les spécialistes du genre tendent à introduire pour produire, chacun selon ses capacités et selon son art, un état de confusion. Malrieu appelle « phénomène », cet élément perturbateur, de nature indéterminée, qui vient défier l'intelligence de l'homme et tester l'acuité de ses sens. Nous allons désormais emprunter sa terminologie, parce que, paraît-il, le terme, de par son ambiguïté brouille davantage une atmosphère d'emblée mal déterminée. Cela nous rappelle en quelque sorte le mot chimère que le dictionnaire emploie pour se rapprocher du sens du mot « fantastique ».

Dans ce chapitre il est question d'étudier la nature de ce phénomène trouble-fête, et de déceler ses effets immédiats et tardifs sur la victime et sur l'entourage. Aussi, allons-nous raisonner en phénoménologue et en sémiologue pour collecter les signes et rassembler les symptômes qui accompagnent cette intrusion inattendue, pour enfin essayer de déceler ses répercussions sur la

santé, mais surtout sur la psychologie du héros fantastique. Les méfaits aussi sur l'environnement et l'entourage sont à évoquer, car on suspecte un caractère contagieux du phénomène qui lui permet de s'infiltrer à travers les âmes fragiles, et cette transmissibilité tend à rapprocher le fantastique du pathologique. Si le texte lui-même, dans sa forme, dans sa structure, et en dehors des sujets abordés, offre à analyser des éléments concrétisant la véridicité ; ce même texte donne à voir des éléments qui brouillent cette même vérité, d'où la permanente instabilité qui entoure ce type d'expression littéraire : on ne se sent jamais sur un terrain stable.

Toutefois, et avant même d'aborder tout ceci, il s'impose de dire que quiconque s'aventure dans de telles lectures sent une forte nostalgie des temps passés. Et si l'on est nostalgique, c'est que le passé s'affirme mieux que le présent. Le moyen adopté pour exprimer la grandeur du passé n'est encore une nouvelle fois que cette critique pointue de l'excès du positivisme, surtout en fin de siècle. Les textes remettent en question les apports de la science en plein essor scientifique : les auteurs « fantastiques », tels les poètes romantiques, commencent à sentir déjà la double facette du progrès technologique. Cette forte inclinaison pour le passé nous doit quand même une petite réflexion argumentée par quelques exemples du corpus. Ce constat, témoigne également que fantastiqueur et poète ont en commun ce don de prévoir l'avenir et de prédire le monde. D'ailleurs, si quelques récits suscitent toujours un grand intérêt c'est qu'ils ont été écrits pour la postérité.

1. Fantastique nostalgique et critique du scientisme

Les romantiques ont déconstruit la modernité, les poètes allemands ont pressenti, sous le pouvoir prophétique de l'art, l'apport néfaste de la technologie. Ainsi ont-ils relevés des thèmes comme la quantification du monde, sa mécanisation, la dissolution des liens sociaux, entre bien d'autres. L'intériorité se corrompt, les valeurs régressent pour aboutir à l'homme unidimensionnel¹⁸⁷ défini par le travail et par le rendement. L'homme perd alors de son ipséité¹⁸⁸, que Paul Ricoeur nomme « *un mode d'être* »¹⁸⁹, et gagne peut-être sur le plan matériel et économique. Les romantiques s'appuient sur des arguments scientifiques pour battre en brèche l'expansion incontrôlable de la modernité capitaliste. Une critique qui déconstruit de l'intérieur, car elle maîtrise bien les rouages de cette modernité. Le fantastique succède au romantisme allemand, nourrit le romantisme français (traduction de l'œuvre de Hoffmann), qui commence un peu tardivement. Le genre essaie de gagner quelques points là où avait chaviré la tentative romantique. L'ère de l'expansion du fantastique était plus scientifique que l'époque romantique. Ce chapitre ne va point à l'encontre de notre plan, puisque critiquer le positivisme, c'est en d'autres termes mettre en question l'absolutisme de la vérité scientifique, et par conséquent, cela pourrait servir de contrepoids à la construction de la réalité.

¹⁸⁷ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Editions de minuit, Paris, 1968.

¹⁸⁸ Particularité individuelle qui définit l'homme à partir de ses valeurs et son intériorité, qui le différencie des autres.

¹⁸⁹ Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969, p.358.

La nostalgie des temps passés n'est aussi qu'une concrétisation du mécontentement des temps présents. Le monde scientifique a neutralisé les univers mythologique, folklorique, et populaire. Il a ainsi rigidifié la vie sur terre. C'est du moins l'aboutissement d'une discussion qui a réuni deux hommes : deux intellectuels assis en face à face dans un train en mouvement.

« Oui Monsieur, on a dépeuplé l'imagination en surprenant l'invisible, notre terre m'apparaît aujourd'hui comme un monde abandonné, vide et nu. Les croyances sont parties qui la rendaient poétique »¹⁹⁰.

Le « on » renvoie visiblement à l'élan scientifique qui a fait table rase des vieilles connaissances héritées de père en fils à travers les générations ; des connaissances qui n'étaient pas construites sur des bases solides. Le verbe « surprendre » dans cette citation donne à penser que le positivisme ne se contente pas de proposer, mais il impose ses dogmes. Il est tellement actif, qu'il inocule son système partout, comme un atomiseur qui pulvérise tout le territoire et ne laisse aucun interstice. Les croyances qui ont sévi depuis la chute de l'homme ont été forcées à se replier. Maintenant, au lieu de la diversité ethnique et culturelle, gît un modèle unique, monochromatique et totalitaire.

De cette forte nostalgie des temps passés parle la préface du *Maître Martin*¹⁹¹ :

« Ton cœur n'a-t-il jamais battu, comme le mien, d'une émotion douloureuse, cher lecteur, lorsque tes regards planaient sur une cité où les magnifiques monuments de l'art germain racontent comme des langues

¹⁹⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.339.

¹⁹¹ Ce conte est aussi connu sous d'autres noms dont *Le Tonnelier de Nuremberg*, selon les traducteurs.

éloquentes, l'éclat, la pieuse persévérance et la grandeur réelle des temps passés ? »¹⁹².

Cette longue interrogation à tonalité élégiaque est atemporelle et transhistorique, son auteur s'adresse aux lecteurs, il cible tout le monde. Et s'il vise dans sa plainte la Germanie, sa question est valable pour toutes les contrées. La vérité qui en découle est identique à toute forme de vie sur terre. La progression de l'homme n'est qu'un écran trompeur qui dissimule une réalité monstrueuse. Et puisqu'il évoque l'art qui parle de lui-même à travers des monuments, on conçoit nettement que les objets les plus chers qui se vendent aux enchères à des prix dispendieux sont bien les articles anciens. Qu'est-ce qu'on trouve dans un musée suspendues aux murs sous très hautes mesures de sécurité ? N'est-ce pas des toiles telles la Joconde de Leonardo Da Vinci peinte au XVIème siècle. A-t-elle vraiment un prix ? Peut-on se l'approprier ? C'est un objet d'art qui transcende le temps, une finalité sans fin, un patrimoine culturel et artistique d'une valeur inestimable. Les vrais richesses¹⁹³ ne sont pas interchangeables, elles n'ont pas de valeur matérielle. L'argent peut tout acheter, ce slogan matérialiste freine, recule, et s'affaisse en l'audience de l'art. Bien qu'Hoffmann ait vécu à l'époque romantique, il n'a de cesse d'exprimer dans ses œuvres une forte nostalgie des temps anciens. Chaque nouvelle génération souhaite être venue un peu avant. Le progrès technique exerce une domination sur l'homme plus qu'il ne l'aide à s'émanciper. À la vitesse du progrès technologique correspondrait alors la vitesse de la misère de l'homme. D'ailleurs le premier homme créé par Dieu à

¹⁹² E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.137.

¹⁹³ Nous faisons allusion à Jean Giono qui a écrit un essai intitulé *les vraies richesses*, et qui représente une sacrée correction infligée à la modernité capitaliste.

son image vivait au paradis. Ses deux fils aînés vont s'entretuer suite à un conflit de propriété, l'un périt pour occuper la première fosse, l'autre survécut dans le malheur de son crime. Entre l'abondance du paradis et la misère sur terre, il n'y a qu'une seule génération.

Art et mythologie ont été évoqués en même temps dans une interrogation proférée par le vieil avocat qui prend en charge une partie du récit dans *Le Majorat*, et qui prouve aussi d'une manière indirecte le grand recule de deux disciplines qui étaient jusqu'ici dominantes.

« Ne savez-vous pas que les temps fabuleux d'Orphée et d'Amphion sont dès longtemps passés, et que les bêtes féroces ont perdu tout respect pour les bons musiciens ? »¹⁹⁴.

Le sage oncle reproche à son neveu son combat téméraire avec un loup féroce lors d'une partie de chasse en compagnie du baron. Il ne cherche pas de réponse, car sa question, quoique terminée par un point d'interrogation, revêt une tonalité assertive. Le mythe s'est incliné devant l'éclatante lumière des sciences, les pouvoirs miraculeux de la musique et de l'art ont perdu leurs effets. Amphion est aussi poète et musicien comme Orphée. Les deux ont marqué l'histoire, mais leur culte a connu le même sort que celui des autres divinités et héros de l'antiquité. Le fantastique, bien que réaliste, fait appel par moments à des figures de la mythologie, que cela soit pour regretter les temps passés ou pour établir des rapprochements et des comparaisons.

Le fantastique ne s'est donc pas contenté de regretter uniquement les siècles précédents où la science était encore novice et inoffensive, mais

¹⁹⁴ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.82.

également la régression du territoire occupé par les croyances et les mythes. Il tente en plus de défier la science dans son propre périmètre, en fouillant dans ses lacunes, et en épiait ses insuffisances et ses défauts. Tout le monde admet la présence des phénomènes bizarres qu'on ne peut qu'observer, mais non expliquer. Le moine dans *Le Horla*, et bien que sa formation soit essentiellement cléricale, s'élance dans une longue tirade de raisonnement bien ficelée autour du scientisme, avec une remise en question de la suprématie de la technique, par le truchement d'exemples simples issus de la vie quotidienne, et que le commun des mortels peut facilement comprendre.

« Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette au brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe pourtant »¹⁹⁵.

L'argument fort que présente le moine est simple, réaliste, et naturel : le vent, cette arme redoutable de la nature, on ne peut voir que la trace de sa force, on ne le perçoit que lorsqu'il est en pleine action. Quand il passe, on constate son désastre tel le temps qui inscrit les rides sur le visage d'un septuagénaire, et tel l'éclair dont l'éclat précède le son. Avec la technologie, sa vitesse est quantifiée, et là aussi, il est un peu risible de calculer la vitesse du vent invisible car même si l'on arrive à déterminer sa direction, chiffrer la vitesse de son mouvement, pourrait-on vraiment changer sa trajectoire ? Ceci est impossible, seul Salomon, d'après les textes sacrés avait ce pouvoir. Tout ce qu'on pourrait espérer, et tout ce dont on est capable, c'est de dégager le passage pour

¹⁹⁵ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.45.

minimiser les dégâts. Noé, le prophète, guidé par le message divin avait construit une arche dont les paramètres et les dimensions ont aussi été communiqués par Dieu, et ce pour y mettre les quelques fidèles et des couples d'animaux. Il savait d'avance que le vent soulèverait des vagues incommensurables, et qu'à l'issue, il n'y aurait aucune forme de vie sur terre. Cette histoire est consignée dans les livres vénérés. Et le déluge a été confirmé scientifiquement des siècles après par des données géologiques. Là aussi, le nombre d'animaux mis à bord dépassait le nombre d'hommes. Peut-être pressentaient-ils le danger plus que les hommes, et prévoyaient-ils la catastrophe avant sa réalisation.

Jadis, la mythologie trouvait une explication à ces phénomènes, et les hommes de l'époque ne comprenaient rien, mais acceptaient tout de même l'explication. Aujourd'hui on ne sait ni d'où provient le sifflement du vent, ni comment éviter sa fureur. Si l'arche de Noé avait fini par accoster sur le Mont Ararat¹⁹⁶ à l'époque, la haute technologie maritime d'aujourd'hui chavirait à cause d'une simple surcharge ou d'une mauvaise orientation. Aussi, l'aviation moderne n'annule-t-elle pas ses voyages à cause d'un brouillard épais, ou de peur de la lave qui émane d'un volcan énervé. Il est bien de prévoir la date exacte d'un séisme ou d'un ouragan dévastateur, mais il est humiliant de s'ériger en simple spectateur qui recense les morts et amasse les fonds des donateurs et des mécènes pour un éventuel dédommagement. Revisitons le domaine de la médecine ; le cancer qu'on ne peut qu'euphémiser pour dire une maladie de longue durée, emporte jeunes et vieux, grands et petits, riches et

¹⁹⁶ Sommet le plus élevé de la Turquie contemporaine.

pauvres, hommes et femmes. Il part du dysfonctionnement d'une cellule normale altérée par un certain nombre de mutations ; la cellule devient anormale et se multiplie à une vitesse vertigineuse, elle porte ainsi atteinte à tout l'organisme. Le commerce des médicaments utilisés pour traiter cette maladie fatale enregistre des bénéfices galactiques, mais galactique aussi l'est le chiffre des gens qui en périssent.

Maupassant, dans sa nouvelle intitulée *La peur* continue à dénombrer les méfaits de la technologie et la splendeur des temps révolus. Cette fois les deux voyageurs parlent de la peur, la vieille pulsion que les ténèbres exacerbent et que les lumières tendent à minimiser. Un leitmotiv très représentatif a tout dit en peu de mots, et dans un présent de vérité générale : « *On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas* »¹⁹⁷. Pour commenter cette vérité, il n'y a pas mieux que le vécu quotidien. Quand on entend, vers minuit, en pleine obscurité, des petits coups qui retentissent sur le verre de la fenêtre, on commence à être mal à l'aise. Mais aussitôt qu'on rallume la chandelle et qu'on s'aperçoit qu'il est question de frottement des branches de l'arbre avoisinant contre les vitres, on retrouve notre calme, on se rit de soi-même, et de la fausseté du jugement apporté initialement sur l'étrange événement, pour sombrer en fin de compte dans un sommeil paisible. La peur physiologique donne à l'humain son humanité. La science a en quelque sorte désancré cette peur en dépeuplant l'imagination et en prétendant tout expliquer.

¹⁹⁷ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.339.

Ce qui naît sous la plume de Maupassant, c'est une critique du scientisme, une critique directe et acerbe. Hoffmann et Poe dénoncent, eux aussi cette hypertechnologie vantarde, en démontrant implicitement l'inaptitude et l'impotence de la science à envelopper tous les phénomènes environnementaux, et surtout les phénomènes inhérents au psychisme profond et insaisissable de l'homme. La critique emprunte la même voie et consent que le fantastique puise une partie de la matière première dans la science, et ce n'est point contradictoire, puisque, comme le dit clairement Barthes : « *l'œuvre est essentiellement paradoxale* »¹⁹⁸. Malrieu essaie à son tour de faire la part des choses en démontrant la nature du paradoxe quand il oppose fantastique et scientisme.

*« Le fantastique n'est pas une réaction contre le positivisme. Bien au contraire, il en est tout imprégné. Ce que critique Poe, Maupassant ou Villiers de L'Isle-Adam, ce n'est pas la science, c'est le scientisme »*¹⁹⁹.

Le critique français confirme dans ce passage la nécessité des sciences pour nourrir l'écriture fantastique. Ainsi différencie-il entre le scientisme qui est plutôt philosophique et qui ramène toute forme de connaissance à l'unique voie scientifique, et c'est d'ailleurs cet absolutisme que dénie le genre fantastique à travers les contes et les nouvelles. En plus la science n'est qu'une partie de la connaissance et non pas toute la connaissance, la preuve en est l'échec des médecins à guérir les aliénés et certaines atteintes de l'âme. Parfois, le succès de la science est limité, voire dérisoire, comme pour les chercheurs qui ont pu isoler le micro-organisme responsable du choléra, mais qui ne

¹⁹⁸ Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1979, p.139.

¹⁹⁹ Joël Malrieu, op. cit., p.23.

pourront jamais chasser des esprits des hommes l'impact psychologique de la maladie et ses retombées négatives. *La peur* de Maupassant s'est exprimée sur ce sujet et a démontré comment l'identification de l'agent pathogène ne diminue en rien l'ampleur des méfaits de la pandémie sur la conscience de la foule.

« Les médecins me font rire. Ce n'est pas un insecte qui terrifie les hommes au point de les faire sauter par la fenêtre, c'est le choléra, l'être inexprimable et terrible venu du fond de l'Orient »²⁰⁰.

Le Vibron cholérique²⁰¹ a été surpris par le microscope, décrit par les biologistes, et traité par les firmes pharmaceutiques. Les médecins ont pu isoler les symptômes de la maladie, définir son mode de transmission, les méthodes de prévention, les remèdes qui peuvent neutraliser la bactérie, mais tous ces efforts, aussi louables soient-ils, demeurent incapables de dissiper l'image affreuse qui épouvante l'inconscient. Le choléra reste énigmatique, c'est un phénomène culturel et transhistorique. La preuve c'est que la flamme de la pathologie n'est pas définitivement éteinte, elle guette le moment opportun pour refaire surface. Son terrain de prédilection est le champ de bataille : la guerre, avec qui elle s'allie pour répandre la misère et cultiver la mort. La bactérie est invisible pour tout le monde, les laborantins ont besoin d'un appareil pour la visualiser, les gens communs n'ont pas cette opportunité, et pour eux, le choléra c'est l'invisible qui appartient aux temps passés, mais qui voyage dans le temps pour troubler l'existence.

²⁰⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.347.

²⁰¹ Le nom donné à la bactérie responsable du choléra.

Gautier, l'un des pionniers du genre fantastique a évoqué lui aussi le point de l'impossibilité de la raison humaine à tout déchiffrer, il écrit dans ce sens que :

« L'esprit humain même le plus éclairé, garde toujours un coin sombre, où s'accroupissent les hideuses chimères de la crédulité, où s'accrochent les chauves-souris de la superstition »²⁰².

Prétendre que la lumière pourrait couvrir la totalité de l'esprit humain est absurde. Sa lueur quoique puissante ne peut s'infiltrer loin à l'intérieur, où le chemin est assez sinueux. Il est des anfractuosités photophobiques qui développent des mécanismes de lutte qui empêchent les photons de s'y glisser pour l'illuminer ; mais parfois le fait de se maintenir dans la pénombre et se refuser à toute aventure d'éclaircissement est un moyen plutôt sécuritaire. L'univers des croyances et des us sévit encore, et garde des territoires de résistance que la science ne peut fouler. La citation de Gautier extraite d'une nouvelle intitulée *Jettatura*, confirme aussi cette unicité des thématiques abordées dans les récits fantastiques.

La même idée émise par Gautier rejaillit chez Maupassant dans « *Un fou ?* », sauf que ce dernier renvoie à l'incapacité de l'homme à tout comprendre et à l'inadaptation de ses sens à recouvrir l'immensité de l'univers.

« Tout est mystère. Nous ne communiquons avec les choses que par nos misérables sens, incomplets, infirmes, si faibles qu'ils ont à peine la puissance de constater ce qui nous entoure »²⁰³.

²⁰² Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Bookking International, Paris, 1993, p.392.

²⁰³ Guy de Maupassant, op. cit., p.359.

L'idée est claire, « tout est mystère », le savoir de l'homme est l'infiniment petit. Les moyens pour déverrouiller les secrets du monde font défaut. Les yeux aperçoivent les étoiles la nuit, mais au lever du jour les mêmes yeux sont incapables de voir les mêmes étoiles qui sont pourtant immobiles et gardent leur place ; les rayons du soleil les voilent. Ceci est un simple exemple qui met en question la fiabilité des sens, et met à nu leur incapacité à déchiffrer les mystères du monde ; leur portée est limitée. L'exemple susmentionné fait écho à l'épisode du moine dans *Le Horla*, qui dissertait sur le vent dont les pouvoirs sont manifestes, mais qui reste tout de même invisible à l'homme. Un troisième exemple évoqué par le même auteur est celui de la petite membrane qui sépare l'oreille externe de l'oreille moyenne et que les anatomopathologistes désignent par le nom de tympan. Cet organe millimétrique capte les vibrations issues de l'entrechoquement des objets et les convertit en sons. Cependant, si cette entité de quelques millimètres qui « *reçoit ces vibrations de l'air* »²⁰⁴ n'existe pas, l'homme vivrait sans musique. « *Sans l'oreille devinerait-on la musique ? Non* »²⁰⁵. Beethoven et Mozart composeraient alors pour des sourds ! Admettons que cette pièce de charpente soit plus sensible que la norme, elle capterait donc les sons émis par nos organes internes, les retentissements des bruits des pas dans les entrailles des fourmilières, ce qui rendrait la vie difficile et sans repos.

Pour finir, nous entendons chaque jour dans les médias, à travers la rubrique d'information des découvertes scientifiques récentes. Pour prétendre

²⁰⁴Ibid., p.360.

²⁰⁵ Ibid.

tout connaître, il faudrait qu'il n'y ait plus de découvertes, car le surhomme scientifique est supposé dominer entièrement l'arbre du savoir. Pire encore, il est des scientifiques qui reviennent sur des théories qui, jadis, étaient prouvées et attestées. Le Darwinisme, qui traite des origines des espèces, continue à nourrir des débats actuels après un siècle et demi d'existence. La vraie roue de la science s'est mise à rouler depuis la renaissance, elle va prendre de la vitesse à travers les siècles, son passage dans l'ère d'Hoffmann était moins rapide que dans celle de Poe. Mais avec Maupassant, l'accélération a atteint son point culminant. Ce qui a influé sur le degré des critiques contenu dans leurs œuvres, et qui prend une allure crescendo.

2. Nature du phénomène et rupture de la régularité

Les outils que l'on agence pour effondrer l'édifice de la réalité à peine construit diffèrent certes, mais de manière générale, il s'agit d'objets très familiers. Maupassant a choisi la main, cet organe qui relie l'homme au monde extérieur. Gautier évoquera une cafetière déposée sur une table qui fonctionne indépendamment, elle prépare des tasses de café pour des gens qui attendent la tombée de la nuit afin de quitter les toiles suspendues sur les murs du salon pour valser et boire du café avant de regagner leur place sur le dessin après une soirée bien mouvementée. Hoffmann animera une poupée, introduisant pour la première fois ce motif de la robotisation. Balzac concentrera les effets du fantastique dans une peau qui répond favorablement aux souhaits de celui qui la porte, mais à chaque service offert, la mystérieuse peau se resserre. Le héros du roman est tiraillé donc entre les plaisirs offerts et la douleur induite par le rétrécissement. De son côté, Edgar Poe choisit un chat, un cheval, un bâtiment enrouillé, pour représenter l'expérience fantastique.

Dans ces quelques exemples, objets et créatures ont tous un noyau commun : la familiarité. D'une part, ils contribuent à accorder une homogénéité et une bienséance aux événements, d'autre part, il est très facile de se rendre compte des métamorphoses et des changements qui peuvent les affecter. Un cheval dans son étable, ou en train de brouter dans la prairie, constitue un prototype excellent pour observer la symptomatologie fantastique. Edgar Poe a fait une superbe description des différents changements qu'a subis l'animal dans *Metzengerstein*.

« Les yeux tout à l'heure invisibles, contenaient maintenant une expression énergique et humaine, et ils brillaient d'un rouge ardent et extraordinaire ; et les lèvres distendues de ce cheval à la physionomie enragée laissaient pleinement apercevoir ses dents sépulcrales et dégoûtantes »²⁰⁶.

La transformation a eu lieu en peu de temps. Les yeux qui étaient normaux, ceux d'un cheval, d'un animal de compagnie, d'un animal de guerre, ne sont plus des yeux habituels ; le changement affecta et la couleur, et l'allure. Il semble qu'il y ait quelqu'un, un homme, qui se cache à l'intérieur de la gigantesque bête pour observer l'entourage. Aussi, *Metzengerstein* ne prend-il pas comme sujet dès le départ la fameuse théorie de la métempsychose²⁰⁷ à laquelle croient certains peuples. Plusieurs ethnies en Afrique enterrent les morts chez eux, dans les maisons ou sous les tentes, convaincus que le corps n'est que support, et que l'âme est la substance centrale. Ils espèrent ainsi revoir, ou plutôt sentir leurs défunts voltiger au-dessus de leurs têtes, quand l'âme incarne un oiseau, ou grandir et se bifurquer lorsqu'elle pénètre un baobab. De cette vision spécifique de la mort naquit le rituel funéraire qui dure

²⁰⁶ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.12.

²⁰⁷ Transmigration de l'âme pour raviver un autre corps.

plusieurs jours où le mort est honoré selon sa caste et le rang de ses aïeux. Il suffit d'un déshonneur de la sépulture pour que l'âme soit condamnée à l'errance. Le support organique argileux périt, et reste la quintessence de l'homme : l'âme. Dans l'exemple précédent, « Les yeux rouges », « les dents sépulcrales » font penser que la bête délaisse sa classe d'herbivore pour devenir complètement carnivore. La mutation ne concerne pas uniquement l'aspect morphologique ou anatomique, ni non plus la classe biologique, mais le dépasse largement pour intéresser le comportement. La personnification du cheval à travers le regard fixe et terrifiant serait suffisante pour transgresser les règles de la nature et pénétrer le règne du fantastique.

La rage de la bête, son caractère indomptable, la rougeur couleur de sang sont des termes qui balisent le chemin à un autre thème qui anime souvent la scène fantastique, qui est le vampirisme. Bien qu'il soit beaucoup plus présent dans le fantastique cinématographique, le vampire est une créature anthropophage qui, à l'image de Dracula erre la nuit et vise les jugulaires pour vider les veines de ses victimes de tout leur sang afin de remplir les siennes. Ce désir maladif de s'arroser du sang humain paraît plus accentué sous la plume de Maupassant.

*« Comme c'est beau, rouge, luisant, clair, du sang ! J'avais envie de le boire.
J'y ai trompé le bout de ma langue ! C'est bon »²⁰⁸.*

Le héros dans cette nouvelle est obsédé par la contemplation du sang. La vue du sang s'écouler, s'éjecter hors des veines, le comble de bonheur et de

²⁰⁸ Guy de Maupassant, op. cit., p.419.

satisfaction. De même, dans *Un roi sans divertissement* Langlois²⁰⁹, personnage romanesque de Giono reste interloqué en voyant le rouge vif, issu de l'oie égorgée sur l'éclatante blancheur de la neige. On ne sait comment cette vue « romantique » puisse libérer toute la haine et la vengeance qui emplissaient son cœur. Aussi, nombreuses cultures atteignent-elles le point culminant de la spiritualité en voyant le sang lors des rituels. Il en est de même de la purge dionysiaque liée au culte du bouc.

Ce qui a été dit sur le cheval peut être appliqué au chat, les deux sont familiers, mais le chat l'est plus encore ; un cheval n'a pas accès au salon ou au lit, alors que le chat jouit de cet avantage. Cependant, ce qu'il gagne ici le perd ailleurs, puisque l'animal reçoit une représentation péjorative dans l'imaginaire culturel, surtout lorsqu'il est de couleur noire. Ainsi parle-t-on de ses sept vies, ou sept esprits. Son nom est évoqué fréquemment dans l'univers de la magie et de la sorcellerie. Dans *Le chat noir* d'Edgar Poe, l'animal n'avait en fait commis aucun délit, c'est son propriétaire qui avait le penchant « *de faire le mal pour l'amour du mal seul* »²¹⁰. Nous devons nous arrêter sur cette phrase, et tenter de l'expliquer par une autre phrase de Sartre qui commence de la même façon et emploie les mêmes termes : « *Faire le Mal pour le Mal, c'est très exactement faire exprès le contraire de ce que l'on continue d'affirmer comme le Bien* »²¹¹. Choisir de s'écarter du bien pour sombrer consciemment dans le mal, c'est l'esprit pervers dans tout son accomplissement. Le narrateur, condamné à mort, s'explique derrière les barreaux et raconte les circonstances

²⁰⁹ Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, Editions Gallimard, Paris, 1947.

²¹⁰ Edgar Allan Poe, op. cit., p.111.

²¹¹ Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1946, p.80.

de ses crimes écœurants. Il a tué son chat, après avoir crevé l'un de ses yeux, et continue son parchemin atroce en choisissant de le pendre pour mettre fin aux jours de la créature après l'incompréhensible acte de mutilation. Les coïncidences mettront devant son chemin un autre chat de la même taille, de la même couleur, et aussi avec la même tache blanche. À la perversité de l'homme, s'oppose la métempsychose chez l'animal, et l'on s'aperçoit que Poe en abuse de ces deux motifs à en faire des thèmes majeurs.

Le deuxième chat, ou le deuxième esprit pour être plus exact, serait beaucoup plus agaçant que le premier. Son apparition, ou réapparition a provoqué la colère du narrateur, qui, lorsqu'il a voulu le frapper, sa femme l'avait repoussé de ses mains dans un acte instinctif de tendresse féminine. Emporté par de rage, le mari furieux enfonce la hache d'un coup violent dans la cervelle de son épouse. Le criminel n'utilisera pas cette fois le parquet pour dissimuler la dépouille, il mure le cadavre de la pauvre femme en exploitant une fissure apparente dans l'un des murs de sa cave. Mais, il ne savait pas qu'en voulant dissimuler le corps de sa femme, le chat noir était déjà enseveli vivant à côté de son ange protecteur. « *J'avais muré le monstre dans la tombe* »²¹², dit-il dans la dernière phrase de son récit de repentir. Plusieurs jours après, les enquêteurs seront orientés vers le tombeau en poursuivant l'origine des cris presque humains et des grattements qui scrutent une éventuelle issue. Poe instrumentalise souvent la transmigration des âmes, et c'est aussi dans cette idée, ou plutôt dans cette croyance où réside une grande partie de ce duel permanent entre le réel et l'irréel qui se réalise chez le récepteur (lecteur). Or,

²¹² Edgar Allan Poe, op. cit., p.120.

ni l'un ni l'autre ne doit triompher pour que le récit se maintienne dans les normes du fantastique selon la théorie de Todorov.

Dans ces exemples multiples, le sang est vénéré, sacralisé, il constitue une thérapie psychologique. Dans *Un fou* de Maupassant le héros ne se contentant pas uniquement de voir, déguste, se délecte, et juge le goût, qu'il trouve assez bon. Le sang dont parle le personnage est celui d'un chardonneret que possède son domestique. Mais le volume de sang contenu dans la petite bête n'arrive pas à contenir cette envie pathologique, « *il faut que je tue un homme ! Il le faut* »²¹³, affirme-t-il quand les gouttelettes du pauvre oiseau furent desséchées. L'homicide devient nécessaire, mais pas n'importe lequel ; il faudrait un meurtre avec des jets de sang. Événement qui ne tardera pas à se réaliser quand il assomme un pêcheur endormi au bord d'un fleuve avec une biche. Le pauvre paysan ne savait pas que son sommeil paisible et romantique au sein d'une nature verdoyante lui sera fatidique. Il se croyait en sécurité dans les étreintes de la nature, omettant que la nature humaine, n'inspire aucune confiance.

Tout ceci serait facilement assimilable si le meurtrier n'était pas juge d'instruction enquêtant dans cette affaire qui a soulevé l'opinion publique. Bourreau et juge à la fois, il condamne à mort le neveu de la victime sous prétexte qu'il était le seul héritier, et par conséquence le seul bénéficiaire du meurtre. Le récit est une concrétisation maupassienne de la théorie poétique du démon de la perversité. Le juge, argument savant que nous avons évoqué précédemment pour appuyer la réalité des événements, qui devrait assurer la

²¹³ Guy de Maupassant, op. cit., p.420.

justice, et dont la présence devrait à elle seule prévenir le crime, se trouve contaminé lui aussi par ce virus fantastique qui transmue le normal à l'anormal. « *L'homme ne coïncide pas avec lui-même* »²¹⁴ dira Dostoïevski dans sa réflexion profonde sur les pulsions antagonistes qui rongent l'homme de l'intérieur et qui rendent la tâche de comprendre ses actes assez pénible.

Puisque nous dissertons sur la nature du phénomène, d'où provient donc l'origine fantastique dans cet exemple ? Sinon de cette idée accablante et obsédante de voir le sang, « *de voir couler cette chose rouge* »²¹⁵. Le phénomène n'est dans ce cas ni objet inanimé, ni être animé, c'est une idée qui s'est fixée à l'esprit et qui doit être mise en application. Pourquoi ? Peut-être parce que « *détruire la vie est une volupté* »²¹⁶, ou parce que détruire est le plus proche de créer, le premier ôte la vie, le deuxième l'accorde. La vérité a mis énormément de temps pour éclater. Le « *magistrat intègre* »²¹⁷ est mort. Un notaire fouilla dans son coffre-fort et trouva un document : c'est une lettre où il confesse la vérité de sa double existence : un paraître mensonger qui frôle la perfection et la sacralité, et une réalité d'une atrocité barbare. Les secrets de l'âme échappent à l'acuité des sens. « *La raison de l'homme est double comme sa personne, son Moi* »²¹⁸ s'exprime Michel Zérafra dans son introduction aux *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, quand il puise dans ce don

²¹⁴ Gabrielle Althen, *Dostoïevski : Le meurtre et l'espérance*, Editions du Cerf, Paris, 2006, p.115.

²¹⁵ Guy de Maupassant, op. cit., p.418.

²¹⁶ Ibid., p.416.

²¹⁷ Ibid., p.415.

²¹⁸ Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., introduction.

inégalable du poète américain d'aller du vraisemblable au déraisonnable, et permuer avec finesse entre les deux dans un espace réduit et limité.

De la métamorphose du cheval, à la pulsion destructrice du magistrat criminel, le phénomène peut aussi être indéterminé, incorporé, insensé, qui n'a pas de physique, et qui ne possède pas d'ombre. Les récits fantastiques qui choisissent une apparition difficile à décrire sont nombreux. *Le Horla* de Maupassant est le chef de fil de ce type de production.

« Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres »²¹⁹.

Cette fois encore, la sangsue refait surface pour vider le narrateur de sa vie, pour le vider de son sang. Sauf qu'ici le suceur de sang n'est pas déterminé, sa posture accroupie est bien celle d'un homme, mais pour le désigner on utilise « quelqu'un », qui est assez vague et laisse déambuler l'imagination. « Boire la vie », est une séquence métaphoriquement utilisée, et qui donne à croire qu'il endure chaque jour, et que sa vie se consume progressivement, à petites gorgées, telle de l'eau contenue dans une carafe. « Boire la vie » chez Maupassant rime avec « boire la mort » chez Racine dans *Phèdre*, dans la mesure où les deux emplois métaphoriques utilisent des mots tout à fait antinomiques, mais le sens final ne change pas. Boire la vie conduit à la mort, boire la mort, c'est se suicider en buvant du poison. Les deux débouchent sur la mort ; les outils linguistiques divergent, mais la fin est la même.

²¹⁹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.46.

Aussi, le « quelqu'un » dans *Le Horla*, devient-il l'invisible dans *L'auberge*, et ni l'un ni l'autre n'offrent aucune assurance concernant l'indication d'un référent compréhensible.

« Kungsi, éperdu, s'était levé et, tenant par un pied sa chaise, il cria : « n'entre pas, n'entre pas ou je te tue. », et le chien, excité par cette menace, aboyait avec fureur contre l'invisible ennemi que défiait la voix de son maître »²²⁰.

Ulrich Kungsi, le héros de la nouvelle, assiégé par les montagnes de neige, entend des cris, ouvre souvent la porte de l'auberge pour voir d'où vient le son, mais n'aperçoit personne. Imaginons que ce scénario se réitérer chaque nuit au sommet de la montagne, dans un entourage bloqué par les neiges et où une éventuelle fuite serait une tentative de suicide, puisque toutes les artères sont oblitérées. Quel serait alors l'état d'esprit du jeune homme, sachant qu'il attend son compagnon Gaspard qui est sorti depuis plusieurs jours et qui n'est pas encore revenu ? Kungsi s'en va jusqu'à menacer un être qu'il ne peut même pas voir, mais qu'il sent rôder dans les parages. Le chien, fidèle compagnon de l'homme, connu en général par l'acuité de ses sens, mime les agitations de son maître, et croit lui aussi à une existence invisible pour Ulrich visible peut-être pour lui ; irritation qu'il exprime par des aboiements et des hérissements des poils. Monter la garde et assurer la sécurité du maître semblent des tâches qui dépassent la pauvre bête dans ces conditions. Ni ses crocs menaçants, ni ses sens surdoués ne peuvent faire replier l'indescriptible menace.

Le récit poésque ne fait pas exception et soulève à son tour le mystérieux invisible qui échappe à l'œil humain, mais qui se détecte quand même à travers

²²⁰ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.581.

on ne sait par quel autre organe ou sens. Peut-être par un sixième sens que la biologie et la médecine ne peuvent décrire. Poe décrit une circonstance particulière qui s'est produite dans une chambre à coucher à moitié éclairée.

« Mais comme je passai sous la lumière de la lampe, deux circonstances d'une nature saisissante attirèrent mon attention. J'avais senti que quelque chose palpable, quoique invisible avait frôlé légèrement ma personne, et je vis sur le tapis d'or, au centre même du riche rayonnement projeté par l'encensoir, une ombre, une ombre faible, indéfinie, d'un aspect angélique, telle qu'on peut se figurer l'ombre d'une ombre »²²¹.

Une chambre de mort à elle seule confère peur et confusion. Le narrateur dont on ignore le nom est sur une chaise près de lady Rowena alitée suite à une maladie mal définie, tiraillée entre les anges de la mort et ceux de la vie. L'invisible palpable, oxymore employé dans le texte, donne à la stylistique, et à la langue de manière générale l'occasion d'effondrer la réalité en réconciliant l'irréconciliable, et supplanter par conséquence l'atmosphère de confusion. Cette confusion naît du genre lui-même qu'on aimerait classer, mais non sans beaucoup de difficulté. Réaliste et surnaturel, romantique et tragique, le genre est inclassable, et cette ambiguïté réapparaît dans chaque récit, s'élucide à travers chaque personnage. Revenons à l'ombre palpable, elle est aussi « indéfinie » mais « d'aspect angélique », ce qui accentue davantage l'ambiguïté chez le lecteur qui voit dans le narrateur un esprit déraisonnable, puisque ses descriptions faites de ces événements nocturnes restent très vagues. Mais par contre, la genèse du frisson s'avère parfaitement accomplie, et tire profit de la nuit et de l'atmosphère sépulcrale. Et pour dessiner une image que le lecteur peut se figurer de la chose impalpable, il choisit de la comparer à

²²¹ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.37.

« l'ombre d'une ombre », comme si le malheureux lecteur avait réussi à franchir triomphalement la première ombre pour chercher à reconnaître la deuxième. De telles missions impossibles qui se jouent de l'intelligence, on en trouve partout. Le « comme » censé rapprocher l'image la brouille davantage. La comparaison qu'offre toutes les langues comme moyen stylistique dont l'utilité est de faciliter le décryptage d'une idée, réunit dans le monde fantastique des éléments incomparables et incompatibles.

Hoffman le compositeur trouve dans la musique de l'époque la substance opiacée qui l'emmène vers un univers irrégulier mais agréable. Malheureusement la métamorphose des notes musicales en images fantastiques ne se fait pas chez tout le monde, elle n'intéresse que les initiés et les élus de l'art qui savent convertir chaque note en une figure.

« Maintes fois, j'éprouvais des impressions singulières ; et certains morceaux du vieux Sébastien Bach produisaient sur moi l'effet d'une histoire de revenants bien terribles et me causaient de ces frissons de terreur auxquels on s'abandonne avec tant de ravissement dans les tendres années de l'enfance »²²².

Le pouvoir de la musique n'a besoin ni de monstration ni de démonstration, il suffit de dire que les tambours de guerre métamorphosent les guerriers trouillards en de sacrées machines à tuer. Aussi, en médecine, la musique n'est-elle pas prescrite par les guérisseurs, car, paraît-il, c'est le seul remède qui franchit les barrières de la matière pour pénétrer l'âme et apaiser ses maux. D'autre part, évoquer la famille Bach, cette lignée de musiciens la plus prolifique en Germanie, rejaillit dans la pensée, et sans le vouloir, ce

²²² E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.200.

rapprochement fréquemment établi chez Hoffmann entre la vie et l'œuvre, entre la fiction et le vécu. La conclusion qu'on peut en tirer, c'est que cet enchevêtrement est difficile à démêler chez ce grand artiste. Hoffmann n'avait pas besoin d'apparition ou d'invisible pour édifier son univers fantastique, la musique renferme toute sorte de sentiments, il suffit d'avoir une oreille d'artiste capable de convertir correctement les images acoustiques en images visuelles. L'idée d'une musique terrifiante sera développée par la suite dans le septième art, quand les cinéastes les plus célèbres l'utilisent pour faire exacerber le sentiment de la peur chez les spectateurs.

L'imagination profuse et le talent de conteur font que les auteurs puisent des sujets à leurs récits dans la vie réelle, dans les expériences personnelles, et dans les lectures antérieures. Ils prennent une image qui paraît très loin de la réalité, mais la finesse des descriptions, l'esthétique des détails en donnent des contours vraisemblables. Parfois, ils font le contraire : une image réelle reçoit des commentaires trompeurs qui en assurent le basculement en dehors de la sphère de la réalité. Si les décors sont dérisoires et les accessoires font défaut, les fantastiqueurs s'infiltreront à l'intérieur du personnage, et font extérioriser les sensations, les agitations, et les bouleversements de son âme. La peur, l'inquiétude, l'effroi, la confusion, la crédulité, l'amour, l'apathie, l'antipathie, et d'autres éléments qui restent souvent dissimulés, sont le vrai décor que les fantastiqueurs tendent à extérioriser pour mieux les dépeindre. Plonger dans le fond de l'âme, la saisir, la dévoiler, l'éclairer, la démythifier, est le domaine d'investigation du texte fantastique.

3. Le motif de la coïncidence

La coïncidence est assez souvent présente dans le récit fantastique, des circonstances arrivent en même temps, et cette synchronisation devient dans plusieurs cas source de doute et de peur. Si l'ami du père de Nathanaël ne s'était pas rendu chez la famille avec sa physionomie défaite, son physique affreux, ses manières angoissantes, et son rire sardonique retentissant, le mythe populaire de l'homme de sable passerait peut-être inaperçu chez le petit. La relation qu'a faite l'enfant entre la maudite apparition et l'explication maladroite de la légende fut la source de tout le mal. La combinaison était fausse, et personne n'a eu la sagesse de déconstruire chez l'enfant cette union incorrecte et arbitraire. Chez Edgar Poe, ce procédé esthétique est presque constant : le cheval gigantesque apparut le même jour de la mort du baron rival. Le second chat noir apparut juste après la pendaison du premier. William Wilson est hanté par un autre étudiant qui porte la même identification, qui a la même taille, et surtout la même date de naissance.

« Le même nom ! les mêmes traits ! entrés le même jour à l'école ! Et puis cette hargneuse et inexplicable imitation de ma démarche, de ma voix, de mon costume et de mes manières ! »²²³.

Si l'on ne croit pas aux exclamations itératives du héros, des gênes ressenties, de la terreur exprimée, on croira qu'il s'agit d'un homme qui est en train de se regarder dans un miroir, et de faire une description minutieuse de l'image reflétée. Mais la réalité, difficile à admettre par les esprits avertis, est que William Wilson a un camarade de classe qui lui ressemble parfaitement :

²²³ Edgar Allan Poe, op. cit., p.83.

on dirait deux gouttes d'eau. La question qui le ronge de l'intérieur et l'empêche de jouir comme ses semblables des délices et des excès qui marquent l'adolescence, ce double ou cet homonyme comme il préfère l'appeler, est-ce qu'il existe réellement, ou s'agit-il simplement de l'effet d'une imagination altérée ? Par extension, le récit soulève aussi un point fréquent et attractif : le double. Ce thème est fortement présent en littérature fantastique. Il met en évidence, non seulement cette scission entre l'âme et le corps, ni non plus cette hypocrisie que recèle la divergence entre l'être et le paraître, mais surtout cette capacité, restreinte au fantastique, d'une âme à animer deux êtres distincts (la métempsychose), ainsi que le pouvoir d'un être de se retrouver dans deux lieux différents en même temps. « *Il ne me vint pas à la pensée de discuter la possibilité de sa double présence dans la salle et sur la scène* »²²⁴, réplique le narrateur qui regardait Donna Ana exécuter ses rôles d'actrice sur scène, mais qui la voit aussi à ses côtés, dans sa loge réservée aux spectateurs. Est-il normal d'être à la fois acteur et spectateur ? Ceci semble aller à l'encontre des lois de la physique, du moins dans notre dimension, puisque le don d'ubiquité est exclusivement divin.

Toujours à propos des coïncidences que les fantastiqueurs modulent et remanient pour en faire des sujets prometteurs de leurs écrits, Poe en fait usage aussi dans son chef-d'œuvre : *La chute de la maison Usher*, quand la sœur enterrée vivante poussa la porte au moment exact où son frère prédit son entrée.

«A l'instant même, comme si l'énergie surhumaine de sa parole eût acquis
la toute-puissance d'un charme, les vastes et antiques panneaux que

²²⁴ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.277.

désignait Usher entrouvrirent lentement leurs lourdes mâchoires d'ébène. C'était l'œuvre d'un furieux coup de vent—mais derrière cette porte se tenait alors la haute figure de lady Madeline Usher, enveloppée dans son suaire »²²⁵.

La prophétie de Roderick Usher s'est réalisée littéralement, mais ce n'est pas sa concrétisation ou son échec qui nous importe, le plus important c'est plutôt la simultanéité du « dire » et du « faire », entre la voix et l'action qui lui correspond, qui choque et déstabilise la raison. C'est comme l'ordre divin qui s'exécute à la lettre et dans l'immédiat. Usher annonce que la porte va s'ouvrir, et celle-ci, comme magnétisée répond positivement. Mais qui a poussé cette gigantesque porte ? Ce n'est pas certainement Madeline affaiblie par son enterrement anticipé : elle est à bout de ses forces, et déjà le fait de percer son sarcophage et d'arpenter les escaliers nécessitent une volonté surhumaine. Le vent soufflait toute la nuit, pourquoi devrait-il temporiser et choisir ce moment précis ? En plus, les lourdes mâchoires n'adhéreraient pas au « coup furieux de vent ». Toute la scène semble tissée par une main supérieure qui déplace sans toucher, qui agit sans être vue, et il n'y a pas que le vent qui possède cette vertu. La confusion liée à la conformité de la voix et de l'action n'est encore rien devant la ressuscitation de Madeline et sa réapparition après une mort temporaire. Ces scènes atroces instillées dans le récit fantastique de façons rapprochées ne donnent pas assez de temps au lecteur pour se remettre et éclaircir ses idées, Poe l'immerge dans un brouillard qui devient de plus en plus épais où la réalité construite avec peine, est aussitôt anéantie.

²²⁵ Edgar Allan Poe, op. cit., p.67.

Le spectre fiancé de Hoffmann regorge aussi d'événements similaires, et ce, dans une atmosphère d'emblée inquiétante, à l'image de ces propos qui brisent violemment l'édifice de la vérité, rien que par une simple coïncidence :

« Alors elle raconta à son mari comment on n'avait parlé durant toute la soirée que d'apparitions, et comme le comte avait paru au moment où Maurice disait, au milieu d'une lamentable histoire : un coup violent se fit entendre, et la porte s'ouvrit avec fracas »²²⁶.

Maurice racontait une histoire vraisemblable qui lui est arrivée en tant que soldat dans les champs de bataille. Son auditoire est constitué de femmes et d'hommes groupés autour d'un feu dans un salon. Depuis le début de la soirée, toutes les histoires concernent les revenants et les spectres. En dehors, c'est le mauvais temps ; le vent siffle et les torrents répondent au loin. L'atmosphère est propice pour engendrer la peur. Mais ce qui a fait plus peur à la foule conviviale, c'est cette parfaite correspondance entre le passé et le présent. Quand Maurice raconte que la porte s'est enfoncée, c'est la porte de leur demeure qui s'ouvrit. Et cette synchronisation a paralysé tous les convives, et a impliqué un silence total. Même le major, qui raconte l'histoire, censé être accoutumé à l'épouvante et initié à la barbarie des hécatombes, retient sa respiration. Le visiteur inattendu est arrivé au bon moment, il donne l'impression qu'il est le personnage du récit que Maurice raconte, puisqu'il avait l'air de désertir le récit enchâssant pour surgir dans le récit enchâssé. Ce voyage dans le temps, cet entremêlement entre un passé fictif et un présent de narration authentique est la source de la terreur qui a frappé un petit rassemblement de gens, hétérogène, constitué de guerriers et de femmes au

²²⁶ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.325.

foyer. L'ouverture de la porte, que ça soit dans l'exemple de Poe ou dans celui d'Hoffmann a été faite par un inconnu. La porte accomplit alors le rôle d'une charnière qui autorise le passage d'une dimension à l'autre. Les deux personnages qui ont franchi la porte ; la sœur de Roderick Usher et le baron, se sont échappés tous les deux du royaume de Thanatos pour frapper à la porte des vivants.

Caillois qui s'est exprimé à maintes reprises sur le genre affirme que le fantastique « *naît au moment où chacun est persuadé de l'impossibilité du miracle* »²²⁷. Cela voudrait dire que la métamorphose a finalement abouti, et que les dernières enclaves qui résistent encore à cet épanchement envahissant des sciences se sont déclarés vaincues. La vérité scientifique fait fi de toute forme de miracle, de superstition, d'héritage populaire, qui diverge avec les penchants culturels de l'époque.

Il y a une idée qu'il faudrait absolument développer, et qui est en relation avec cette confusion permanente qui s'accroche au genre : aucune vérité sur le fantastique n'est à prendre au sérieux : les origines, les commencements, la définition, les précurseurs, les frontières, tout est relatif. Le genre lui-même, n'était-il pas le fruit de la coïncidence ? Le nom qu'on lui avait assigné, n'était-il pas la conséquence d'une erreur de la traduction ? Tout ceci s'avère authentique. En plus, et pour revenir à nouveau à ce contexte historique mouvementé et exceptionnel, le magnétisme éclore en plein essor des sciences, il s'est fait construit un véritable mythe qui a subdivisé les gens en deux clans

²²⁷ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, op. cit., p.8.

essentiels : le premier est fait de quelques scientifiques qui essaient de le définir d'une manière méthodique. Le second clan est constitué lui aussi d'intellectuels et de gens communs appartenant à la classe moyenne, qui ne peuvent nier son existence, mais qui ignorent ses mécanismes d'action. Le magnétisme est devenu alors une fable à l'époque. Ce qui nous intéresse le plus, c'est que l'apparition du magnétisme avait terni en quelque sorte cette aura qui enveloppait la science. Il a ralenti considérablement ses élans en s'affirmant comme force antagonique s'opposant au positivisme. Il a aussi constitué une mine d'or pour les fantastiqueurs où ils avaient puisé des sujets à leurs textes. Il y en a même quelques-uns qui portent des titres dérivés du mot comme : *Révélation magnétique* de Poe, *Magnétisme* de Maupassant, et *Le magnétiseur* de Hoffmann, sans compter les récits qui en ont fait un thème central.

Puisque le magnétisme est un thème fréquent dans la littérature fantastique, et puisque son chronotope d'apparition a bien coïncidé avec les découvertes scientifiques les plus influentes de l'histoire de l'humanité, il serait bénéfique de jeter un regard sur les débats soulevés à l'époque concernant ce sujet polémique. La meilleure entrée serait sans doute cette définition qui s'appuie sur la physique et qui appartient au premier clan :

« C'est un sommeil nerveux, provoqué, comme la catalepsie somnambulique, par un vertige, et qui livre la sensibilité aux désordres et aux bizarreries inséparables de toutes les affections névropathiques »²²⁸.

Si l'on admet la définition de Maury, le magnétisme serait donc une sorte de thérapie qui s'intéresserait au système nerveux de l'homme. C'est une

²²⁸ Alfred Maury, *Le somnambulisme naturel et l'hypnotisme*, Revue des deux mondes, 1^{er} Février 1860, p. 689.

science qui suppose une étude préalable et une spécialisation avant de se livrer à la pratique. En ce sens : « *Le magnétiseur n'est plus un sorcier, mais un médecin* »²²⁹ qui devrait passer par l'animal, réussir son endormissement en premier lieu sans problème et sans effets secondaires néfastes, avant de passer au stage difficile et complexe de l'homme. Mais est-ce que les deux cerveaux sont identiques ? Suffit-il de réaliser avec succès l'expérience auprès du bestiaire pour oser s'aventurer auprès de l'humain ? De toute façon, l'ambiguïté qui enveloppe le phénomène ne change pas trop de la réalité à la fiction, et l'on constate toujours que cette interaction entre magnétiseur et magnétisé est souvent mystérieuse, et garde, quoique pratiquée par des érudits, son statut inébranlable de phénomène paranormal. Devant l'ampleur du problème et l'échec de la science à en donner des explications irréfutables, les scientifiques adopteront cette définition qui s'accroche à la raison en attendant d'approfondir davantage les recherches sur le système nerveux.

*« Beaucoup de savants admettent l'idée d'une action à distance, exercée par les êtres vivants grâce aux effets d'un fluide assimilable à la pensée ou à la volonté »*²³⁰.

Il n'y a pas d'autres moyens ; battus dans leur propre périmètre, offensés dans leur orgueil, ils recourent à cette ruse plus superstitieuse que scientifique ; puisqu'ils s'en vont jusqu'à liquéfier la matière qui agit dans une séance de magnétisme, or l'agent actif responsable de cet engourdissement négateur de toute forme d'autonomie est méconnu et indétectable. Cependant, le mot « volonté » est bien à sa place, puisque l'action du magnétiseur prive le sujet,

²²⁹ Pierre Georges Castex, op. cit., p.97.

²³⁰ Ibid., p.95.

qu'il soit homme ou animal, de sa volonté, et le transforme en un esclave qui obéit aveuglément aux recommandations.

4. Caractère contagieux du phénomène fantastique

Quiconque contemple l'intitulé du chapitre croirait qu'on est en plein cours théorique sur une maladie transmissible, ou une pandémie qui inspire l'horreur et l'effroi, et non dans une dissertation sur un sujet de littérature ; mais on a déjà appliqué une approche médicale dans l'illustration du phénomène fantastique. La symptomatologie fantastique a un commencement, ou une phase d'incubation, puis une phase d'état, et une dernière étape qui se caractérise par des complications qui peuvent déboucher sur la mort. « *Je rentre. Je suis guéri* »²³¹, dirait le héros après un voyage de convalescence où il échappait à la prise du phénomène. On remarque que le mot « guéri », n'est pas utilisé d'une manière arbitraire. Au contraire, il rapproche le fantastique du champ médical. Le caractère contagieux est soulevé dans nombreux récits, quand le phénomène attaque plusieurs personnes dans un même périmètre. Des individus qui partagent le même logis, comme c'est le cas pour le domestique Jean dans *Le Horla*, qui répond ainsi à son maître, soucieux de la dégradation manifeste de son physique :

« -j'ai que je ne peux plus me reposer, monsieur, ce sont mes nuits qui mangent mes jours. Depuis le départ de monsieur, cela me tient comme un sort »²³².

²³¹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p. 42.

²³² Ibid., p.46.

Le personnage principal a quitté les lieux pour échapper à l'état de siège imposé par le phénomène. Cette fuite entreprise après tant de réflexion constitue un moment propice pour se ressourcer, mais aussi pour trancher si les signes sont autochtones, ou peuvent disparaître spontanément après le voyage. La réponse de Jean, quoique brève, est très significative. Si les nuits mangent les jours, c'est qu'il n'arrive pas à s'endormir. Ses yeux ne se sont plus renfermés depuis le départ de son maître. Le héros aussi avait le même signe dominant : l'insomnie, « *J'attends le sommeil comme on attendrait le bourreau* »²³³, affirme-t-il pour décrire la douleur qui accompagne l'acte de dormir, qui, à l'état normal devrait conférer satisfaction et répit.

Le phénomène s'est amusé à gâcher la vie du pauvre Jean quand son maître était absent. L'invisible créature est beaucoup plus rattachée au lieu qu'à la personne, ou peut-être trouve-t-elle une difficulté à se déplacer. Allait-il donc relâcher le domestique pour récupérer son maître ? Ou va-t-il s'amuser à les hanter tous les deux ? On ne sait par quel mécanisme les signes observés chez le maître apparaissent chez son domestique. S'agit-il d'une fortuite coïncidence, ou carrément de l'avènement d'un mal qui ramène un nouveau mode de transmission qui échappe jusqu'ici à l'entendement des épidémiologistes.

L'autre épidémie, cette fois plus étendue est aussi celle exposée dans *Le Masque de la mort rouge*. Quoique des mesures de la haute sécurité aient été prises par le prince Prospero en vue d'éviter le pire. Les résultats n'en étaient

²³³ Ibid., p.40.

point encourageants. La mort rouge est décrite dans le texte comme sont décrites les autres pathologies découvertes par la science et enseignées dans les manuels de médecine. Voici la définition du mal fatal que révèle ce récit apocalyptique :

« La Mort Rouge avait pendant longtemps dépeuplé la contrée. Jamais peste ne fut si fatale, si horrible. Son avatar, c'est le sang —la rougeur et la hideur du sang. C'étaient des douleurs aiguës, un vertige soudain, et puis un suintement abondant par les pores, et la dissolution de l'être »²³⁴.

Le rouge qualifie la mort, car la mort dans cette pathologie indéfinie se caractérise par le sang répandu partout. Trois symptômes fréquents donnent des pistes pour l'identifier : « douleurs aiguës », « vertige », et « suintement ». La douleur signifie que les gens souffrent avant de périr. Le suintement abondant les vide de l'élément vital. « La dissolution de l'être » est l'élément qui ne rentre guère dans aucune des descriptions théoriques. À l'état normal, la mort opère une scission entre l'âme et le corps, ravit l'âme et cède le corps pour enterrement. Ici, il n'y a plus de corps à honorer par un rituel adéquat. Si la peste a laissé une empreinte terrible dans le fond culturel des différents peuples au point de la reproduire dans des œuvres littéraires et cinématographiques, ce mal dépasse en norme d'atrocité, de terreur, et surtout de létalité ce qu'a fait la peste pendant des décennies.

Le prince, héros de l'histoire, a pris toutes les dispositions nécessaires pour échapper à la mort rouge. Il s'est recueilli dans l'un de ses vastes domaines

²³⁴ Edgar Allan Poe, op. cit., p.97.

et a convié un millier de ses amis choisis avec tout le soin qu'il faut pour l'accompagner dans cet enclavement obligatoire et cette fuite indispensable.

« Un mur épais et haut lui faisait une ceinture. Ce mur avait des portes de fer. Les courtisans, une fois entrés, se servirent de fourneaux et de solides marteaux pour souder les verrous »²³⁵.

Le mur fortifié, construit à l'image du mur qui ceinturait Troie et qui a repoussé pour longtemps les assauts des grecs, permet d'isoler l'intérieur de l'extérieur. Cette barrière blindée et imperméable contrôle tout. Quand tout le monde fut à bord, tout a été soudé. Les invités seront condamnés à ne pas quitter le château salvateur. Entre l'extérieur infecté et l'intérieur sain se tient le mur isolateur. Le bâtiment est construit par Prospero dont déjà le nom renvoie à la prospérité, il a dépensé une fortune considérable pour que ses convives ne manquent de rien durant cette claustration qui peut durer assez longtemps. Les denrées alimentaires pour assouvir la faim, et les moyens de distraction pour éviter l'ennui, tout a été réglé avec finesse. Mais est-ce qu'on peut vraiment échapper à la mort ? Est-ce qu'un mur aussi haut qu'il puisse être, aussi robuste que soit sa consistance, peut-il repousser le trépas ou l'empêcher ? La mort n'a pas de couleur, la tombe ne fait pas d'exception, cette allégorie est la métaphore de l'existence. Tout le monde veut vivre, désire échapper à la mort, et les misérables mortels veulent devenir immortels. Mais hélas le château de Prospero est la métaphore de la terre, et sur terre, la seule vérité dont on ne peut point douter, c'est bien la mort.

²³⁵ Edgar Allan Poe, op. cit., pp.97-98.

Vaines étaient les mesures prises par le prince, la mort s'infiltra à travers le mur. La mort peut tomber du ciel découvert, la mort sent la peur dans les battements arythmiques des cœurs. La mort est contagieuse quoique ses causes ne soient pas les mêmes, puisque tout le monde meurt. Elle peut se découvrir sous n'importe quel masque, et c'est parfaitement ce qui est arrivé dans l'abbaye du prince.

« Alors, invoquant le courage violent du désespoir, une foule de masques se précipita à la fois dans la chambre noire ; et, saisissant l'inconnu, qui se tenait, comme une grande statue, droit et immobile dans l'ombre de l'horloge d'ébène, ils se sentirent suffoqués par une terreur sans nom, en voyant que sous le linceul et le masque cadavéreux, qu'ils avaient empoignés avec une si violente énergie, ne logeait aucune forme palpable »²³⁶.

La scène décrite dans le texte fait suite à la mort de l'hôte courageux qui s'est senti offensé par le masque dépréciatif et par le costume fait d'un suaire tacheté du rouge évoquant la mort rouge. Plaisanterie inassimilable qui a fini par un duel de mort. Quand les invités ont vu Prospero allongé sans vie, ils se précipitèrent en une seule masse sur l'intrus, mais malheureusement, l'assaut n'a été bon qu'à démasquer l'invisible et l'impalpable créature. À sa vue, les assaillants se mettent à chuter l'un après l'autre comme chutent les fruits mûrs, l'automne sous la force du vent et l'action de la pesanteur. Tous sont morts, chacun prend la position de sa chute. Qu'elle soit rouge, bleue, ou jaune, la mort est un phénomène anthropologique qui coiffe la vie des hommes sur terre, et toute autre forme de vie. Si l'homme échappe bien aux épidémies, aux maladies, aux accidents, et aux catastrophes naturelles, il n'échappera point à

²³⁶ Edgar Allan Poe, op. cit., p.104.

l'âge, à la sénilité, à la décrépitude. La personnification terrible faite de la mort dans le texte, ne va pas aussi trop loin que celle faite par l'homme, qui la craint sans la voir, et sans se la figurer. Nombreuses sont les images qu'on peut se faire de la mort, mais le sens, la consistance, sont les mêmes : un trouble-fête, un dissipateur de toute forme de joie.

La contagiosité que nous avons vue jusqu'ici, concerne l'homme, mais, parfois l'animal en souffre aussi. C'est le cas de Sam, le chien incarcéré dans l'auberge avec Ulrich, et entouré par des milliers de tonnes de neige dans les sommets glaciales des Alpes. Mis sous les mêmes conditions atmosphériques, et carcérales, l'homme et le chien sont sous la prise d'un esprit que, ni l'intelligence de l'homme, ni l'acuité des sens du chien ne peuvent détecter.

« Et le chien, qui semblait devenir fou comme son maître, se précipitant sur la porte, la grattait de ses griffes, la rongant de ses longues dents blanches »²³⁷.

L'environnement contagieux n'exclut personne, ni homme ni animal. Quand Ulrich a pris conscience que Gaspard ne survivra point après plusieurs jours d'absence sous un ciel découvert aux tempêtes de neige et à des températures très basses, son état commence à se dégrader progressivement. Seul l'alcool l'aidait à oublier pour quelques instants la misère de sa condition. S'il reste vautré sur sa chaise, atterré par la peur, le chien, par contre, essaie de fuir, de bouger, de scruter une issue. Ses mouvements anarchiques, ses attaques itératives dirigés contre l'inconnu expliquent qu'il est devenu lui aussi aliéné.

²³⁷ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.582.

L'auberge destinée à l'hivernage rompt avec son attribution primitive et essentielle : le divertissement, pour devenir un asile qui recueille les fous.

Nous avons expliqué dans les exemples précédents quels sont les deux modes essentiels de contagion ou de transmission : le premier, l'homme contamine l'homme, dans le cas du maître et du domestique. Le deuxième quand l'homme infecte l'animal dans le cas d'Ulrich et son chien. Le troisième cas c'est quand l'animal aliène l'homme, l'exemple le plus illustrant de ce type de transmission est démontré dans *Metzengerstein*, lorsque la conduite du jeune baron fut métamorphosée au lendemain de l'acquisition d'un cheval « gigantesque couleur de feu »²³⁸.

*« Dans l'éblouissement du midi, aux heures profondes de la nuit, malade ou bien portant, dans le calme ou dans la tempête, le jeune Metzengerstein semblait cloué à la selle du cheval colossal dont les intraitables audaces s'accordent si bien avec ses propres caractères »*²³⁹.

Le baron épris par la bête ne peut la quitter ni le jour, ni la nuit, ni non plus dans les conditions météorologiques les plus défavorables. Le cheval apparut le même jour de la mort du baron adverse qui prend pour nom : Berlifitzing. Ce qui est étrange aussi, c'est que ce cheval n'a jamais été vu dans les parages, et personne n'est venu déclarer sa propriété, même si sa renommée avait dépassé toutes les frontières ; il est sorti du néant. Ses performances ont dépassé les limites du réel, comme pour la longueur de ses sauts qui ont battu tous les

²³⁸ Edgar Allan Poe, op. cit., p.13.

²³⁹ Ibid., p.16.

records. Le récit de Poe s'ouvre sur la théorie de l'incarnation, à laquelle succède la prophétie suivante :

« Un grand nom tombera d'une chute terrible, quand comme le cavalier sur son cheval, la mortalité de Metzengerstein triomphera de l'immortalité de Berlifitzing »²⁴⁰.

Compte tenu de ces deux éléments qui sont de l'ordre des us et des croyances, on ne peut que considérer que la naissance du cheval, et la mort du baron rival sont deux facettes d'une seule et même monnaie. L'âme du baron anime le corps du cheval, et les deux font alliance pour se venger de l'orgueilleux Metzengerstein. Le regard humain du cheval était l'appât qui a capturé le jeune baron, qui devient au fil des jours, obsédé par sa nouvelle monture. Le mystérieux cheval va entraîner le jeune débauché dans un tourbillon de feu afin de le brûler vif et accomplir exactement, et à la lettre, l'oracle annoncé au début de l'histoire. *Metzengerstein* est l'un des rares récits qui exclut toute forme de recours à des démarches scientifiques. Il a puisé tout le nécessaire dans un arrière fond culturel médiéval et populaire. Si, à l'état normal, le corps renferme en son sein l'âme, ici, tout est à l'envers, c'est l'âme qui enveloppe le corps dans cet exemple de métempsychose. Quoique le physique du cheval soit impressionnant, la véritable importance réside essentiellement dans l'esprit qui l'anime.

Les objets inhabités, dépourvus d'âme, deviennent mobiles, se déplacent, voyagent pour quitter les murs et admirer de nouveaux paysages. Il n'y a pas plus étrange que des meubles qui bougent et désertent leur salon devant les

²⁴⁰ Ibid., p.8.

yeux exorbitants et effarés du propriétaire qui regarde ses biens en train d'être volés, mais sans voleur. S'envoler, mais sans ailes.

« Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés bas et se traînant comme des crocodiles sur leur courtes pattes, puis toutes mes chaises avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme des lapins »²⁴¹.

Cette scène étrangement animée souffle la vie dans des objets familiers à usage quotidien. Motif qu'on retrouve bien chez Hoffmann quand la poupée en cire devient objet de désir. Chez Goethe aussi quand un des meubles brûle, et l'autre souffre à son incinération. L'animation collective concrétise en quelque sorte cette folle contagiosité qui se transmet d'un objet à l'autre. Les meubles ont décidé donc de déménager sans se soucier du consentement du propriétaire. L'allure que prennent les meubles au moment de leur issue hors de la maison se rapproche de celle d'un troupeau libéré dans les prairies le matin, après plusieurs heures d'emprisonnement dans la bergerie. D'ailleurs, chèvres et lapins cités dans l'exemple renvoient au troupeau. Ainsi parle-t-on de l'attroupement et de l'esprit de troupeau, pour exprimer l'excès de subjectivité, et la candide facilité d'intégrer des groupes et des idéologies. La contamination, lorsqu'elle touche un groupe, devient virulente. Le feu qui s'en prend à un arbre solitaire est facilement contrôlable, mais quand l'arbre est implanté au sein d'une forêt dense, personne ne serait capable à en deviner les déprédations.

²⁴¹ Guy de Maupassant, op. cit., p.720.

Inséparablement de la notion de la transmissibilité du phénomène fantastique, l'idée de la mort, en tant que phénomène aussi bien mystérieux que naturel, s'applique fortement, et rejoint parfaitement la théorie de la contagion. Ainsi la mort en soi n'intéresse-t-elle pas tout le monde ? Laisse-t-elle jamais l'homme jouir de sa vie tranquillement ? Donne-t-elle à ce pauvre mortel la volonté de décider du jour de son trépas ? Puisqu'elle intéresse la totalité des êtres vivants, peut-être serait-il légitime de la classer parmi les phénomènes naturels qui se transmettent entre les individus. En ce sens, Hoffman s'est exprimé, non pas sur la mort directement, mais sur la peur de la mort, qui est une réaction tout à fait naturelle et légitime.

« La crainte de la mort, un effroi continuel et une faiblesse d'esprit qui s'accroît de plus en plus par le monde fantasque dont nous rêveries nous entourent. Chacun n'a-t-il pas remarqué que, la nuit, le plus petit bruit trouble le sommeil, et que des rumeurs qu'on remarquerait à peine en d'autres temps nous agitent jusqu'à la folie ? »²⁴².

La vérité de la mort fait peur, elle extrait de la vie sa partie d'allégresse, ou du moins contribue à rendre cette joie filante et insaisissable. La crainte s'intensifie quand la nuit descend, engloutit les derniers rayons émis par l'astre du jour. Le silence infligé par la pénombre limite l'activité vivrière qui dure le jour, et fait rejaillir les grandes questions existentielles embêtantes qui assombrissent la vie, puisque leurs réponses ambiguës ne donnent aucune lueur d'espoir. Le voile ombrageux, on ne sait par quel diabolique mécanisme, accélère la propagation de la peur. Peut-être la régression de l'activité physique diurne accorde-t-elle plus de temps pour surmener la pensée pendant la nuit. Si ceci est identique pour l'homme normal, raisonnable, qu'en est-il alors de celui

²⁴² E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.321.

qui est hanté chaque nuit par les apparitions et les intrusions malveillantes qui opèrent une cassure insolidable dans l'univers palpable et logique. Le même bruit le jour peut bien passer inaperçu, camouflé par d'autres brouhahas encore plus aigus. Mais la nuit, même les sons des organes internes lors du processus de la digestion peuvent être détectables. L'acte de penser se libère et se concentre, les sens deviennent aiguisés, ils peuvent capter des bruits qui n'existent même pas. C'est alors que devient plus accrue la sensation d'angoisse et la perceptibilité de la peur.

L'environnement du fantastique est étanche, il laisse passer la sensation de l'inquiétude, et autorise l'angoisse à gagner plus de terrain, et à affecter d'autres âmes prédisposées, ou pour être plus juste prédestinées. La contagion part d'un seul réservoir avant d'abreuver de son eau maudite et désagréable d'autres victimes, et élargir son champ d'action. Le phénomène est dominant, supérieur, les tentatives d'en échapper échouent la plupart du temps. *Le masque de la mort rouge* a donné une image concluante de son atrocité. Toute la logistique fournie par un prince jeune et ambitieux n'a pas pu freiner la progression foudroyante de la maladie. La confusion dans le récit fantastique est liée à ce mystérieux phénomène qu'on n'arrive même pas à décrire convenablement, mais plus confus encore l'est sa capacité incroyable de se mouvoir et de fouler les âmes des infortunés qu'il croise dans son chemin dévastateur.

5. Un texte trompeur

Dans la construction conventionnelle du récit fantastique, la première étape tend au truchement d'éléments qui stabilisent le lecteur en le maintenant à un

niveau acceptable et admissible sur le plan de la réalité des événements et des actions relatés. L'écriture contribue de sa part à cette concrétisation. Si nous avons parlé des modes d'authenticité (l'indicatif, l'impératif), des choix des verbes comme penser, croire, voir, admettre entre autres, des adverbes : certainement, distinctement, vraiment, ainsi que le choix des phrases simples et assertives. La deuxième partie diffère de la première, les mêmes verbes peuvent reconstituer cette seconde étape, mais ils sont introduits par d'autres éléments linguistiques qui métamorphosent leur portée sémantique. Telle la négation qui précède le verbe savoir dans cette phrase issue de *La chevelure*.

« Je vécu ainsi un mois ou deux, je ne sais plus. Elle m'obsédait, me hantait. J'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour, comme après les aveux qui précèdent l'étreinte »²⁴³.

Ce n'est pas seulement la négativation du verbe savoir qui engendre l'idée de l'imprécision, mais aussi la désorientation qui enveloppe l'environnement du personnage, qui ne peut apprécier le temps. Un laps de temps serait peut-être acceptable ; la marge étant petite, mais la durée d'un mois ou deux, rentrerait dans la sphère du pathologique, et cela s'appelle scientifiquement une amnésie. C'est la mémoire qui fait défaut. Nous avons précédemment parlé de l'oxymore comme procédé stylistique cher aux fantastiqueurs, mais nous n'avons pas précisé que son usage est beaucoup plus fréquent lorsqu'il s'agit de créer l'ambiguïté et l'indécision. Ici, le héros agence des adjectifs contradictoires pour élucider ses sensations. « Heureux » et « torturé » associés ne donnent aucun sens, mais montrent tout de même que cet esprit hanté balance des mots à tort et à travers. Le lecteur est amené à prendre ses distances,

²⁴³ Guy de Maupassant, op. cit., p.315.

et se mettre en tête qu'une âme troublée ne peut proférer qu'un langage erroné. L'utilisation arbitraire des mots juge de l'état de conscience et du potentiel de raisonnement. C'est à peu-près la même chose dans les délires causés par la fièvre, ainsi que pour les paroles inintelligibles et à peine perceptibles proférés au moment de l'agonie.

Dans *Agafia* de Hoffman, le personnage principal trouvera la même difficulté à donner une description normale et compréhensible à ses sensations : « *frappé de ravissement et de terreur* »²⁴⁴ s'exprime-t-il à travers deux mots irréconciliables qui ne peuvent cohabiter dans un même cœur. Parfois les choses deviennent beaucoup plus compliquées lorsque l'auteur accumule plusieurs adjectifs ou noms au lieu de deux, et que ces mots n'ont rien en commun. Le sens à donner aux sentiments se perd et se fragmente. Il ne s'agit pas de synonymes qui font entendre presque la même chose, mais des mots diamétralement opposés.

Pour enchaîner avec cet écart entre la sensation et le mot choisi pour l'exprimer, et toujours dans *La chevelure*, l'aliéné suit son même raisonnement déraisonnable en alignant encore une fois une panoplie de mots difficiles à avoisiner en une seule séquence.

*« J'éprouvais près d'elle, un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances, plus ardentes, plus terribles ! »*²⁴⁵.

²⁴⁴ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.302.

²⁴⁵ Guy de Maupassant, op. cit., p.316.

La joie inexplicable reste une joie dont le degré n'est pas reconnu, l'inexplicable étant incapable de quantifier cette sensation. De même pour le ravissement auquel fut octroyé l'adjectif surhumain qui apporte de son côté un jugement vague et mal déterminé. Les mots « Invisible », « Insaisissable », et « Morte » sont écrits en majuscule, et c'est très probablement pour dire qu'ils ne sont pas à leur place habituelle. Ils sont en désordre et exigent une redistribution. Aussi, le verbe posséder, ne renvoie-t-il pas à l'odieuse scène de nécrophilie, ne donne-t-il pas une idée claire et indiscutable sur l'instabilité psychologique du personnage. Au désordre des mots correspond inéluctablement un état morbide. Et d'ailleurs cette sentence du médecin qui s'occupe de son cas, et qui clôture l'étrange récit ne laisse rien à rajouter : « *L'esprit de l'homme est capable de tout* »²⁴⁶. Sauf que cet aphorisme peut servir aussi bien pour les fous que pour les sages.

La description difficile des sentiments, et le choix d'une terminologie appropriée n'intéresse pas que Maupassant, Edgar Poe s'appuie également sur cette inadaptation du verbe au sentiment, et en fait un procédé générateur de la confusion. Les sentiments du conteur envers Ligeia n'ont pas trouvé assez de mots pour en juger fidèlement. Il exprime ainsi l'incommensurable amour qu'il ressent envers son épouse :

« Je veux dire qu'après l'époque où la beauté de Ligeia passa dans mon esprit et s'y installa comme dans un reliquaire, je puisais dans plusieurs êtres du monde matériel une sensation analogue à celle qui se répondait sur moi, en moi, sous l'influence de ses larges et lumineuses prunelles. Cependant, je

²⁴⁶ Ibid., p.317.

n'en suis pas moins incapable de définir ce sentiment, de l'analyser, ou même d'en avoir une perception nette »²⁴⁷.

Le climat d'incertitude traverse le texte de bout en bout, et cette fois, c'est le héros qui le confesse lui-même. Ebloui par la beauté des yeux de Ligeia, il n'arrive ni à les décrire, ni à leur donner ce qu'ils méritaient vraiment en termes de qualificatifs mélioratifs. Le langage des mortels est assez réduit pour espérer y trouver une matière assez rassasiant. « Larges » et « lumineuses » choisis pour décrire les prunelles, sont au-deçà de ses attentes. Ceci dit pour la description de sa beauté, qu'en est-il pour les effets de cette même beauté sur lui ? « Le monde matériel », dans son immensité et dans son expansion lui paraît insignifiant, il y puise un sentiment analogue aux effluves qui émanent des yeux de son ange, mais ses tentatives s'annoncent vaines. Le mot « incapable » montre à son tour que le sentiment transcende toute langue vivante, et ce qu'il ressent restera malheureusement emprisonné au fond de lui. L'image qu'il arrive à dépeindre avec des mots prosaïques ne transcrit qu'une partie minime de la réalité. Il a tant de choses à dire, mais il ne sait comment le dire.

Le travail de construction et de destruction de la réalité ne va pas attendre la fin du récit pour être achevé. Au contraire, nous avons déjà dit, dans le chapitre dédié à la forme de la nouvelle que la technique de Hoffman diffère de celle de ses successeurs ; il agence plusieurs histoires en un seul conte. Ce qui veut dire que construire et détruire l'édifice de la réalité se fait chez cet auteur plusieurs fois dans le même conte fantastique. Ce qui en résulte, si l'on veut

²⁴⁷ Edgar Allan Poe, op. cit., p.26.

transformer ces données en graphique, ce sont des oscillations, des montées et des descentes tel le tracé que dessine sur l'écran, un cœur sain en activité. Mieux encore, une seule phrase peut produire les deux effets à la fois. Il suffit pour autant de bien instrumentaliser la langue, comme dans cette séquence d'Edgar Poe qui affirme et dénie dans un espace assez rétracté :

« J'ai dit que je me rappelais minutieusement les détails de cette chambre, bien que ma triste mémoire perde souvent des choses d'une rare importance »²⁴⁸.

Le fait de se rappeler exige une bonne mémoire, et non pas une triste mémoire qui constitue un excellent récipient pour cultiver l'indécision et l'incertitude. Quel choix le lecteur va-t-il adopter ? Fera-t-il confiance à une mémoire usurpée et malade ? C'est admettre dans ce cas pour vrais les détails de la chambre à décrire. Par contre admettre qu'une mémoire défaillante est incapable de décrire distinctement les lieux l'inciterait à changer son attitude vis-à-vis de l'authenticité des éléments rapportés par une mémoire en désordre. En tout cas, tout le territoire fantastique est instable, une seule séquence, un seul mot est apte à engendrer un glissement vers un état de confusion. Il en résulte que la pensée du lecteur opère des va-et-vient continus entre les deux bords : le réel et l'irréel.

La relation cause à effet qui devrait être logique et raisonnable est détournée habilement par Hoffmann, comme dans ce moment de vérité et

²⁴⁸ Ibid., p.33.

d'intimité partagé entre le vieil oncle et son neveu révélant un écart démesuré entre le sentiment qui envahit le vieillard et l'interprétation qu'il en fait.

« Je ne sais pas comment il se fait, neveu, que je sente un bien- être tel que je n'en ai éprouvé de semblable depuis bien des années, me dit-il ; je crois que cela m'annonce une mort prochaine »²⁴⁹.

Quelle relation existe-il entre le bien-être et une mort prochaine ? Aucune correspondance logique ne peut réunir les deux constats. Les signes avant-coureurs d'un imminent trépas pourraient bien être des maladies, des épidémies, des guerres qui emportent soldats et civils ou femmes et enfants, des catastrophes naturelles qui frappent subitement et inopinément. Si le vieux n'a pas évoqué le mot « bien-être », sa déduction serait la bienvenue, vu son âge, et vu qu'il a ramené avec lui son neveu qu'il prépare pour le remplacer dans ses occupations. Mais pour le vieux sage, le « bien-être » serait ce silence paisible qui précède un orage pulvérisant.

Toujours en liaison avec la morphologie du texte, les phrases interrogatives et exclamatives abondent dans les écrits fantastiques. L'homme cherche la vérité, le besoin de savoir précède peut-être celui de manger et de boire : c'est un besoin fondamental qui exige assouvissement et satisfaction. Mais dans le domaine du fantastique, connu par un environnement de doute et de confusion, l'excès de questionnement dévoile un esprit fragile tiraillé entre le vrai et le faux, la réalité et l'illusion. Roderick Usher se lance dans une série

²⁴⁹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.95.

d'interrogations autour de l'étrange ressuscitation de sa sœur, ou plutôt de son impardonnable péché de l'avoir enterrée vivante.

« Ne sera-t-elle pas ici tout à l'heure ? N'arrive-t-elle pas pour me reprocher ma précipitation ? N'ai-je pas entendu ses pas sur l'escalier ? Est-ce- que je ne distingue pas l'horrible et lourd battement de son cœur ? Insensé ! »²⁵⁰.

Roderick ne cherche pas à obtenir des réponses à ces questions, même s'il est devant un interlocuteur. Il pense à haute voix, il se culpabilise d'avoir commis le plus odieux de tous les crimes, il était très hâtif dans sa décision d'envelopper sa sœur dans l'ultime robe et de l'enfermer hermétiquement dans la bière. Et puisque ses sens sont très attentifs, il arrive à entendre les bruits de sa lutte pendant des jours sans prendre la peine de descendre dans le caveau pour la libérer. Il n'était pas sûr de l'origine des coups et des grattements, une imagination perturbée pourrait bien donner à entendre les mêmes sons ! « Insensé » qui achève la citation est une insulte qu'il s'inflige quand il va comprendre à l'issue de sa réflexion, et des réponses aux interrogations, que c'est bien les lamentations de sa sœur qui sont à l'origine de ces étranges sons nocturnes qui arpentent les vieux murs de la maison, cherchant une oreille attentive. Mais les secours n'arriveront jamais, la jeune fille a épuisé son énergie et ses forces pour défoncer le bois du cercueil. Malheureusement, après la remontée difficile de l'escalier, elle s'effondre sur le seuil de la porte, sous le regard égaré de son frère et de son invité. Cette fois sa mort est définitive. Rongé par le remord, Roderick ne trouvera plus de répit pour le reste de sa vie.

²⁵⁰ Edgar Allan Poe, op. cit., p.67.

D'ailleurs, il suivra son unique sœur dans le royaume des morts quelques jours après son enterrement suite à l'effondrement de la maudite maison des Usher.

Les formes interrogative et exclamative des phrases soutiennent parfaitement cette constante de la dégradation psychologique du personnage fantastique. Il est dans le doute continu, il n'est sûr de rien. Ce tiraillement entre réalité et songe l'accable, l'empêche d'évoluer et de s'émanciper. La quête de la vérité qui n'aboutit pas se transforme en peur et en inaction. « *Le cœur me battait d'attente et d'effroi* »²⁵¹ conclut Nathanaël pour résumer objectivement, non pas seulement sa propre condition, mais celle de tous les héros dans le récit fantastique. La peur et l'attente sont deux concepts clés sans lesquels l'écriture fantastique serait inexistante. Pour sortir d'un état de peur, il faudrait absolument agir, or, dans le récit fantastique c'est l'attente qui règne, et par conséquent, il n'y a rien à changer, on n'a qu'à subir et attendre. Et au milieu de cette attente interminable le cerveau perturbé ne cesse de se poser des questions. « *Ai-je perdu la raison ?* »²⁵² dirait la victime du « Horla », oubliant quelques instants son bourreau pour s'interroger sur le degré de son état de lucidité. À cette interrogation succéderont plusieurs autres qui tournent toutes autour de ses capacités cognitives qui semblent l'abandonner progressivement.

« *Mais, est-ce moi ? Est-ce moi ? Qui serait-ce ? Qui ? Oh ! mon Dieu ! Je deviens fou ? Qui me sauvera ?* »²⁵³.

Le personnage est dans un égarement, il ne sait point si c'était lui qui a bu l'eau contenue dans la carafe ou quelqu'un d'autre. Dans le second cas, qui

²⁵¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.223.

²⁵² Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.46.

²⁵³ Ibid., p.48.

serait donc cette entité impalpable qui a pu accéder à sa chambre fermée à clé ? Personne ne peut éclaircir les choses parce que le protagoniste habite seul. La structure de la citation est irrégulière, car aligne côte à côte, reprises anaphoriques, interrogations, exclamations, interpellations itératives, dans un espace limité et condensé. Ceci transpose parfaitement une pensée instable et agitée, et un cœur resserré et suffoqué. Les perturbations de l'esprit sont perceptibles dans la tonalité de la voix, dans le regard, dans le tremblement des membres. L'écriture aussi miroite et reflète les diverses sensations qui s'entrechoquent et s'entremêlent à l'intérieur de chaque être.

Comment générer chez le lecteur cette sensation de confusion ? C'était le but de ce chapitre. La destruction de la vérité peut surgir de n'importe où : d'une coïncidence pertinente, d'une ressuscitation, d'une tombe entrouverte, d'une ombre qui parle, d'un inanimé qui s'anime brusquement, bref, d'un phénomène inexplicable. Mais parfois le doute s'infiltré à travers un objet familier ; des yeux angéliques qui brillent plus que les autres, qui agissent à distance, d'une main humaine accrochée au mur, ou qui peut déplacer des objets sans les toucher, des animaux familiers auxquels sont assignés des pouvoirs extraordinaires qui leur permettent de dépasser la condition bestiale pour se rapprocher des humains. L'imagination des fantastiqueurs déborde, dépasse toutes les lois de la physique, et toutes les frontières du réel. Nous avons l'impression que pour eux, cette phase de destruction de la réalité est beaucoup plus facile à élaborer que la première phase dite de construction de la réalité. Et puis cette fragilité de l'homme, et sa prise de conscience de sa propre faiblesse rend la tâche des écrivains moins difficile. L'imbrication d'une péripétie insolite pour casser la monotonie est le moment le plus important ;

réussir cet épisode, c'est offrir au lecteur un récit fantastique tel qu'il est défini par Castex ou par Todorov. Le lecteur entre dans l'action quoique virtuellement, essaie de dénouer, ou juger le dénouement présenté. Ces interrogations peuvent être les mêmes que celles du personnage principal. Toute cette mouvance d'idées effervescentes est parfaitement représentée par une écriture spéciale qui concrétise le brouillard qui tapisse la scène. Ainsi trouve-t-on un emploi excessif de la négation, de l'exclamation, et de l'interrogation. D'autres procédés viennent contribuer à cette phase cruciale du récit, comme les soliloques qui témoignent d'une part d'une solitude accablante, et dévoilent de l'autre part cette spécificité du genre qui consiste à se recueillir et se retourner vers l'intérieur, et vers la psyché du personnage. Le mal réside à l'intérieur, son remède est à chercher aussi dans cette même intériorité.

III. Lecture dans les critères du personnage fantastique

Quand nous disons souvent « personnage fantastique » et non pas héros fantastique, c'est prémédité, car il n'y a pas que le héros fantastique qui anime un texte fantastique. Dans le récit encadrant il existe bien plusieurs personnages choisis avec toute la minutie nécessaire, et pour des raisons esthétiques bien définies. Grâce à eux le récit est sûr d'être implanté dans un milieu favorable qui lui permettra d'évoluer. Dans le cas d'un narrateur intradiégétique qui raconte et agit, ce qui est d'ailleurs très fréquent, il existe bien une action qu'il faudrait étudier et analyser. D'autant plus, le conflit perpétuel entre les personnages et le phénomène, désigné souvent par « il », ou « on », ou encore « l'invisible », rend la tâche d'identifier le véritable héros très difficile à réaliser

parce que cet innommable en sort victorieux la plupart du temps. Et si l'on se conforme à la notion classique d'héroïsme, le personnage fantastique serait un anti-héros²⁵⁴ : ni ses origines, ni ses qualités physiques et psychologiques ne peuvent l'aider à se placer dans un rang supérieur.

Dans les tragédies anciennes le héros est un roi, son ennemi est un autre roi, ou un prince. Les actions se déroulent bien sûr dans un château luxueux parfaitement construit et richement meublé. En littérature fantastique, la condition royale n'est point un critère de choix, c'est l'homme commun qui est choisi pour remplir le rôle, quel que soit son rang social. Tout le monde peut donc subir le fantastique. Allons-nous arriver prochainement à cette conclusion baroque ; que le monde est fantastique ! De toute façon l'ambiguïté sémantique de l'adjectif rend les choses plus acceptables. Mais nous retournerons sûrement sur cette conclusion un peu plus tard.

L'homme commun anime l'action fantastique, c'est une réalité irréfutable certes, mais cela n'empêche de dire qu'il y a une certaine prédestination que nous allons tâcher d'explicitier à travers l'étude des textes. La biographie que nous avons avancée nous confirme que la relation des trois auteurs avec la femme était presque la même : un échec sentimental manifeste et indiscutable. Cette donnée aussi sera développée quand nous allons fouiller dans les attributions données aux femmes dans les récits fantastiques. Allons-nous croiser une héroïne qui a pu battre le phénomène ? Aurait-elle donné à voir quelque action méritoire qui puisse renverser l'évolution conventionnelle du

²⁵⁴ Personnage principal ne jouissant pas d'attributs héroïques conventionnels.

texte fantastique ? Nous avons employé le terme « conventionnelle » car dans le choix du corpus deux dénouements prévalent dans la scène : la mort et la folie.

Le héros fantastique a quand même une arme secrète qui le différencie des autres personnes ; ses sens sont étanches, leur capacité et leur portée s'élargissent au-delà de la normale. Et l'on ne sait pas franchement s'il s'agit d'un avantage, ou d'une malédiction qui attire les ennuis. Ces sens vont-ils l'aider dans son combat inéquitable avec un ennemi invisible ? Où par contre, vont-ils le trahir au moment décisif ? Quelques exemples seront donc étudiés et l'on saurait enfin l'utilité de cette arme redoutable, et quel usage en fera le protagoniste.

Ce chapitre évoquera aussi une vieille sensation : la peur. Sa présence n'a pas besoin d'être démontrée. Mais ce qui nécessite vraiment un débat approfondi, c'est que cette pulsion prend des allures inquiétantes chez la victime « fantastique ». Il convient donc de la définir et de s'attarder sur ses différents emplacements dans le corps humain, car semble-t-il, la peur jouit d'une mobilité, et ne garde pas un même repaire. Tantôt, elle est ressentie dans le cœur, tantôt elle engendre un refroidissement des membres, et parfois elle plonge à l'intérieur pour s'installer dans la moelle des os. Après avoir lu plusieurs contes et nouvelles fantastiques, nous sommes convaincu que sans le frisson, et sans la peur, le récit n'aurait plus le statut de fantastique. Le frisson est au fantastique ce que le rire est au comique.

1. Le personnage fantastique et l'héroïsme classique

Rappelons d'abord au début de ce chapitre qui s'attelle à étudier le personnage fantastique, ses caractéristiques, ses rapports avec les autres personnages, et son influence dans l'action, que la marge que déploient les auteurs pour peindre les qualités du héros n'est pas assez étendue pour espérer en consacrer une étude assez exhaustive. Dans le peu de mots dédiés à en esquisser le portrait, la grande partie intéresse la psychologie et non pas le physique, car ce dernier est souvent relégué à un second rang. Parfois, ce peu de détails donnerait à penser que le personnage hanté par l'invisible, est lui-même invisible au lecteur, car ce dernier éprouve une difficulté à se le figurer, à lui accorder une image ou un référent approximatif. Aussi, allons-nous utiliser « le héros fantastique », « le personnage fantastique », « le héros narrateur », « le narrateur », « le personnage principal », pour nous en référer parce que dans plusieurs récits, le nom du personnage qui s'empare de la majorité de l'action n'est pas indiqué. Du début à la fin, on assiste à un « je » qui désigne tout le monde et personne. Le héros fantastique est réduit dans sa psychologie, et dans ses mécanismes internes. L'âme constitue souvent la porte d'entrée que traverse le phénomène pour attaquer ses proies. Et puisque le mot « âme » est constant dans l'écriture fantastique, et puisqu'elle est essentiellement insondable et indéfinie, notre stratégie pour élucider son sens réside dans ces définitions que nous propose Maupassant. D'ailleurs, il n'y a pas mieux que les fantastiqueurs qui ont disséqué l'âme sans pour autant recourir au bistouri, qui peuvent la rendre apparente et nous donner une idée sur les résultats de cette autopsie extra-médicale.

« Il lui vole sa pensée, c'est-à-dire son âme, l'âme, ce sanctuaire, ce secret du Moi, l'âme, ce fond de l'homme qu'on croyait impénétrable, l'âme, cet asile des inavouables idées, de tout ce qu'on cache, de tout ce qu'on aime, de tout ce qu'on veut celer à tous les humains, il l'ouvre, la viole, l'étale, la jette au publique ! »²⁵⁵.

Cette définition de l'âme est évoquée à l'occasion d'une tentative d'expliquer le magnétisme qui se pratique même par des médecins, mais qui reste quand même ambigu. Dans la relation magnétiseur/magnétisé, le deuxième est soumis, alors que le premier prend les commandes. Le magnétisé perd sa volonté, et laisse la voie ouverte pour s'y infiltrer sans la moindre résistance. Tel un livre ouvert, l'âme est disposée, elle s'offre, se dévoile, se dénude. Les secrets enterrés durant toute la vie se déterrent. Le tréfonds, qui était jadis inaccessible, devient à la portée. Dans cet acte mystérieux, l'endormeur dépasse le corps et accède à l'âme. Il peut alors en faire ce qu'il désire. C'est pour cela que nous avons dit préalablement que le corps n'est que support, et d'ailleurs ses éléments constitutifs sont les mêmes : un pourcentage d'eau et des minéraux identiques pour tous les êtres humains. Mais une fois cette enveloppe faite d'argile est franchie, l'on assiste alors à la différence entre les hommes. L'âme, c'est le noyau, l'intériorité, l'esprit, c'est l'essence de l'être. Les désirs cachés, les crimes inavoués, les pulsions destructrices, bref toutes les guerres perpétuelles entre les excès du ça, et la censure du moi et du surmoi, ou le duel entre le principe de plaisir et le principe de réalité pour emprunter le langage de Freud, prennent pour arène cette entité problématique qui s'appelle l'âme.

²⁵⁵ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.359.

L'âme est immense, à chaque fois qu'on veut se l'envisager, on recourt au mot « fond » pour la désigner, c'est donc cette forme concave, creuse et profonde qui est la plus proche linguistiquement pour lui accorder des traits. Est-ce qu'elle est vraiment creuse et concave ? Personne ne l'avait déjà vue pour lui attribuer cette forme. Mais c'est la forme physique ou plutôt géométrique la plus susceptible de contenir les afflux de souvenirs, de tristesse, et des différentes expériences sentimentales et psychologiques. Le mot fond qui s'accroche souvent à l'âme s'attribue également à la mer et à l'océan pour sous-entendre la profondeur et l'inquantifiable. Hugo fera le lien entre mer et âme lorsqu'il avait écrit : « *Il y a souvent plus de choses naufragées au fond d'une âme qu'au fond de la mer* »²⁵⁶. En effet, les ichthyologues n'arrivent plus à situer le nombre exact des spécimens qui existent au fond de la mer malgré l'évolution spectaculaire de la photographie numérique. Chaque fois les scientifiques découvrent une nouvelle espèce. Il en est de même pour l'imagerie médicale ; quoique sophistiquée, des zones cérébrales lui restent ténébreuses. Il en découle, que le psychisme humain corrélatif à l'âme demeure obscur. Un autre rapprochement s'impose aussi, le relâchement et l'extase de l'homme en contemplant la mer est prouvée pratiquement, quoique théoriquement les arguments divergent. C'est comme si ces deux « fonds » ; âme et mer, entrent en contact inconsciemment et l'un décharge ses fardeaux sur l'autre.

La notion d'héroïsme, telle qu'elle a été conçue par les critiques et les théories classiques, reste non applicable dans le domaine du fantastique qui éprouve un tropisme pour l'irrégularité. On commence parfois le récit par une

²⁵⁶ Victor Hugo, *œuvres complètes : Océan*, Robert Laffont, 1989, Paris, p.329.

description minime des bâtiments au style gothique, on a l'impression donc qu'on aura accès à une action courtoise ou chevaleresque moyenâgeuse, mais derrière cette porte majestueuse s'animent des actions qui se tiennent à mille lieues de la bravoure chevaleresque. Au sein d'un décor antique se nouent, sans pour autant se dénouer, des diableries, des sorcelleries, et des étrangetés qui amènent la peur et déstabilisent la raison. La condition royale et princière qui charpente l'écriture classique et les drames antiques, s'est présentée à nous une seule fois dans le corpus choisi et sous la plume d'Edgar Poe dans *Le masque de la mort rouge*. Et ce n'est pas seulement parce que Prospero, le héros de la nouvelle, était prince que nous allons appuyer cette exception. Au contraire, c'est parce que ses actions étaient méritoires. Ainsi a-t-il essayé de repousser la mort, d'achever la progression de l'épidémie meurtrière en construisant une abbaye entourée d'un mur solide bien verrouillé. Et quand la mort a pu franchir la barrière infranchissable, il l'a combattue pour venger son honneur et protéger ses amis. Il est mort, assommé par une créature innommée et indescriptible. Son héroïsme s'illustre d'abord dans son sang princier, puis dans son hospitalité, et son idée ambitieuse de trouver refuge contre la mort, enfin dans sa lutte jusqu'au dernier soupir. Prospero a investi son argent pour sauver des vies quand une épidémie foudroyante menaçait la continuité de la race humaine. Cet individualisme holiste digne des hommes humbles et dévoués est devenu une monnaie très rare. Prospero vainc sa peur et choisit le face à face, et le corps à corps, au lieu d'attendre la contamination qui ne tardera pas de frapper à sa porte. La conduite du prince s'affirme alors digne d'un héroïsme révolu.

D'autre part, quand le narrateur a entrepris de faire part aux lecteurs des qualités du héros qui a choisi de défier l'épidémie fatale, il n'a pas fait appel à des adjectifs qui qualifient le corps, même s'il est question de combat. Au contraire, sa description portait plutôt sur ses valeurs : « *Mais le prince Prospero était heureux, et intrépide, et sagace* »²⁵⁷. Aucune autre description n'a été faite du jeune prince, mais ces trois adjectifs suffisent à quelqu'un qui prend une décision d'agir au lieu de périr comme les autres. Et même quand Prospero décide de se retirer et se mettre à l'abri de la contagion, il « *convoqua un millier d'amis vigoureux, et allègres de cœur* »²⁵⁸. Les adjectifs changent, mais le sens est le même, les amis choisis pour cette mission qui pourrait bien être l'ultime doivent remplir deux conditions essentielles : la première c'est le courage, la deuxième est la joie du cœur. Il n'est pas nécessaire d'être un hercule initié à l'art de la guerre, doté d'une musculature impressionnante, avec un maniement adroit des armes ; seuls un peu de vigueur pour affronter la mort de face et un aspect jovial pour égayer le repaire salvateur sont nécessaires.

Les constructions dans les écrits sont donc valeureuses et spacieuses, elles rivalisent parfois même dans leur architecture robuste et sécuritaire avec les bâtiments décrits dans les premières épopées. Mais, il leur manque un Achille, pour injecter de la vie à ses nuits fantomatiques et solitaires. Le contenant est robuste, certes, mais le contenu est souvent un timoré attentiste qui obéit à une imagination débridée. Ceci rejoint l'idée de Paul Ricœur qui avance que :

²⁵⁷ Edgar Allan Poe, op. cit., p.97.

²⁵⁸ Ibid.

« *c'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage* »²⁵⁹, et l'on remarque que la faiblesse des facultés du héros rime avec l'insignifiance de l'intrigue. Il en est ainsi dans *Le majorat*, où le style gothique et la vue panoramique, n'ont pas empêché Hoffmann de choisir Daniel le domestique pour animer des scènes bizarres. Maltraité par le nouveau propriétaire, il se vengera en le poussant par le sommet du château pour s'éteindre la tête écrasée par les rochers. Daniel avouera son crime quand il était sous la prise de l'un de ses épisodes journaliers de somnambulisme. Le vieux rôdeur nocturne succombera par la suite sous la pesanteur morale de son crime. Valet et baron départagent équitablement l'animation de l'action. Le valet a même battu son maître orgueilleux pour incarner un héroïsme passager qui a duré quelques mois.

Dans les romans contemporains, le héros s'en sort victorieux des différents méandres qu'il a vécus, et le dénouement tourne en sa faveur ; les forces maléfiques déchoient sous la ténacité et la rigueur de sa lutte. Le personnage fantastique, quant à lui, n'est à aligner nulle part ; il est choisi du milieu de la foule pour accomplir une action où il doit subir et endurer sans que sa condition ne soit améliorée. Celui qui s'en sort victorieux de ce combat disproportionnel, c'est bien le phénomène ; s'il n'envoie pas ses victimes directement à la fosse, c'est qu'ils perdent la tête au point de solliciter l'internement.

²⁵⁹ Paul Ricoeur, op. cit., p.175.

Le cheval avait brûlé le jeune baron. Le chat noir avait guidé la police au tombeau où gît le cadavre de la défunte pour condamner à mort le misérable époux. L'homme au sable n'a lâché Nathanaël qu'une fois la tête écrasée sur les rochers après une chute libre. Le Horla a expédié sa victime, vers un asile pour les fous. La mort rouge fonce sur les barrières infranchissables et ôte la vie au prince et à ses convives. Il n'y a pas un récit, à notre connaissance, où le personnage prend le dessus sur son persécuteur. Parfois l'annonce de la mort ou de la folie est faite dès les premières lignes, les circonstances viennent ultérieurement : « *Vous savez que Jacques Parent est mort fou dans une maison de santé ?* »²⁶⁰ s'est interrogé le narrateur d'*Un fou ?*, avant d'entrer dans les détails, il commence par la fin. Jacques, dans cette nouvelle va jouir des deux dénouements à la fois : la folie et la mort. Si dans les tragédies antiques et classiques, le destin du héros est connu d'avance, ici, de même, les choses ne diffèrent pas assez, le personnage perd la vie ou perd la tête, mais n'essaie pas de dépasser son blocage, il n'en a pas les moyens : « *Mais j'attends sans cesse, et ma tête s'égare dans cette attente* »²⁶¹ balbutia Monsieur Parent. Et l'on peut déjà constater que le mot attente est cité deux fois pour dire qu'il n'y a rien à faire, aucune alternative n'est à envisager pour espérer revoir le phénomène. Il l'a vu une seule fois, et dès lors, il ne peut quitter des yeux l'endroit où il l'avait surpris. Le problème c'est que dans cette attente interminable ses facultés commencèrent à se dégrader. Ce qui l'a amené à consulter un aliéniste espérant qu'il lui prescrira un remède à son mal irrémédiable.

²⁶⁰ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.357.

²⁶¹ Ibid., p.403.

Dans le même ordre d'idées, l'attentisme du personnage fantastique et son défaitisme touche à son extrême lorsque ce dernier espère la mort, ou demande volontairement de s'enfermer dans un asile d'aliénés. Il lâche prise facilement et ne donne à voir aucun signe de résistance. Ce dialogue extrait de « *Qui sait ?* » appuie largement cette idée de soumission et d'abattement total qui caractérise le héros fantastique.

« Consentiez-vous, Monsieur, de rester quelques temps ici ?

-Très volontiers, Monsieur.

-Vous avez de la fortune ?

-Oui, Monsieur.

-Voulez-vous un pavillon isolé ?

-Oui, Monsieur.

-Voudrez-vous recevoir des amis ?

-Non Monsieur, non, personne. L'homme de Rouen pourrait oser, par vengeance, me poursuivre ici »²⁶².

Ce discours entre aliéniste et aliéné prouve que le second, à travers ses réponses immédiates et directes, est très lucide. Il est venu volontairement dépenser sa fortune pour s'acheter un isolement salvateur. Si les gens sensés choisissent la distraction et la joie pour gaspiller l'argent, le héros, quant à lui, décide d'abandonner sa villa où il a vu ses meubles migrer pour se rendre à un hospice. Cette décision est prise à la hâte, et immédiatement après la lecture de la lettre adressée par son domestique où il l'informe que ses meubles ont regagné leurs places. Il ne demande pas seulement de se retirer dans un

²⁶² Ibid., pp.728-729.

pavillon, mais aussi la restriction stricte de toute visite. L'antiquaire qui vendait ses meubles pourrait le retrouver pour se venger. Reste à savoir si un recueillement pareil serait satisfaisant pour dissimuler sa lâcheté et son abattement.

Parfois l'auteur donne plus d'informations sur le personnage pour approfondir les connaissances du lecteur, et fait un retour à l'enfance pour construire l'image du héros. Cette ruse spécifique aux psychanalystes, qui ramènent tous les dysfonctionnements psychologiques à la première enfance, permet d'expliquer quelques phénomènes inhabituels. Nathanaël détaillera les premières années de sa vie, avant et après sa rencontre avec le marchand au sable. Ce flashback était nécessaire, parce que la narration est faite par le héros lui-même dans une lettre, ce qui lui a permis de décharger une partie de ses peines en les dévoilant à son ami et à sa fiancée. Dans un deuxième temps, cette confession précise les origines de son mal, et l'âge de son commencement.

« Je rassemble toutes mes forces pour te raconter avec calme et patience quelques aventures de mon enfance, qui éclaireront toutes ces choses à ton esprit »²⁶³.

Nathanaël dans sa lettre opère une rétrospection, pour décrire à son ami les scènes qui se passaient dans sa demeure, espérant qu'il arrive à prendre pour sérieuses ses plaintes itératives. Il s'agit bien d'une lettre, le destinataire est censé connaître le destinataire. Bien que le texte soit extrait de l'incipit, aucune description physique ou morphologique n'est attribuée au héros. Toutefois, s'il rassemble difficilement ses forces, s'il cherche à récupérer son calme avant

²⁶³ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.220.

d'accoucher des mots, c'est que le jeune passe la plupart de son temps en un mauvais état d'esprit. Ce conte n'aurait peut-être jamais pu atteindre l'universalité, suscité l'analyse freudienne, sans ce passage par l'enfance. Ce qui suit, non plus, n'apporte aucune nouveauté sur les caractères du héros, sinon des renvois qui concernent la dégradation de son psychisme, et ses guerres ininterrompues avec cette apparition triplement incarnée. De l'enfance à l'âge adulte, la hantise est la même, seuls les persécuteurs changent de chair.

Dans *l'auberge*, Ulrich avait eu le courage de traverser la forêt et de défoncer les murs faits de neige à la recherche de son ami Gaspard.

« Ulrich Kunsj, cependant se résolut à partir avec Sam, si Gaspard Hari n'était point revenu entre minuit et une heure du matin »²⁶⁴.

Le vieux qui était très matinal était sorti tôt espérant surprendre quelque gibier facile pour varier le menu. Mais il n'est pas rentré, et d'ailleurs il ne rentrera jamais. Le jeune dormeur, encouragé par le chien, décide, non sans trop réfléchir, de suivre ses traces, et le ramener à l'auberge de Schwarenbach, car, en tout cas, périr à la recherche de son compagnon vaut mieux que de passer les cinq mois d'hiver seul. Ulrich a cherché, crié, appelé, mais sa voix lui revient sous forme d'écho émis par les versants des montagnes surchargés de neige. Il décida alors d'abandonner les recherches et de s'abandonner derrière la porte verrouillée de l'auberge avec Sam, cherchant l'apaisement de l'esprit dans les quelques bouteilles d'alcool qui restent, et qui étaient supposées couvrir tout l'hiver. Mais la peur et l'instabilité psychologique ne s'oublent point, même à des doses élevées d'ivresse. Ulrich pense qu'il n'a pas

²⁶⁴ Guy de Maupassant, op. cit., p.577.

assez cherché son ami, qu'il aurait dû continuer pendant plusieurs jours pour le retrouver vivant ou mort. Cette auto-culpabilisation le ronge de l'intérieur, il commence à sentir la présence du fantôme du vieux Gaspard qui rôde autour de la construction dérisoire ; sensation qui prend de l'ampleur la nuit. Ulrich est sûr maintenant que la saison d'hiver sera insupportable « *Tant que le corps du vieux guide n'aurait pas été retrouvé et déposé dans la terre bénite d'un cimetière* »²⁶⁵. La dignité d'un mort réside sans le moindre doute dans un enterrement ritualisé et immédiat, car une âme qui rôde hors de son habitacle devient harcelante pour les vivants.

En somme, on peut dire que ces lectures dans le personnage fantastique portent à penser que le phénomène peut s'attaquer à n'importe qui. Le doute qui est la pierre angulaire du récit fantastique peut jaillir suite au contact avec un objet animé, inanimé, être, pensée, idée. L'une des caractéristiques du personnage fantastique réside dans le fait qu'il a une faiblesse d'origine physique ou héréditaire, qui en fait une cible privilégiée du phénomène. Le héros fantastique a perdu de l'altitude par rapport au héros classique, il peut être riche ou pauvre, maître ou domestique, grand ou petit, homme ou femme, bien que les femmes soient moins représentées dans les récits. Cette probable misogynie pourrait être expliquée par le vécu des auteurs et les échecs sentimentaux que nous avons évoqués dans l'ouverture biographique. Il s'avère donc nécessaire d'essayer de puiser dans cette représentation négative de la

²⁶⁵ Ibid., p.580.

femme dans le texte fantastique, avant d'enchaîner par la prédisposition du personnage à subir la persécution fantastique, qui revêt plusieurs dimensions.

2. La misogynie du fantastique et souffrance de la femme

La femme serait moins représentée peut-être comme héroïne, mais cela n'empêche pas de fouiller dans les rôles qui lui sont attribués, et qui dépassent de loin un simple objet érotique destiné à assouvir les pulsions instinctives du genre opposé. Dans *L'Homme au sable*, il y avait trois voix féminines dont le rôle était primordial, il est même déterminant. La phrase de la nourrice va engloutir toutes les séquences apaisantes de la mère et de l'amante. La servante était à Nathanaël ce qu'était Œnone à Phèdre. La première par des conseils fatals, la deuxième par une explication terrifiante. L'information hideuse donnée par la servante à l'enfant, crédule, et faible d'esprit résonnera dans sa tête pour le reste de sa vie. C'est une séquence fatale. « *Dès lors l'image de l'Homme au sable se grava dans mon esprit d'une façon horrible* »²⁶⁶, affirme le héros qui n'arrive plus à se débarrasser de cette gravure. La crédulité de l'enfant et la spontanéité de la nourrice se sont épaulées pour implanter le germe d'un mal que Nathanaël portera dans ses entrailles jusqu'à la fin de sa vie.

La seconde voix est celle de la mère protectrice qui a essayé de déraciner l'idée fixée par la nourrice, à l'aide d'un discours rationnel décompressif. Mais la pression persiste et prend de l'ampleur à mesure que l'enfant avance dans l'âge. « *Il n'y a point d'Homme au sable* »²⁶⁷ réplique-t-elle fermement et par une négation totale à une question sur la nature de l'homme de sable et sur ses

²⁶⁶ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.221.

²⁶⁷ Ibid., p.221.

origines, posée par son fils. Cette réponse assure que la mère commence à prendre conscience que l'explication de la légende fait glisser l'enfant dans des rives malsaines. Mais l'événement tragique de la mort du père suite à l'apparition de l'homme au sable a rendu ses arguments défectueux.

Il en est de même pour Clara, qui était la plus insistante des trois, et la plus susceptible à l'influer, compte tenu des effets miraculeux de l'inextinguible flamme d'amour. Erigée tantôt en psychanalyste, tantôt en philosophe, ses cris et ses appels répétitifs se brisent sur une tête dure et obstinée, soumise à une puissance inconnue. Clara n'a jamais quitté son ami, elle l'a soutenu dans ses moments difficiles, comme c'est le cas de ce conseil donné avec une voix grave : « *Nathanaël, mon bien aimé Nathanaël ! Jette au feu cette folle et absurde histoire* »²⁶⁸, qui sous-entend d'une part la réitération des requêtes de Clara pour revenir à la raison, et d'autre part l'esprit cloisonné de son bien-aimé, pour qui, les conseils demeurent sans action notable. L'emploi d'un mode injonctif de la part de Clara donne à croire que la situation de Nathanaël est critique, et demande une dérive assez forte et brutale pour le rééquilibrer.

Notons aussi que même lorsque Clara est physiquement et géographiquement distante, elle est omniprésente de par l'étincelle inépuisable de la flamme d'amour. Quand Nathanaël pense à sa fiancée, il retrouve le sens de la gaité et de l'accalmie, ce qui témoigne d'une influence indirecte.

²⁶⁸ Ibid., p.238.

« Dès que les lunettes eurent disparu, Nathanaël redevient calme, et songeant à Clara, il se persuade que toutes ces apparitions naissent de son cerveau »²⁶⁹.

Clara est l'ange gardien de Nathanaël, qu'elle soit présente ou loin de ses côtés, son influence est constante. Même si le jeune aliéné trouve souvent son discours dépréciatif, et pas assez persuasif, il est sûr qu'elle fait de son mieux pour l'aider à sortir de son état morbide, et c'est ce climat de confiance instauré entre les deux qui renforce leur union. Ainsi, s'il existe bien quelque chose dans sa misérable vie qui puisse faire contrepoids au monstrueux Coppelius, c'est bien le sourire éclatant et adoucissant de Clara. Or, le démoniaque, comme le veut souvent le dénouement fantastique, l'emporte sur l'angélique. Les forces du mal savent en sortir conquérantes.

Dans *Le Chat noir*, l'unique femme qui anime le récit était sans action, sinon la prise de la défense de l'animal qui lui avait coûté la vie. Sa présence éphémère n'était pas pour subir directement le phénomène fantastique, mais pour en être la victime, puisque le mari aliéné, incontrôlable, l'assommera à cause de son geste très humain. Dans *La peur*, deux femmes ont eu le seul rôle de crier, d'être terrifiées devant une scène incompréhensible, et leurs cris s'entremêlent avec les aboiements d'un chien qui les rejoint dans leur peur et leur angoisse : « *Et les deux femmes égarées se mirent, toutes les deux, à hurler avec le chien* »²⁷⁰. Et l'on ne peut dissimuler une diffamation, et une médisance qui saute aux yeux, quand dans la réplique, la femme est bestialisée ; elle équivaut au chien.

²⁶⁹ Ibid., p.241.

²⁷⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.132.

Par contre, Lady Ligeia était peut-être la seule femme à recevoir une description minutieuse et méliorative, car c'est dans son portrait angélique que se manifeste l'hésitation caractéristique du fantastique. Ligeia joint la perfection physique à une connaissance encyclopédique. Ce qui en fait un être surhumain. Le narrateur a réservé plusieurs pages, ce qui est d'ailleurs exceptionnel, pour parler du physique, nous nous contentons de ses deux lignes dédiés à la peinture de ses yeux :

« Ils étaient, je crois plus grands que les yeux ordinaires de l'humanité ; mieux fendus que les plus beaux yeux des gazelles de la tribu de la vallée de Nourjahad »²⁷¹.

Les dimensions allouées aux yeux de Ligeia dépassent celles des humains. Le superlatif « plus » suivi de l'adjectif « grand » est la meilleure combinaison qui soit, et qui s'avère apte à donner cette image extra-terrestre, mais non effrayante des yeux. Et l'on connaît que c'est à travers les yeux que se lisent les pensées les plus profondes, et c'est dans les yeux que peuvent être détectés les vérités ou les mensonges. Mais sans aucun doute, ils représentent l'un des critères le plus validé pour juger de la beauté. Après une description en cascade qui part d'organe en organe, allant du haut en bas, le héros follement amoureux de Ligeia arrive à conclure, en une vision d'ensemble, que sa beauté est bien celle de « *la fabuleuse houri des turques* »²⁷², et nous savons que la houri est une créature céleste promise par le bon Dieu aux hommes fidèles qui ont su suivre et appliquer ses directives dans l'ici-bas. Au portrait édénique de son physique succède un témoignage parfait de la profondeur insondable de ses

²⁷¹ Edgar Allan Poe, op. cit., p.24.

²⁷² Ibid., p.25.

connaissances qui touchent pratiquement à tous les domaines du savoir. Ce n'est nullement la préciosité et le pédantisme des femmes savantes que Molière tourne en ironie dans sa célèbre pièce de théâtre, mais un savoir réel et testé à maintes reprises par un mari qui se sent ignare face à la justesse de ses réflexions. Son témoignage ne laisse aucun doute quant à sa supériorité cognitive pluridisciplinaire :

« Cependant, j'avais une conscience suffisante de son infini supériorité pour me résigner, avec la confiance d'un écolier, à me laisser guider par elle à travers le monde chaotique des investigations métaphysiques dont je m'occupais avec ardeur dans les premières années de notre mariage »²⁷³.

Rares sont les femmes qui associent beauté et ouverture d'esprit. Ni la préciosité ironique des femmes savantes, ni le charme fatale d'Hélène et sa renommée dans le camp des Troyens ne rivalise avec la perfection divine de Ligeia. Ici aussi, grammaticalement, c'est le mot « infini » qui donne au narrateur l'outil linguistique approprié pour quantifier son savoir, car dans des passages où il esquissait le portrait physique, il déclare trouver la langue dépouillée de mots, déserte d'adjectifs, aride de qualificatifs qui peuvent servir de référents à la réalité de ses qualités. Un des dérivés proches du mot « infini » trouvera également application chez Kierkegaard, philosophe danois qui a remis un peu d'équilibre à la condition féminine ; il voit qu'« *On ne peut épuiser la femme dans une formule, car elle est une infinité d'être finis* »²⁷⁴. Le philosophe ne vise pas certainement par « l'infinité », l'acte d'accoucher, et de permettre la continuité de l'homme par l'enfantement, mais fait allusion

²⁷³ Ibid., p.28.

²⁷⁴ Kierkegaard Søren, *In Vino Veritas*, éditions de l'Herne, Paris, 2011, p.140.

certainement à sa généreuse intériorité, encore plus dure à sonder, et qui prend le dessus sur celle du sexe masculin.

Malheureusement, la femme la plus honorée par Edgar Poe dans ses nouvelles ne conservera pas pour longtemps ses qualités. Un mal inconnu embrunira aussitôt sa chair couleur d'ivoire. Le diabolique s'est emparé de l'angélique dans cette éternelle lutte entre le bien et le mal. Cette métamorphose accélérée a débouché sur l'effritement du corps, et l'on bascule du portrait d'une houri à celui d'un cadavre décharné. Si dans *Le chat noir* la mort de l'épouse était immédiate, dans *Ligeia* l'épouse savait qu'elle était dans le lit de mort, elle avait préalablement écrit un poème qui résume la misère de la vie, et décrit le tiraillement propre à l'agonie, où l'âme s'accroche à son habitacle : le corps, et refuse de le quitter comme s'accroche un naufrager sur une planche flottante en plein océan. Voilà quelques vers qui illustrent ce face à face inéquitable entre la providence et les mortels dont tout le monde devrait goûter tôt ou tard :

« Mais voyez, à travers la cohue des mimes,

Une forme rampante fait son entrée !

Une chose rouge de sang qui vient en se tordant

De la partie solitaire de la scène ! »²⁷⁵.

Il est toujours difficile de corporer la mort ou de la substantialiser, mais Edgar Poe la représente métaphoriquement par le sang comme c'est le cas dans *Le masque de la mort rouge*. Ce qui est immuable c'est son caractère

²⁷⁵ Edgar Allan Poe, op. cit., p.31.

immatériel. Bien qu'elle soit irreprésentable, la mort est omniprésente, elle occupe l'espace des hommes, prête à tout moment à intervenir pour entraîner les mortels vers leur destination terminale, quand leur petit voyage s'annonce achevé. L'autre constante qu'on s'acharne d'explicitier à chaque fois c'est que ce n'est qu'au moment de l'agonie des hommes, que le voile se retire, et les yeux peuvent percer l'impalpable, et apercevoir ce qui flânait sur les têtes des êtres, mais qui leur reste invisible durant toute la vie.

La mort touche la femme, bien qu'elle soit innocente, plus qu'elle ne touche l'homme. La précarisation de la condition féminine dans le récit fantastique continue, et sous toutes les plumes. Ainsi, la sœur de Roderick Usher était enterrée vivante après une longue souffrance, toujours en relation avec une malédiction familiale. Jouissant d'une physionomie sinistre le long de sa vie suite à une maladie inconnue, elle fut enterrée sans s'assurer qu'elle soit morte à cause de son corps spectral qui annonçait d'emblée un décès prochain : « *Nous l'avons mise vivante dans la tombe !* »²⁷⁶ s'écrit son frère frappé de l'atrocité de l'acte commis et de la souffrance que sa sœur aurait dû endurer plusieurs jours, seule, dans l'obscurité asphyxiante du caveau. Mais aussi de sa lâcheté de ne pas pouvoir descendre scruter l'origine des bruits nocturnes, qui n'étaient que le résultat de la lutte de la pauvre créature pour se libérer de la bière. Lady Madeleine Usher a vécu malade, et enterrée vivante. Mais au moment où elle arrive à franchir sa tombe temporaire, regagner son frère enveloppée dans son suaire, elle s'effondra sur le seuil avant de proférer le moindre mot. Il n'y a plus pire, plus tragique qu'une vie morbide qui s'achève

²⁷⁶ Ibid., p.67.

sur une mort misérable et un enterrement sans les moindres obsèques, une souffrance constante, durant la vie, lors de la mort, et après l'enterrement. Il n'y a pas plus cruel aussi pour un être qu'une destinée pareille.

Cette scène de mort de la femme, bien qu'elle ne soit pas victime directe du bourreau fantastique est très répandue dans les écrits fantastiques. Donna Ana succombe suite à ses crises de nerfs exacerbées par son rôle difficile dans Don Juan. « *Le rôle de Donna Ana lui fait toujours mal* »²⁷⁷ témoigne un homme lors d'une discussion à la table d'hôte, regrettant la pauvre artiste. « *Mais cela vient de cette maudite exagération* »²⁷⁸ s'exprime un autre homme qui justifie sa mort par cette élévation phonatoire au-dessus des capacités humaines pour parfaire la représentation sur scène. Cette élévation fatale de la voix, Hoffmann va l'exploiter encore une fois dans *Le violon de Crémone* :

« *Mais elle paiera de sa mort cette faculté céleste ; et si elle continue de chanter, dans six mois elle aura cessé de vivre* »²⁷⁹.

Antoine aime chanter, excelle dans cet art qui nécessite un don préalable et un entraînement rigoureux. Mais malheureusement le plaisir de chanter bute contre une malformation diagnostiquée par un médecin, et cette malformation donne à la voix toute sa perfection et toute sa plénitude. Or, le fait de rehausser la voix à un certain niveau usurpe le lobe pulmonaire. Antonie est obligée d'obéir aux recommandations du médecin si elle désire survivre. Chaque augmentation de ton pour exécuter une mélodie équivaut à des minutes, voire des heures soustraites, au temps qui lui reste à vivre. Tirillée entre l'amour de

²⁷⁷ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.283.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.235.

l'art et l'amour instinctif de vivre, la jeune cantatrice opte pour le premier choix. Elle sacrifie la vie pour l'art ; voici, enfin une action digne des héros tragiques qui se font très rares en littérature fantastique. Le personnage décide alors d'aller jusqu'au bout, en dépit des dangers qui en découlent. Le médecin ne s'est pas trompé cette fois du temps qui reste, mais il n'a rien pu présenter comme remède à cette maudite fatalité.

L'éphémère passage de la femme dans le récit fantastique est bien élucidé encore une fois par Maupassant quand il décrit dans ces lignes la dégradation brusque de l'état de santé de la femme du héros de *La tombe* :

« Or, un soir, comme nous étions allés nous promener un peu loin le long de la rivière, la pluie nous surprit. Elle eut froid.

Le lendemain une fluxion de poitrine se déclara. Huit jours plus tard, elle expirait »²⁸⁰.

Quand il s'agit de la mort, tout est l'affaire d'une semaine, à la jouissance fugace de la courte vie de couple succède une maladie brutalement installée qui emporta la femme suite à une bronchite sévère provoquée par le mauvais temps, mais aussi par une inattention de la part de la femme elle-même. La rudesse de la nature et la faiblesse de l'homme exigent la prise des mesures et des précautions appropriées. La gradation crescendo manifeste dans l'exemple va de pair avec l'accélération qui s'affiche dans la précarisation de l'état de santé : le temps qui sépare le début du mal de celui de la mort est bref. L'accélération de la narration rime avec la vitesse de la décadence.

²⁸⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.353.

Dans le texte fantastique, quand la femme décroche un rôle, c'est pour en souffrir. Si le phénomène fantastique, statistiquement parlant, a un tropisme pour l'homme, la femme n'en sort pas indemne. Rares sont les récits où elle a pu améliorer sa condition, ou changer sa destinée. Clara, paraît l'une des rares exceptions. Si son frère ne l'avait pas secourue des griffes enragées de Nathanaël au bon moment, elle aurait accompagné son bien aimé, aliéné, dans sa chute libre dans l'abîme. Cependant, cela n'empêche nullement de dire que Clara a vécu dans la tristesse, son destin n'était pas seulement d'aimer un homme qui n'a jamais eu de sa vie un moment de répit, mais d'assister à la scène dramatique de sa mort. La jouissance dans le texte fantastique est une monnaie très rare, la souffrance est plus répandue, elle fait de la femme sa victime favorite.

3. Predisposition et prédestination

S'il est sans critères mélioratifs qui puissent l'aider à lutter jusqu'au bout, à ranimer la scène avec quelque action noble et élevée, le personnage fantastique, présente quand même quelques prédispositions : des insuffisances héréditaires ou psychologiques, essentiellement intrinsèques, qui le mettent dans la ligne de mire de l'œil attentif et explorateur du phénomène fantastique.

Sir John Rowell était un anglais, un étranger qui fuit sa terre natale pour des raisons de sécurité, il aurait commis quelque délit l'obligeant à quitter les territoires des poursuites judiciaires pour accoster à Ajaccio.

«Des légendes se firent autour de lui. On prétendait que c'était un haut personnage fuyant sa patrie pour des raisons politiques ; puis on affirma

qu'il se cachait après avoir commis un crime épouvantable. On citait même des circonstances particulièrement horribles »²⁸¹.

La prédisposition est manifeste dans l'exemple, c'est l'exil physique ; et bien sûr si l'hypothèse de l'homicide était véridique, elle est à ranger du côté des critères de choix que le phénomène recherche chez sa victime avant de l'attaquer. Sir John Rowell vit seul avec son domestique, il aime la chasse et s'annonce un grand connaisseur en matière de gibier. Ces informations ont été recueillies par le narrateur, justicier de profession, qui lui avait rendu visite pour essayer de dévoiler une partie de sa mystérieuse existence. Le gibier le plus difficile à chasser n'était pas l'éléphant, ni non plus le tigre, mais plutôt l'homme, affirme Orwell à la stupéfaction de son auditeur. « *J'avé beaucoup chassé l'homme aussi* »²⁸² s'exprime-t-il dans un français mal prononcé, comme l'indique l'orthographe erronée du premier mot de la citation, et avec une fierté accompagnée d'un ricanement triomphal. Monsieur Bermutier aurait pensé que cette déclaration fut une plaisanterie de mauvais augure s'il n'avait pas vu tout de suite après, quand il visitait le salon, une main humaine suspendue sur le mur, ligotée par une chaîne. « *Le débris humain* »²⁸³ a été retranché du corps d'un homme que l'anglais avait tué. La chasse à l'homme n'était pas assez rare à l'époque, et déjà le mot « anglais » refait jaillir cette question d'asservissement et de supériorité liée à la race. Orwell rajoute à son crime odieux un acte de mutilation et de profanation. Mais s'il a pu échapper au châtiment en Angleterre, à Ajaccio : terre reconnue par sa culture de Vendetta, Orwell est dans un état de faiblesse. Malgré sa robustesse, son

²⁸¹ Guy de Maupassant, op. cit., p.247.

²⁸² Ibid., p.248.

²⁸³ Ibid., p.251.

physique surprenant, son ethnocentrisme orgueilleux qui confère une certaine impunité, et en dépit du revolver chargé qui ne quitte pas son ceinturon, on l'a trouvé mort dans son salon. Les égratignures profondes tracées sur son cou témoignent qu'on l'a étouffé. Les dimensions des trous sur le cou correspondent parfaitement aux mensurations de la main enchaînée. Sa force physique, le verrouillage des portes, les armes garnies et exhibés, tout ceci ne lui avait pas épargné une mort humiliante et sans bravoure. Il a certes lutté, espérant survivre et prolonger son séjour sur terre, mais l'attaque était foudroyante, de force surhumaine, et de source inconnue.

La mutilation qu'a subie l'homme dans *La main* de Maupassant trouvera son écho dans *Le chat noir* d'Edgar Poe où l'animal de compagnie souffrira également suite à la torture. Le narrateur confesse avoir crevé l'un des deux yeux de son premier chat avant de le pendre, il tuera ensuite sa femme en voulant assommer la bête déconcertante. Ces actes de profanation ne semblent pas être des affaires classées dans le tiroir des oubliettes. Les profanateurs paient de leurs vies ou de leurs libertés ces crimes insensés. Et c'est la victime qui, semble-t-il, ressuscite et vient se venger elle-même : ceci serait l'explication de l'intègre justicier qui s'occupe de la narration. Dans *Le Cœur révélateur* ce sont les battements du cœur du vieillard tué et démembré qui ont révélé la cachette du corps déchiqueté. La transgression de la dignité d'une vie et l'atteinte à l'intégrité du corps ou autres tous cas mentionnés dans les récits fantastiques finissent tous par une réparation. La destruction du corps s'avère insuffisante pour échapper à la justice, l'âme persiste et attend le moment opportun pour se venger. Le fantastique dans ces cas étudiés joue le rôle d'un

justicier incontournable qui n'admet en aucun cas la violation des lois de la nature, dont le respect de la vie humaine.

Laissons à présent le côté criminel du personnage fantastique et cette prédisposition à faire du mal ou à se le faire que les connaisseurs attribuent à l'homme en général, et abordons l'image la plus fréquente, celle où la victime est innocente, mais qui possède ce germe intrinsèque qui la précipite juste dans le chemin du phénomène fantastique. À l'image d'un prédateur dans la savane qui scrute le maillon le plus faible dans le troupeau, le phénomène choisit lui aussi les personnes esseulées, soustraites à la vivacité, et en même temps à la sécurité que procure la foule. La solitude est aussi un thème majeur du récit fantastique, mais puisqu'elle est inséparable du héros fantastique, nous avons jugé utile de la traiter dans ce chapitre, et non séparément.

Pour être plus précis, la solitude touche à l'homme en général, depuis sa conception et jusqu'à son enterrement, et l'on sait bien sûr que dans la tombe il n'y a pas plus qu'un cadavre, en dehors bien sûr des fosses collectives dans les catastrophes et dans les guerres. Dans la matrice aussi, les grossesses jumeaux font exception. Quoique l'homme fasse, le sentiment d'être seul lui colle comme son ombre. Maupassant écrit une nouvelle qu'il nomme *Solitude* où il s'est attaqué vigoureusement à ce concept anthropologique et philosophique.

« Notre grand tourment dans l'existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu'à fuir cette solitude »²⁸⁴.

²⁸⁴ Guy de Maupassant, op. cit., p.284.

L'auteur en sort avec une philosophie de la vie, la solitude de l'homme est une damnation. Ses joies, ses refuges au milieu des foules et des rassemblements des gens, ses recherches inlassables d'intégrer un groupe, d'embrasser un culte, d'appartenir à une ethnie ne sont que des moyens de s'en échapper. La fin c'est de pourchasser pour toujours ce sentiment existentiel, effrayant, réticent à toute forme de distraction. Un peu plus tard, à l'ère actuelle, l'on assiste à l'effervescence de ce qu'on appelle les réseaux sociaux, l'homme peut intégrer facilement un groupe, et s'extraire à la solitude, il passe ainsi plusieurs heures virtuellement en compagnie de gens qu'il ne connaît même pas, mais qui lui sont devenues plus intimes que ses contacts physiques qu'il fréquentait depuis son jeune âge. Vivre en société est la destinée de l'homme. Mais pourquoi l'homme est-il toujours seul ? Et comment se sent-il isolé bien qu'il soit entouré de partout par ses semblables ? L'homme est toujours seul poursuit le narrateur dans son argumentation pertinente, parce que même face à un ami proche, un ami intime, un ami devant qui on se dévoile jusqu'au dernier détail de l'intimité : ce sentiment est persistant.

« Je ne me sens plus seul que lorsque je livre mon cœur à quelque ami, parce que je comprends mieux alors l'infranchissable obstacle. Il est là cet homme ; je vois ses yeux clairs sur moi ! Mais son âme, derrière eux, je ne la connais point »²⁸⁵.

Les yeux peuvent bien donner une information plus ou moins exacte sur le tempérament, qui peut être calme ou irrité, joyeux ou triste, mais s'ouvrir sur l'âme, l'insondable, l'insaisissable, demeure une tâche assez difficile. Ceci dit pour un ami, les choses seront beaucoup plus difficiles pour un étranger qu'on

²⁸⁵ Ibid., p.286.

croise pour la première fois. Les apparences sont trompeuses. La structure de l'homme est complexe. Derrière une physionomie chétive et étique se dissimulerait une âme perturbée et hautaine. La science, spécialement la médecine, a franchi des étapes importantes dans le diagnostic des maladies organiques. Dans un même organe comme le cœur, à titre d'exemple, on peut facilement dessiner un graphique qui en définit le fonctionnement et le dysfonctionnement, mais prétendre isoler le sentiment d'amour, ou de haine émanant du même cœur relève de l'impossible. L'inaccessibilité à l'intérieur, d'une créature tant verrouillée fait sombrer l'homme dans sa solitude. Encore pire, un homme n'arrive pas parfois à trouver d'explication à quelque acte qu'il aurait commis. Comprendre soi-même n'est pas aisé, comprendre l'autre est encore plus inaccessible.

Dans *Gluck* de Hoffmann, Berlin, cité des arts, des sciences, et des monuments artistiques, ville de commerce, signe reconnu de développement et de civilisation, paraît au narrateur d'allure spectrale et dépourvue de vie.

« Une contrée déserte ici à Berlin ? Oui, c'est un désert que ce lieu car aucun esprit ne s'approche de moi. Je suis seul »²⁸⁶.

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé, dirait Lamartine pour élucider son état d'âme loin de l'être désiré. C'est la qualité qui prime. Ici le narrateur déplore la vie à Berlin sans la présence des artistes authentiques des temps passés, qui ont bâti, recoin par recoin l'immense édifice artistique german, qui garde jusqu'à présent sa supériorité et son immortalité.

²⁸⁶ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.291.

Maintenant, la ville est surpeuplée, mais de ces novices qui « *mettent tout en branle pour trouver une misérable pensée* »²⁸⁷, et qui forcent la rime pour imposer une musicalité qui est la plupart du temps, beaucoup plus proche d'un bruit sonore que d'une mélodie. Tout ce qui est fantastique chez Hoffmann est en liaison avec l'art, la musique, l'opéra, le théâtre. Le phénomène émerge chez ce grand écrivain d'un coup d'archet, d'une étrange mélodie ou d'une voix céleste. Son don de fantastique se dissout dans sa vie d'artiste, et cet amalgame, bien que constitué de matières différentes, trouve dans la main dextre du grand artisan toute sa plénitude, et toute sa performance.

Pour pallier à la solitude, le besoin d'une société demeure une obligation, parce qu'en fin de compte, il faudrait trouver quelqu'un pour causer, pour échapper à la peur générée par la solitude. Etant solitaire dans une chambre demi-éclairée, les sens captent des choses qui viennent de l'intérieur, mais qui peuvent en réalité être de simples illusions. Dans *Lui ?*, le narrateur s'en va loin en contredisant ses principes inébranlables, quand il décide de se marier, bien que le mariage pour lui, soit une « bêtise », et un « *accouplement légal* »²⁸⁸ le réduisant ainsi à un acte purement bestial. Se faire parfois du mal en s'aventurant dans l'union sacrée et durable est incontournable dans plusieurs cultures, pour la simple raison de trouver quelqu'un à ses côtés la nuit, entendre une voix humaine qui casse le silence meurtrier, une oreille qui absorbe les paroles, et éviter que cet écho effrayant ne rebondisse sur son producteur. Dans sa lettre adressée à Monsieur Louis Le Poittevin, le narrateur dévoile son

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Guy de Maupassant, op. cit., p.201.

inquiétude et l'altération de son état psychique. Il rapporte avoir vu une nuit quand il regagne sa demeure un homme vautré sur le fauteuil face à la cheminée. Mais lorsqu'il a essayé de le toucher croyant qu'il s'agit de l'un de ses amis, il se rend compte qu'il palpe le vide. À partir de cet instant, il perd tout sens de sang-froid et prend conscience dès lors que la présence d'un deuxième être sous le même toit aurait certainement plus d'avantages que d'inconvénients.

« Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément, qu'il n'y serait plus ! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul ! »²⁸⁹.

La vie conjugale, écartée pendant plusieurs années de l'esprit du narrateur, est devenue une nécessité absolue. Son but n'est point de fonder une famille, ni de concevoir des enfants, ni non plus d'assurer une purge aux désirs instinctifs et biologiques : mais tout simplement de trouver quelqu'un, le réveiller tard dans la nuit, pour confirmer ou dénier la présence d'une personne tierce allongée tout près du lit. L'invisible agit quand la victime est seule, il trouve alors le champ libre pour accaparer sa pensée et l'introduire, en dépit de sa vigueur, dans son environnement phénoménal et chaotique. Si le poète romantique dirait : *« j'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir »²⁹⁰*, le fantastique voit ce que les autres ne peuvent voir. Le premier « je » est prophétique, supérieur, prédit le monde ; le second est incertain, désorienté et démonisé. Le personnage fantastique est dans le doute permanent, et souhaite que quelqu'un l'assiste pour ne pas perdre sa raison. Ainsi le vieil intendant

²⁸⁹ Ibid., p.208.

²⁹⁰ Albert Chambon, *Ce que l'homme a cru voir : de New York à Hanoi*, Editions du cerf, Paris, 1969, p.5.

n'a-t-il pas soulagé son neveu attristé par un événement qu'il croyait à tort un simple songe. Or, les coups sur le mur, et « le sinistre grattement » étaient bien authentiques, puisque produits par Daniel dans l'une de ses folies somnambules. Un rêve ne peut être vu par deux personnes pendant une même nuit. Et si c'était bien le cas, c'est qu'il s'agit d'une réalité et non pas d'un songe.

« Je ne connais pas ton livre neveu, mais ce n'est ni à lui, ni au punch que tu dois cette aventure. Sache donc que j'ai rêvé moi-même tout ce que tu as vu »²⁹¹.

La confirmation de l'oncle vient juste au bon moment pour apaiser un esprit au bord du précipice. Le neveu qui remet les événements étranges sur le compte de l'alcool, ou du livre de Schiller : *Le visionnaire*²⁹², avec ses apparitions qui se jouent de la stabilité des esprits, trouve dans cette coïncidence, c'est-à-dire, l'explication de son oncle qui aurait vu le même rêve, le retour à la raison. Et l'on reconnaît par l'expérience que l'homme glisse facilement, dans de telles conditions, dans l'abîme de la déraison. Le sage oncle, qui incarne le père protecteur, innocent le punch et *Le visionnaire*, et culpabilise Daniel. Son intervention au bon moment a retenti positivement sur le jeune apprenti ; il était à son neveu, ce que n'a pas été la servante pour le pauvre Nathanaël, bien que la différence d'âge semble nuire à un tel rapprochement. Mais ce qui est sûr c'est que l'être humain s'accroche toujours au bon sens, et perd, par contre, facilement la tête si cette recherche ne mène nulle part.

²⁹¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.68.

²⁹² Friedrich Von Scheller, *Le visionnaire*, José Corti, Paris, 1996.

Restons dans ce majorat mystérieux hérité de baron en baron, sans pour autant que cet héritage ne puisse demeurer longtemps dans les mêmes mains. Une sorte de malédiction rôde sous ses toits et empêche les héritiers de savourer ses richesses. Il y a même des propriétaires légitimes qui ont préféré renoncer au contenu du testament pour la seule raison que le domaine fut habité par des esprits, et que quiconque entre dans « *ce vieux nid de hiboux* »²⁹³ jeune, en sort vieux, si toutefois il réussit à sortir.

*« Il me parla des façons rudes et sauvages du seigneur, dont toute sa famille semblait avoir hérité, et que le baron actuel, qu'il avait connu dans sa jeunesse doux et presque faible, semblait prendre chaque jour davantage »*²⁹⁴.

Le domaine maudit affecte l'entourage pour contaminer tous ceux qui ont eu l'audace de le fréquenter. Mais ça ne s'arrête pas là, ceux qui ont été atteints conserveront dans leur arsenal génétique cette tare fatale qui sera transmise de père en fils. Loin du majorat, la vie est normale, une fois dans son sein, les signes avant-coureurs du désastre ne tarderont pas à faire surface. Le baron dans la nouvelle d'Edgar Poe n'est pas aussi différent du baron du conte écrit par Hoffmann ; Metzengerstein, qui hérite une propriété gigantesque, change immédiatement de comportement. Il acquiert subitement un cheval au regard humain qui mettra fin à sa vie peu de temps après, en l'introduisant dans un énorme feu. Chez Hoffmann l'espace a un impact déterminant, il exerce une action occulte sur ses propriétaires. Quand le vieux seigneur meurt, « *le jeune seigneur semblait posséder toutes les mauvaises qualités de ses aïeux* »²⁹⁵. Le

²⁹³ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.98.

²⁹⁴ Ibid., p.60.

²⁹⁵ Ibid., p.108.

temps linéaire, progressif, semble devenir cyclique. De baron en baron, les murs restent, les êtres naissent et périssent, le mal gît dans les lieux, et les êtres semblent en souffrir continuellement. Le majorat paraît exercer une force invisible et malveillante qui couvre tout son périmètre, mais paraît aussi ne concerner que les propriétaires. Le narrateur et son parent ont pu en sortir indemnes. Le neveu : narrateur principal rapporte à la fin du récit qu'après plusieurs années le majorat fut anéanti, les tours labyrinthiques qui abritaient les mauvais esprits ont été mises à plat. Mais après quoi ? Toute la famille avait péri. Toute une lignée enterrée sous les décombres de la maudite construction. Et quand aucun successeur n'était venu réclamer le domaine, il est devenu une propriété de l'Etat.

William Wilson voit de même lorsqu'il accuse son ascendance : il accorde une partie de ses malheurs à ses origines.

« Mes parents, qui étaient d'un esprit faible, et que tourmentaient des défauts constitutionnels de même nature, ne pouvaient pas faire grand-chose pour arrêter les tendances mauvaises qui me distinguaient »²⁹⁶.

La concertation est manifeste, la tare est héréditaire, ceci apparaît nettement à travers les écrits des trois auteurs. Wilson ne se contente pas d'étiqueter ses parents de faibles, parce qu'ils n'ont pas pu rajuster sa débauche, mais s'en va jusqu'à expliquer leur inaction par le fait qu'ils présentent « *des défauts constitutionnels de même nature* ». Parents et enfants souffrent du même fléau et présentent les mêmes signes. Les ascendants ont pu vivre avec leur mal, mais les symptômes chez l'enfant deviennent de plus en plus

²⁹⁶ Edgar Allan Poe, op. cit., p.71.

inquiétants. La malédiction est verticale, se transmet de génération en génération, elle demeure silencieuse chez les uns, ou récessive pour utiliser les termes d'un généticien, et s'exprime fortement chez les autres pour acquérir des signes de gravité.

Dans la même nouvelle d'Edgar Poe, loin des bâtiments gothiques et leurs secrets insondables, la malédiction qui est une prédisposition accentuant la susceptibilité de subir le phénomène est à chercher aussi dans le nom : William Wilson lui-même. Le nom de la nouvelle correspond au nom du héros. Il est problématique, le personnage en souffre, bien qu'il soit tout à fait innocent : il n'a jamais choisi son nom, et d'ailleurs personne ne l'avait devancé à ce privilège. On naît avec cette damnation. Ce nom est un vrai porte-malheur, vu le sens qu'il désigne, mais aussi car il est porté par une autre personne du même âge. Il est vrai de dire que ces coïncidences qui se répètent ne peuvent passer sans susciter des soupçons, Freud les range dans la rubrique de l'inquiétante familiarité. Mais dans ce récit de Poe, le héros est trop loin d'admettre de telles théories. Il sent que ces coïncidences sont préméditées, voulues, et lui sont prédestinées, ce qui n'a de cesse de le hanter et de le persécuter à en devenir un vrai maniaque.

« C'était un élève qui, sans aucune parenté avec moi, portait le même nom de baptême et le même nom de famille ; circonstance peu remarquable en soi, car le mien, malgré la noblesse de mon origine, était une de ces appellations vulgaires qui semblent être de temps immémorial, par droit de prescription, la propriété commune de la foule »²⁹⁷.

²⁹⁷ Ibid., p.76.

Le héros semble porter un surnom nuisible qui lui vaut des ricanements et des moqueries partout où il se rend, surtout par les camarades de classe, et l'on connaît comment se terminent de pareilles altercations à une tranche d'âge assez critique. Même si sa lignée est prospère, le nom qu'elle avait choisi pour se faire connaître parmi les gens plonge la famille dans la sphère des communs. Le poids symbolique de l'appellation aurait pu être facile à porter si ce même nom n'était pas attribué à une autre créature que le héros déteste le plus au monde, et qu'il essaie vainement de fuir pour se défaire de l'angoisse que génère sa présence.

La prédestination à subir le fantastique revêt plusieurs aspects comme le prouvent les exemples soulevés. Le caractère héréditaire semble décrocher le premier rang ; ce qui nourrit fortement le critère de l'innocence du personnage. Les descendants paient pour les erreurs des aïeux, et de tels actes sont également présents chez les dramaturges antiques et classiques. Aussi la naissance de Phèdre n'inspire-t-elle pas l'inceste, ce qui a d'ailleurs conduit Racine à dire de Phèdre qu'elle n'était ni coupable ni innocente dans l'un de ses alexandrins qui dépeint habilement le conflit amoureux interdit qui accable l'héroïne. Les liens entre fantastique et tragique semblent se rapprocher à mesure que progresse l'analyse des textes fantastiques.

4. Hypertrophie sensitive

Quand nous avons évoqué la petitesse de l'homme, et l'inaptitude de ses dons naturels à rivaliser avec la mère nature, c'était dans le cadre de la critique du scientisme. Ceci se rapporte à la relation de l'homme avec le monde, mais cette insuffisance des sens d'aller au-delà de l'environnement immédiat et

capter des vérités qui se passent ailleurs n'empêche pas de dire que le personnage fantastique est surdoué, ses sens sont assez aiguisés par rapport à ses semblables. « *Ne vous ai-je pas dit que mes sens étaient très fins ?* »²⁹⁸ confirme Roderick Usher dans cette interrogation concertante. Confirmation valable pour la majorité des héros des récits fantastiques. Les sens sont étanches, leur portée est visiblement étendue. Qu'il s'agisse d'acuité d'organe ou d'imagination malade qui donne à voir des formes inexistantes, et à entendre des voix indétectables, les sens aiguillonnés, les sens surexcités, les sens surnaturels sont des catégories que le récit fantastique ne se lasse de représenter, et qui nous doivent éclaircissement. Les plus utilisés sont la vision et l'ouïe, mais d'autres, inclassables, ne relevant pas des cinq principaux sens sont aussi à délier.

Le verbe voir vient toujours pour déplacer le lecteur de son état de confusion à un état de certitude, mais aussi pour reconforter le personnage, pour qui, les stratagèmes usités aboutissent finalement à surprendre l'élément perturbateur, en le retirant de son repaire. C'est le cas notamment de la ruse du miroir utilisée par le personnage pour voir l'invisible, dont la présence était toujours ressentie, mais jamais soumise au verdict de l'œil démystificateur. Le thème de la vision est également présent dans *Le Horla* lors de l'épisode de la tige de la fleur suspendue dans l'espace.

« Comme je m'arrêtais à regarder un géant des batailles, qui portait trois fleurs magnifiques, je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une

²⁹⁸ Ibid., p.67.

*de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser
comme si cette main l'eût cueillie ! »²⁹⁹.*

Le Horla, l'être invisible semble élargir son périmètre d'action, il quitte la chambre et le salon pour se balader dans le jardin et s'offrir une vue verdoyante et versicolore. Il épie sa victime et ne la quitte pas des yeux. Ses actions nocturnes perturbatrices sont devenues diurnes. Le narrateur ne s'est pas contenté de la reprise anaphorique du verbe voir, mais épaula sa certitude par l'adverbe « distinctement » pour ne laisser aucun interstice à travers lequel le doute puisse se glisser. Le lecteur est dans l'embarras : d'une part, son expérience et sa raison l'empêchent d'admettre qu'une fleur puisse bouger à elle seule. De l'autre part, sa confiance en une diégèse véridique le persuade de l'authenticité de l'action. Ici la tige s'est brisée, mais celui qui l'avait brisée n'est point détecté. Et si l'on revient à l'exemple du vent qui fracasse les petites branches et donne de la vitesse aux voiliers dans la haute mer ; existe-t-il vraiment un œil humain qui puisse le discerner ? Impossible, et pourtant c'est une vérité. Si l'on procède par le même raisonnement, le Horla pourrait bien être une sous-catégorie du vent qui agit sans être vu.

Les yeux sont indispensables dans le récit fantastique. L'œil fantastique n'est pas toujours révélateur, c'est-à-dire que son rôle ne se limite pas à apercevoir l'élément étrange, mais parfois, il est la source même du phénomène fantastique. Cette duplicité fonctionnelle est assez courante dans les textes. Les dimensions hors pair des yeux de Ligeia, le regard humain du cheval de Metzengerstein et du chat noir plongent le lecteur dans un monde étrange. Aussi

²⁹⁹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., 1986, p.60.

Gautier n'a-t-il pas dédié tout un récit fantastique : Jettatura³⁰⁰ pour mettre en scène cette étrangeté qui enveloppe le regard humain. Dans cette nouvelle du fondateur du mouvement Parnasse, le héros ne peut plus regarder sa bien-aimée fixement dans les yeux car son regard est mortel. L'agression faite sur l'œil du chat noir est aussi d'une cruauté inhumaine. Le regard porté sur l'œil crevé du chat génère une peur superstitieuse ; cette vue terrifiante renvoie au complexe psychanalytique de la castration, et oriente aussi l'imagination vers le monstrueux cyclope mythologique. Aussi l'œil diabolique harcelant était-il le mobile du meurtre dans *Le cœur révélateur*.

« Je crois que c'était son œil ! Oui, c'était cela un de ces yeux ressemblait à celui d'un vautour, —un œil bleu pâle avec une taie dessus »³⁰¹.

Le vieillard a été froidement assassiné parce que son œil déplaisait au héros ; il lui faisait peur. Un seul œil, et non pas les deux, car c'est cette différence entre les deux qui serait sans doute à l'origine de cette vue terrifiante et hétérogène. Et l'on constate qu'il y a une instabilité et une irrégularité qui caractérisent l'instrumentalisation de l'œil, du regard, du sens de la vision en général dans la littérature fantastique. D'ailleurs, tout ce qui est en rapport avec le genre est irrégulier, pourquoi donc les sens doivent-ils faire exception ?

Toujours en relation avec les yeux source de surnaturel, et non des yeux qui détectent le surnaturel, nous tenons à évoquer cette description terrible faite des yeux de Monsieur Jacques Parent :

³⁰⁰ Théophile Gautier, op. cit., p.339.

³⁰¹ Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, op. cit., p.57.

« C'était un homme de quarante ans, haut, maigre, un peu vouté, avec des yeux d'halluciné, des yeux noirs, si noirs qu'on ne distinguait pas la pupille, des yeux mobiles, rôdeurs, malades, hantés »³⁰².

Un seul adjectif pour qualifier la taille, un deuxième pour désigner l'opulence et un troisième pour juger de l'allure. Mais quand le portraitiste en arrive aux yeux ; l'accumulation de plusieurs adjectifs était nécessaire pour les décrire. L'œil humain est un vrai phénomène ; c'est l'orifice qui s'ouvre sur l'âme. La couleur des yeux juge la beauté, l'étincelle donne une idée sur l'intelligence, les yeux bridés renvoient aux origines asiatiques. Dans cet exemple, les yeux sont affreux, non pas seulement parce qu'ils sont d'un noir exagéré, mais parce qu'ils ressemblent à ceux d'un halluciné. Ils sont mobiles et produisent un regard vide et incompréhensible. « Mobiles », « rôdeurs », « malades », « hantés » forment stylistiquement ce qu'on appelle une gradation crescendo, qui part de la normalité, passe par l'étrangeté pour en arriver à l'anormalité.

Chez Hoffmann, le regard de Don Juan transgresse les normes de la séduction pour devenir un regard dominant qui arrache aux femmes toute forme de liberté et de volonté.

« Il semble que les femmes, dès qu'elles ont subi son regard, ne puissent plus s'en détacher, et soient contraintes d'accomplir elles-mêmes leur perte »³⁰³.

L'ajout que peut offrir cet exemple réside dans ces deux termes : « subir le regard », c'est-à-dire qu'il est inévitable, pénétrant, captivant, il fait écrouler

³⁰² Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.357.

³⁰³ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.275.

les barrières de la volonté. Ce n'est pas le charme de Don Juan qui dépossède les femmes du libre arbitre, elles ne peuvent toutes le voir beau, mais c'est son regard méphistophélique³⁰⁴ qui dissimule une âme hantée qui agit au travers des yeux et de la frontière corporelle. Le regard domptable est magnétiseur : il agit à distance, et discrètement ; c'est-à-dire que personne ne peut détecter cette puissance à l'œil nu. L'action s'accomplit devant tout le monde, mais personne ne la voit, c'est comme dans une séance de magie.

D'autre part, et dans *Ligeia*, le narrateur contemple le corps de la morte, le fixe de ses yeux. Bien qu'il soit dans une chambre mal éclairée, il arrive quand même à déceler le mouvement de la dépouille, ce qui est à la fois source de l'épouvante, et origine de l'anormalité : « *Je me précipitais vers le corps, je vis, je vis distinctement un tremblement sur les lèvres* »³⁰⁵ dit-il pour décrire la scène singulière, description qui aurait utilisé les mêmes mots que dans l'épisode de la rose dans *Le Horla*. Le verbe voir était doublement employé, et l'adverbe « distinctement » pour le consolider, donne à penser que ce ne sont pas seulement les thèmes et les formes qui concordent dans les récits fantastiques, mais le rapprochement qui en est fait est presque similaire dans quelques phrases. L'imagination déborde, mais les mots disponibles dans la langue, qui devraient normalement servir pour la refléter et la représenter comme il le faut, font malheureusement défaut. Les yeux qui peuvent voir une vibration sur les lèvres d'une morte dans une pièce obscure ne peuvent qu'être supérieurs par rapport aux yeux normaux. La seconde explication qui s'impose

³⁰⁴ Satanique, démoniaque.

³⁰⁵ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.40.

est que le héros, refusant la mort de sa femme espère qu'elle ressuscite et revienne à la vie, d'où l'illusion de voir le mouvement. L'ampleur de l'idée dans sa pensée retentit sur la fiabilité de ses sens. Son cerveau perturbé envoie des messages erronés, desquels découle une lecture fallacieuse du message. Le narrateur lui-même appuie cette suggestion lorsqu'il affirme que : « *C'était dans mes pensées, un désordre fou, un tumulte inapaisable* »³⁰⁶.

Dans cette scène, c'est l'oreille qui a détecté la première un son qui provient du lit de la morte, le narrateur s'est rapproché pour confirmer par l'organe le plus fiable les origines du bruit qui casse le silence interminable d'une nuit d'enfer. « *Le son se fit entendre de nouveau, c'était un soupir* »³⁰⁷, l'oreille soupçonne et avise, l'œil confirme le mouvement. Et les deux sont aux aguets dans un environnement hypersensible. Aussi, La forte construction à la manière des bâtiments de guerres, repousse les assauts des machines, mais laisse passer un son à peine perceptible, celui de la sœur de Roderick dans sa lutte pour survie pendant plusieurs jours, et le transmet verticalement depuis la cave et jusqu'à la chambre de son frère sise aux étages supérieurs. Ce ne sont pas seulement les êtres qui ont des sens hypertrophiés, les objets et les animaux semblent aussi bénéficier de ce don miraculeux.

Les battements du cœur sont essentiels pour se maintenir en vie, mais une personne normale peut-elle les entendre ? La sagesse divine a voulu que notre oreille soit inapte à déchiffrer de tels bruits, sinon la vie nous serait insupportable. Cette clémence transcendantale a rendu l'existence possible.

³⁰⁶ Ibid., p.42.

³⁰⁷ Ibid., p.40.

Dans *Le cœur révélateur*, le héros perçoit distinctement l'activité cardiaque que le médecin ne peut déceler que par l'intermédiaire d'un stéthoscope, et cette perception surnaturelle lui tient lieu d'angoisse et d'ennui. « *Plus que tous les autres, j'avais le sens de l'ouïe très fin* »³⁰⁸ compare-t-il son sens par rapport à celui de ses semblables. Il reconnaît que le sien est supérieur, et dépasse les normes. Mais cette supériorité lui est-elle vraiment bénéfique ? Allait-elle lui faciliter la vie ou serait-elle paradoxalement une malédiction fatale ? Le dénouement de l'histoire montre qu'il s'agit bien d'une malédiction et non d'un avantage qui peut servir à comprendre le monde plus que les autres. L'hyperacuité de l'ouïe n'a ramené que du mal pour le personnage, les bruits occultes pour autrui, sonores pour lui, deviennent de plus en plus insupportables. La nuit, naturellement allouée pour l'apaisement et le repos, censée être sans vacarme, lui paraît bruyante et mouvementée.

*« —Maintenant, je vous le dis, un bruit sourd étouffé, fréquent vint à mes oreilles, semblable à celui que fait une montre enveloppée dans du coton. Ce son-là, je le reconnus bien aussi. C'était le battement du cœur du vieux. Il accrut ma fureur, comme le battement du tambour exaspère le courage du soldat »*³⁰⁹.

Le héros est capable d'entendre le cœur de son voisin, le mur qui les sépare est perméable aux vibrations. L'activité du cœur n'est pas régulière, le bruit devient de plus en plus accru au risque de défoncer sa cavité naturelle. Ces variations de rythme sont perçues clairement par le personnage, ils sont amplifiés sous l'action d'un tympan hypersensible pour devenir de véritables vociférations qui l'empêchent de goûter aux délices perdus d'un sommeil

³⁰⁸ Ibid., p.57.

³⁰⁹ Ibid., p.60.

profond. Nous avons eu ici un exemple des méfaits d'un sens qui se situe au-dessus des normes reconnues et désignées par la nature. Les tentatives d'atténuer les bruits cardiaques par le biais d'un bouchon, ou en plongeant la tête à l'intérieur de l'oreiller débouchent sur l'échec. Le silence mortel de la nuit blafarde intensifie les retentissements. Le seul moyen pour retrouver un endormissement serein est d'étouffer le bruit à sa source en arrachant la vie au sexagénaire. Aussitôt dit, aussitôt fait, le vieillard au cœur hyperactif fut assommé en pleine nuit par le héros qui n'entendra plus jamais les battements dérangeants. Le don surnaturel débouche sur un crime affreux. Ici, il n'y avait pas un organe de plus, comme l'expliquait le personnage de Maupassant, qui pourrait prolonger la prise de l'homme sur la nature. Mais un simple organe qui dépasse dans sa physiologie ceux des hommes normaux ; et le résultat était catastrophique. La sagesse providentielle a su donner à l'homme le strict minimum pour une vie paisible. Sa quête inlassable à les aiguïser, à les dépasser, et à les surexploiter l'expose à des fausses manipulations qui risquent d'ébranler l'ordre établi. La clémence divine a su tracer les limites des sens. La science a donné comme vérité irréfutable la gravitation de la terre autour de son axe, et autour du soleil ; supposons que l'homme en arrive à capter le bruit de cette rotation, ou que son œil puisse dévoiler cette rotation et ce mouvement ; sa vie sera dès lors synonyme de torture. La révolte de l'homme contre la mesure divine le fait sombrer dans la démesure.

Un sixième sens apparut sous la plume de Maupassant pour perturber la vie d'un jeune homme à qui la nature avait donné des pouvoirs inimaginables. Ces pouvoirs surnaturels l'obligent à dissimuler ses mains, et à les ranger sous ses aisselles. S'il les laisse pendantes, comme l'exige l'habitude, c'est qu'elles

échappent au contrôle, et n'adhèrent plus à ses commandements. Et ce ne sont pas seulement ses mains qui outrepassent les lignes rouges tracées par la nature, mais son regard aussi est pénétrant à des degrés qui défient les lois de l'optique et de la physique. Jacques recèle dans ce passage les détails de la portée hors normes de ses sens.

« Je n'ai qu'à regarder les gens pour les engourdir comme si je leur avait versé de l'opium. Je n'ai qu'à étendre les mains pour produire des choses ... des choses ... terribles. Si tu savais ? Mon pouvoir ne s'étend pas seulement sur les hommes, mais aussi sur les animaux et même...sur les objets ... »³¹⁰.

Nous avons déjà eu l'occasion de commenter la description hideuse des yeux de Jacques Parent. Il s'est avéré qu'à côté de la laideur et de l'épouvante qu'ils inspirent, s'aligne aussi un pouvoir unique de provoquer le mal rien qu'à travers le regard, et sans le moindre contact. Cette puissance mystérieuse qui déplace les objets à distance et agit sur les âmes prive le pauvre homme de jouir comme il le désire de la vie sociale ; il ne peut approcher les hommes, et est obligé par conséquent d'endurer une existence d'ermite. Ces mains aussi peuvent agir à distance sans toucher les objets. Il est obligé de les cacher comme s'il en était amputé. Et s'il ne peut utiliser ses deux mains, c'est que toute communication avec le monde extérieur lui serait impossible. L'explication qu'il s'est donné pour tromper momentanément sa lucidité, et retrouver temporairement son calme, c'est qu'il s'agit d'un phénomène lié au magnétisme. Mais l'explication ne lui avait été d'aucun intérêt puisqu'il est condamné à l'errance et au recueillement. Etre un surhomme parmi les faibles, c'est être immortel parmi les mortels, un dieu au milieu des hommes. Parfois

³¹⁰ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.360.

la supériorité ne ramène que le mal, la preuve c'est que Monsieur Jacques a préféré la mort au surhomme qu'il était. « *Vous savez que Jacques Parent est mort fou dans une maison de santé* »³¹¹ s'explique le narrateur dans l'incipit de la nouvelle avant de relater les événements de sa misérable existence.

Les organes supérieurs dont est prémuni le héros fantastique ne servent pas à concrétiser l'héroïsme au sens aristotélicien du terme, mais par contre, ce sont des armes puissantes entre les mains d'un esprit faible qui en méconnaît l'usage approprié. La divergence est énorme entre le soldat et son arme, entre les moyens offerts au personnage et l'unanimité de ses actions, en les capacités physiques et leur déploiement sur scène. Au lieu d'en profiter et faire preuve d'audace, les pouvoirs dont il jouit accélèrent le processus de son anéantissement. Ce point, c'est-à-dire, cette incongruence de l'homme avec lui-même et avec son environnement pourrait bien être une esquisse pour repenser la question de l'absurde, mais cette fois-ci en littérature fantastique, et non comme figure du tragique moderne.

5. La peur : de la pulsion physiologique à la phobie pathologique

L'hésitation continue et la confusion qui enveloppent le récit fantastique du début à la fin sont des critères qui déterminent le genre et le différencient de ses faux jumeaux. La peur en est également une thématique omniprésente. Les auteurs, en voulant greffer cet état glissant et instable engendrent par la même occasion ce sentiment anthropologique. Modérée et justifiée, la peur est

³¹¹ Voir la note 260.

légitime. Exagérée et inexpliquée, elle renvoie à la sphère pathologique. Il est des récits même où l'on recherche à provoquer la peur plus que l'on cherche à déséquilibrer le raisonnement. Ce chapitre s'attèle à dévoiler comment se façonne cette atmosphère d'horreur qui circonscrit l'action dans le texte fantastique. Le lexique dédié à représenter la peur est aussi à soulever et à comparer chez les auteurs, car en fin de compte, c'est le retentissement des mots dans les oreilles, et les images auxquelles ils réfèrent qui ramènent la peur ou instaurent la paix. Encore une fois, tout ce qui a trait au genre est à puiser au fond de l'être. L'introspection, l'auto-auscultation sont beaucoup plus révélateurs que l'observation du monde extérieur.

Avoir peur, c'est être normal, vaincre la peur témoigne de courage, ne pas avoir peur du tout, c'est ne pas être un humain, « *Tous les hommes ont peur. Tous. Celui qui n'a pas peur n'est pas normal* »³¹² confirme Sartre, qui ôte toute appartenance à la race humaine à tout homme qui n'a jamais ressenti ce frisson de la peur. Christophe André, psychologue de formation, explique que la peur est une sorte d'alarme qui se déclenche en cas d'une menace ou d'un danger.

« Nous avons besoin d'elle, car elle représente un signal d'alarme destiné à faciliter notre vigilance face aux dangers, et à augmenter alors nos chances de survie »³¹³.

Le psychologue ne se contente pas seulement de qualifier la pulsion d'anthropologique, c'est-à-dire qui rentre dans les caractéristiques psychologiques et physiologique de l'homme, mais en fait une pulsion

³¹² Jean-Paul Sartre, *Œuvres de Jean-Paul Sartre*, Editions du Club de l'Honnête Homme, Paris, 1979, p.72.

³¹³ Christophe André, *Psychologie de la peur Craintes, angoisses et phobies*, Editions ODILE JACOB, Paris, 2005, p.13.

nécessaire et obligatoire : elle est vitale. La peur est une alarme physiologique, qui incite l'homme à appréhender les dangers qui le guettent et développer par conséquence la réaction qui s'impose.

La nouvelle de Maupassant *La peur* était dédiée toute entière pour situer cette pulsion problématique qui se traduit cliniquement par une accélération des battements cardiaques ou ce qu'on baptise médicalement une tachycardie, et chimiquement par la sécrétion abondante d'une hormone nommée l'adrénaline. Et l'on voit comment la science tend à expliquer le caractère et le tempérament par l'activité chimique et glandulaire du corps. Chez l'homme tout est hormonal. Après l'avis du psychologue sur la peur, et sa tentative de démontrer son utilité et sa nécessité, l'homme au teint bronzé s'est attaqué à cette question profonde, bien que le terme soit connu par tout le monde, et voici le concis de sa définition :

« La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. (...) la vraie peur c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois »³¹⁴.

Ce qui est entre parenthèse, c'est l'inné, le normal, le naturel. La peur est une pulsion qui devrait exister chez l'homme. Le plus brave des hommes n'est reconnu comme tel que s'il arrive à remporter le duel face à sa propre peur. Il n'est téméraire que s'il sait la contrôler, la vaincre, la dissimuler dans les moments difficiles. La peur, dans l'exemple, arrive à concilier âme, pensée et cœur, une trinité disparate réticente à toute convergence. La peur intéresse l'être

³¹⁴ Guy de Maupassant, op. cit., p.126.

dans sa totalité, l'organe qui l'abrite est mal déterminé. Les auteurs lui trouvent à chaque fois un nouvel habitacle, il semble que chacun, selon sa disposition physiologique et psychologique la perçoit différemment. Ce qui caractérise la peur aussi c'est que son amère expérience marque l'être, devient un réflexe qui surgit à chaque stimulus, c'est-à-dire, à chaque souvenir. Si la première définition manque de précision quant à circonscrire l'entité responsable de captiver la peur, la deuxième n'en est pas assez éclaircissante puisqu'elle s'appuie sur deux termes, « réminiscence » et « fantastique » qui brouillent plus qu'ils ne clarifient. Mais du moins, ils orientent tous les deux vers une vérité fréquemment soulevée : que l'homme a plus peur des choses qu'il ne connaît pas, qu'il ne comprend pas. Pour élucider davantage, un exemple s'impose. Voici une situation purement fantastique où l'épouvante accède à son dernier stade :

« Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvante horreur »³¹⁵.

L'exemple qui explique la peur, lui-même fait peur. L'homme au teint bronzé expose la situation devant ses compagnons, mais exige une condition primordiale qui doit absolument exister pour catalyser la genèse de la peur ; c'est la croyance en l'existence des revenants. Une fois l'idée inculquée, « *rencontrer un spectre errant* »³¹⁶ dans une nuit épaisse serait capable de porter la peur à son point le plus culminant. La peur est comme le phénomène, tous les deux choisissent méticuleusement leurs victimes. Aussi, «Peur », « épouvante », et « horreur » classés dans cet ordre, qualifient-ils de

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid., p.339.

façon ascendante la pulsion de la peur, et l'on constate que le recours à des synonymes qui désignent presque la même chose, dans une même définition, fait rejaillir encore une fois cette question épineuse de l'appauvrissement des langues, qui restent au-deçà du génie des poètes.

Le choix des victimes ne semble pas être le seul point commun entre la peur et le phénomène, le caractère contagieux est rencontré chez les deux. Dans la même nouvelle : « *La peur* », une frayeur énorme accable les hommes bien qu'ils soient munis d'armes chargés et prêts à tirer sur tout ce qui bouge. Mais devant une cible invisible, toute arme devient sans aucun intérêt. La peur regagne aussi le chien, censé protéger ses maîtres, l'animal augmente davantage leur angoisse par ses aboiements qui se rapprochent beaucoup plus à des hurlements plaintifs.

« Tous les yeux se portèrent sur lui, il restait maintenant immobile, dressé sur ses pattes comme hanté d'une vision, et il se mit à hurler vers quelque chose d'invisible, d'inconnu, d'effreux sans doute, car tout son poil se hérissait »³¹⁷.

Les chiens peuvent peut être voir ce que les hommes sont incapables de voir. Si tous les yeux se portent sur l'animal, c'est que les hommes espèrent qu'il puisse les guider, les orienter vers l'origine du danger. L'attitude adaptée par le chien dans *La peur* est la même que pour le chien dans *L'auberge*, les deux expriment leur peur par le hérissément des poils, sauf qu'ici le chien est resté immobile, alors que Sam grattait la porte avec ses griffes. Les hommes cherchent dans les sens supérieurs du canidé un prolongement à leurs sens défaillants. Mais il s'est avéré que l'atmosphère fantastique transcende aussi

³¹⁷ Ibid., p.132.

l'acuité des organes de l'animal. La foule a bien compris cette vérité, et le « *vieux chien, presque aveugle et moustachu* »³¹⁸ a été éloigné pour se défaire au moins de sa voix criarde et anxiogène. Dans le domaine du fantastique, le monde est à l'envers ; on y trouve des armes qui ne protègent guère, des chiens de garde incapables de monter la garde, en plus de guérisseurs qui manquent du bon remède. Il semble que le fantastique construit ses propres lois et admet ses propres vérités.

La douleur est scientifiquement perçue par la peau, cette carapace externe qui sépare les organes internes du milieu extérieur. Mais quel organe est-il responsable d'appréhender la peur ? Avant de fouiller des exemples dans le corpus, il convient de signaler que l'homme a peur parce qu'il est faible par rapport à son environnement. Il voit la fureur de la nature, et son potentiel destructeur ; une marée haute alimentée par un entrechoquement de deux plaques au fond des mers est capable de faire disparaître toute une agglomération. Un microbe insignifiant peut l'obliger à garder le lit pendant des jours. Un volcan en activité le met en état d'exil, l'obligeant à abandonner son logis. Une voiture peut l'écraser. Une pierre égarée peut le blesser. Un scorpion venimeux peut facilement l'éteindre. Ceci est valable pour tous les temps. Mais à l'ère nouvelle l'intelligence artificielle a centuplé le sentiment d'insécurité. Une bombe nucléaire est capable de remettre l'homme à sa phase d'australopithèque³¹⁹ si elle ne l'extermine pas carrément. Voilà pourquoi la

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ancêtre de l'homme moderne, si l'on croit bien à l'évolutionnisme.

peur existe, l'infériorité de l'homme et sa fragilité, l'instabilité de son environnement la nourrissent d'une façon continue.

Qu'est ce qui fait tellement peur ? L'exemple donne la condition de la croyance en des êtres surnaturels pour que le frisson puisse secouer le corps et faire vibrer l'âme. Mais le narrateur dans « *Lui ?* » ne croit pas au surnaturel, et pourtant sa peur est indescriptible, il disserte dans ce passage sur ses probables origines :

« Je n'ai pas peur d'un danger. Un homme entrerait, je le tuerais sans frissonner. Je n'ai pas peur des revenants ; je ne crois pas au surnaturel. Je n'ai pas peur des morts ; je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît(...) j'ai peur de moi, j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole. (...) J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui s'échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse »³²⁰.

Le narrateur emploie une série de phrases négatives, où il énumère les choses qui ne lui font point peur : les dangers ne représentent pour lui aucune menace, il est toujours armé, et peut facilement neutraliser quiconque s'aventure auprès de son territoire. Les revenants ne l'intéressent pas, ses convictions religieuses n'admettent point de telles légendes. Le surnaturel pour lui n'est qu'historiettes invraisemblables contées par les nourrices et les grand-mères pour imposer le silence aux petits bavards. Après cette série de séquences négatives qui ont mis partiellement le point sur les tendances idéologiques et théologiques du personnage, une deuxième série assertive prend le relais pour essayer de mettre l'accent sur la nature de ses peurs. Mais malheureusement ses assertions n'arrivent pas à en localiser la source : « *j'ai peur de la peur* »

³²⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.203.

dit-il, confus, et incapable de trouver les mots qui conviennent le mieux à son état. Néanmoins, il a pu tracer une piste qui oriente vers l'intériorité. La menace est donc intrinsèque, réside dans sa pensée et dans son esprit. Ici encore, les armes sont défectueuses car le danger émane de l'intérieur, sauf bien sûr si l'on pense à s'autodétruire par un quelconque moyen.

Les exemples cités sont extraits de *La peur* de Maupassant, mais il faudrait dire qu'il avait écrit deux nouvelles qui portent le même nom, ce qui témoigne d'ailleurs de l'intérêt de la thématique dans l'écriture fantastique. Pour les différencier, l'éditeur des *Contes cruels et fantastiques*, plus précisément dans la table des matières, ouvre une parenthèse devant chaque titre et insère la première phrase de la nouvelle : (On remonta sur le pont), et (Le train filait). Le narrateur de la première nouvelle est sur un bateau, celui de la deuxième est dans un train qui fuit une zone d'épidémie de choléra comme l'indiquent les éléments du paratexte, et le texte lui-même, « *Vous sentez le phénol dont ces wagons sont empoisonnés, c'est qu'il est là quelque part* »³²¹, le « il » c'est le choléra. La seconde est aussi chargée de bout en bout par le même thème. Deux histoires y sont superposées pour commenter cette vérité proférée par le voyageur qui se tient en face du narrateur : « *On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas* »³²². Puisque le processus de la cognition et de la compréhension s'effectue au niveau de l'organe de l'intelligence ; le cerveau serait très probablement l'organe qui abrite la peur ! Mais se contente-t-elle vraiment d'un seul emplacement, ou sa vibration affecte-elle par contre chaque

³²¹ Ibid., p.346.

³²² Ibid., p.343.

centimètre de la surface corporelle ? « *L'affreuse convulsion de l'âme* »³²³ comme la définit Maupassant, ou « *la douleur de l'esprit* »³²⁴ comme préfère la qualifier Hoffmann, est mobile, elle change d'apparence, et change aussi d'intensité. Sa migration dans le corps ne suit pas un itinéraire précis qui permettrait aux anatomopathologistes de lui trouver un circuit inter-organique bien défini. Mais d'une manière générale la peur agit sur la respiration : « *le moindre bruit me coupait l'haleine* »³²⁵ dit le voyageur qui a vu une brouette courir toute seule. « *J'étais comme pétrifié, la respiration me manquait* »³²⁶ affirme de son côté Nathanaël à l'occasion de l'une des visites malveillantes de Coppélius. Puis cette peur gagne rapidement le cœur pour affecter ses mouvements réguliers et se jouer de sa rythmique « *Mon cœur se mit à bondir si violemment que je m'affaissais sur l'herbe* »³²⁷ continue le compagnon dans son étrange récit de la brouette. L'œil perçoit, le cerveau analyse et le cœur réagit au message transmis par une accélération synonyme d'alarme.

La manifestation de la peur exige, semble-t-il, un climat propice, une atmosphère spécifique. Dans *Le spectre fiancé*, Dagobert parle d'une espèce de prédisposition pour que le frisson puisse se manifester. Il exige la juxtaposition de quatre éléments nécessaires pour instaurer facilement un environnement terrifiant.

« Il est bien établi, dit enfin Dagobert, le jeune avocat, que l'automne, le vent d'orage, le feu de cheminée et le punch sont quatre conditions, sont

³²³ Ibid., p.344.

³²⁴ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.317.

³²⁵ Ibid., p.346

³²⁶ Ibid., p.226.

³²⁷ Guy de Maupassant, op. cit., p.346.

quatre choses inséparables, et qu'elles excitent en nous une secrète disposition à la terreur »³²⁸.

Le quadrilatère que suppose Dagobert insiste sur des éléments liés au temps, même si la nuit n'en est pas littéralement indiquée, mais indirectement évoquée puisqu'elle est inséparable du feu de la cheminée, un feu allumé, non pas pour se réchauffer, mais plutôt pour éclairage ; le froid de l'automne n'étant pas assez glacial. Le vent qui souffle, déracine les arbres, renverse les navires, soulève les vagues, fait peur parce qu'on ne constate que ses dégâts, c'est un tueur silencieux et imbattable. L'automne est triste, rappelle le vieillissement et la sénilité, sa couleur ocre dont il tapisse la nature fait sombrer inconsciemment la pensée dans une méditation tragique sur la mort et sur la finitude. Quant au punch qui clôture cette alliance anxiogène ; il se joue de la pensée, de la capacité d'apporter un jugement droit sur les choses et sur les événements. Il est aussi un thème majeur de la littérature fantastique. Le punch, c'est la convivialité, c'est le récit encadrant, c'est l'hospitalité, bref, c'est l'habitude. Il est parallèlement un moyen incontournable d'accéder à des visions qui trahissent la norme. Aussi, la cargaison d'alcool n'avait-elle pas permis à Ulrich de se maintenir en vie dans sa cabane dérisoire, de pourchasser quoique temporairement l'image du vieux Gaspard perdu de vue depuis des semaines, et d'étouffer sa voix qui s'infiltre au travers des murs de glace pour faire vibrer violemment le tympan hyperactif du jeune obsédé. L'usage de l'alcool est fidèle à une esthétique d'instabilité qui veut que tout ce qui a trait au fantastique soit irrégulier, et admettre une interprétation bivalente, voire polyvalente. L'instabilité de sens, la pensée fragmentaire et émietlée, l'absence

³²⁸ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.316.

d'une univocité herméneutique sont tous des caractéristiques qui jalonnent le texte fantastique.

En abordant la topographie que dessine la peur dans ses déplacements à travers les régions du corps humain, nous avons évoqué la perturbation des rythmes respiratoires et cardiaques, deux fonctionnalités qui s'annoncent vitales. Mais la distribution de la peur intéresse d'autres recoins.

« Sous la pression d'une terreur et d'une horreur inexprimables, pour lesquelles le langage de l'humanité n'a pas d'expression suffisamment énergique, j'ai senti les pulsations de mon cœur et mes membres se roidir sur place »³²⁹.

Tout le monde consent qu'il y a une difficulté à décrire la peur, ici le héros de *Ligeia* le dit clairement, toutes les langues sont incapables d'exprimer fidèlement ces sensations. La peur passe par le cœur, qu'elle affecte, avant de migrer vers les membres inférieurs pour les priver de la mobilité, et l'on connaît que pour fuir face aux dangers, on ne peut s'appuyer que sur les jambes, or celles-ci se trouvent paralysées sous l'effet de la grande épouvante. Une légende populaire raconte qu'au moment de l'agonie, l'issue de l'âme hors du corps débute par les jambes, ainsi l'agonisant ne peut s'en servir pour fuir une mort certaine et douloureuse. La douleur de l'agonie est insupportable, le voile se retire, une nouvelle dimension s'offre aux yeux du mourant, avec ses images terrifiantes et inhabituelles caractéristiques du royaume des morts.

Il faudrait souligner aussi que le héros fantastique, fréquemment assailli par le phénomène, torturé par des peurs inimaginables, construit et développe

³²⁹ Edgar Allan Poe, op. cit., p.39.

une certaine immunité. La peur qui dure devient habituelle et finit par se transformer en un courage sans précédent. Ce type d'immunité acquise à force de s'exposer aux diverses terreurs est visiblement perçue dans *La morte* de Maupassant.

« Je pensai qu'elle aussi avait dû la tracer sur sa tombe. Et sans peur maintenant, courant au milieu des cercueils entrouverts, au milieu des cadavres, au milieu des squelettes, j'allais vers elle, sûr que je la trouverais aussitôt »³³⁰.

Le héros a passé la nuit dans un cimetière silencieux où reposent paisiblement les morts. Il a ressenti toutes les peurs qui puissent exister sur terre. Son but de cette excursion nocturne hors pair est de revoir sa bien-aimée récemment éteinte après une brève maladie, l'enlacer encore une fois avant de la remettre précipitamment dans sa fosse. Le héros a été surpris par une scène affreuse : des morts, des déterrés qui viennent rectifier les mensonges souscrits sur les pierres funéraires. Tout le monde procède à l'effacement des écritures retracées par amour ou par méconnaissance de la réalité des choses, de la part des proches, pour réécrire toute la vérité, espérant apaiser, tant soit peu, le fardeau emporté dans la tombe. Cette étrange vue, digne du jour du jugement décrit méticuleusement dans les épîtres et dans les versets coraniques, a donné un courage sans égal au personnage qui cherche alors le tombeau de sa femme pour espérer y trouver une séquence qui dissiperait toutes ses peines. Mais malheureusement la confession de la morte avait aspiré ce qui lui restait en termes de force après une longue nuit d'enfer : *« il paraît qu'on me ramassa, inanimé, au jour levant, auprès d'une tombe »³³¹* affirme-t-il lorsqu'il reprit

³³⁰ Guy de Maupassant, op. cit., pp.649-650.

³³¹ Ibid., p.650.

conscience. Sa femme a confessé sa trahison sur la pierre comme pour tous les enterrés du cimetière. En trompant son mari dans un jour froid et pluvieux, elle tomba malade, et succomba quelques jours après son péché impardonnable. Lorsqu'elle dépasse un seuil, la peur devient une habitude. Il en est ainsi pour le héros de la nouvelle « *Le Horla* » qui court après l'apparition pour la surprendre. Le prédateur et le gibier se permutent alors de rôles, le hanté devient hanteur et vice versa. À force d'endurer, la peur succombe peut-être, mais non pas le phénomène ; il est multi-résistant et ses tactiques semblent être polymorphes.

Puisque l'indissociabilité entre le récit fantastique et la terreur est devenue une réalité attestée et démontrée, il serait peut-être juste de la prendre en considération à chaque fois qu'on songe à élaborer une définition du genre littéraire, où l'on s'attellerait à être beaucoup plus exhaustif et beaucoup plus globalisant. Le dépassement de la réalité vers la confusion est la pierre angulaire qui soutient tous les apports théoriques. Mais ce cheminement, et cette migration ne s'effectue qu'avec un accompagnement quasisystématique d'une terreur plus au moins étendue, plus au moins profonde. La peur bleue, la peur hideuse, la peur superstitieuse, la peur affreuse, et la terreur sans nom, sont des expressions et des qualificatifs que les auteurs choisissent au sein d'un langage en crise, qui n'a jamais pu s'aligner à la hauteur d'une imagination cybernétique. C'est pour cette raison d'ailleurs que le champ lexical de la peur est à peu près le même, non pas seulement dans le présent corpus, mais dans les écrits fantastiques en général. La terreur est l'une des armes du phénomène, et non pas toute son arme, il ne lâche prise qu'une fois sa victime perd la vie ou perd la raison. Cette imminente fatalité fait du récit fantastique un terrain

favorable pour cultiver le tragique ; si le monde est tragique par définition, l'univers fantastique appartient certainement à ce monde. Il y a lieu donc de s'y introduire pour aller au bout de notre théorie, en essayant d'argumenter, et d'étayer notre choix. Ceci ne peut aboutir qu'en répondant à cette question centrale présente sous nos yeux depuis le début, et qu'il est temps d'explicitier. Existe-t-il donc du tragique, tel que nous l'avons défini dans les chapitres antérieurs, dans l'écriture fantastique ? La troisième partie de notre travail va donc chercher à trouver des réponses argumentées à cette interrogation. Nous veillerons également à travers ce volet à mettre en exergue l'originalité de cette recherche, puisque les travaux antérieurs ont discuté du tragique et du fantastique séparément. Etudier le tragique sur un terrain fantastique est une première dans son genre à notre connaissance.

Troisième partie :
L'aspect tragique du récit fantastique

I. Le tragique de l'univers spatial fantastique

À l'état normal, dissenter sur l'espace dans le genre fantastique aurait pu être réalisé précédemment, dans les premiers chapitres. Cependant, nous avons remarqué que le lieu qui abrite les différentes scènes et actions dans le récit fantastique agit à l'encontre des attentes et des souhaits du héros. Le personnage, bien que ses luttes soient superficielles, dominées par un attentisme, un abandon, et une soumission, déploie quand-même quelques faibles tentatives pour se défaire, et se détacher de la prise ferme de ses persécuteurs. Or, au moment de ses vains efforts, il doit faire face à une autre catégorie d'écueils : un espace clos, carcéral, qui s'allie aux autres antagonistes pour former un clan ennemi.

Ainsi seront traitées dans ce chapitre plusieurs catégories d'espace, allant du plus grand au plus petit, de l'extérieur à l'intérieur, mais qui partagent une seule et unique spécificité, celle de s'opposer aux plans et à l'évolution du héros. L'espace fantastique se bloque à son tour, et ne laisse paraître aucune issue de secours. La fuite s'avère non praticable ; si ce ne sont pas les montagnes gigantesques qui empêchent toute tentative d'évasion, ce sont les murs hauts et les toits résistant à toute épreuve qui inhibent la perspective d'échappement. L'environnement dans lequel évolue le personnage fantastique est assez favorable à l'avènement du phénomène, il l'aide à exécuter ses projets de martyrisation. Si dans le théâtre antique et classique il existe une divinité qui contrôle la vie hellénique, prolonge la souffrance, anticipe le châtement, et abrège les instants de joie, l'univers fantastique garde presque les mêmes

caractéristiques, sauf que la divinité n'existe plus, et que l'action se passe dans une atmosphère de terreur.

Les auteurs du genre fantastique aiment l'obscurité, la chérissent. Le premier chat d'Edgar Poe était noir, le deuxième qui va apparaître après la pendaison de Pluton était noir aussi. La main desséchée décrite par Maupassant, est noire et mal propre. Les deux cavités orbitaires d'Olimpia l'automate sont d'un noir foncé. Cette couleur règne, prédomine, et semble intervenir amplement dans le trajet que prennent les événements et les scènes fantastiques. L'obscurité est le maître mot. Aussi, la plupart des assauts meurtriers du phénomène se font-ils la nuit, sous cette large couverture qui s'étale depuis le firmament pour teinter la terre d'un noir terrifiant, propice à la profusion des apparitions et des entités fantomatiques. À cette nuit touffue se rajoute un silence angoissant et mortel qui stoppe aussi les aiguilles de l'horloge, et met le temps en instance.

Non loin de cette obscurité qui tapisse tous les recoins du récit fantastique, surgit le thème de la nuit inhérent à ce type spécifique d'écriture. Nous sommes tenu donc d'interroger méticuleusement ce thème majeur qui semble entreprendre des liens très étroits avec la peur. La tombée de la nuit correspond à l'instillation progressive d'une atmosphère d'inconfort. Ce lien serait donc l'une des idées à développer. Tout est noir, c'est une vérité esthétique indiscutable, mais parfois des lumières vacillantes, chancelantes et malades viennent renforcer le doute et l'incertitude au lieu de les dissiper. Le clair-obscur sera le titre d'un sous-chapitre qu'il faudrait aussi aborder dans ce travail. L'ultime objectif serait, à notre sens, de démontrer « le tragique » de

l'espace en littérature fantastique. Tout le travail à venir s'attellera à soutenir cette hypothèse, et ce par le truchement d'une argumentation solide issue des textes soigneusement choisis pour former le corpus de notre étude.

1. Géographie de réclusion

Il faudrait rappeler tout d'abord que la terre, comme espace initial pour toute action, est perdue dans l'immensité de l'univers. Quand l'astronomie a évolué, on a pu calculer ses diamètres, et estimer approximativement son poids. Le développement de la géologie et de la topographie ont permis également de chiffrer les sommets des montagnes, de décrire les talwegs et les crêtes, et de sonder les profondeurs des mers. La comparaison de ces paramètres et de ces périmètres avec ceux d'autres planètes récemment découvertes témoigne de la petitesse et de l'insignifiance du globe terrestre par rapport à l'expansion démesurée du cosmos. La loi d'attraction prouvée par Newton veut que l'homme soit cloué à la terre, tiré vers le bas par une force occulte qui l'empêche de se mouvoir librement, de bondir sans pour autant rebondir sur terre, comme le font aisément les astronautes qui baignent dans l'espace, débarrassés, et échappés à la pesanteur qu'exerce le noyau de la terre sur tout objet qui possède un poids. Cette action indirecte, distante, et invisible serait très probablement d'origine magnétique, selon les experts de la géophysique.

Peut-on réellement s'échapper de la terre et espérer trouver une forme de vie ailleurs ? À présent, la guerre sur terre a migré vers l'espace. Les hommes ont dépouillé la terre de ses richesses, de ses mines, de ses forêts, de ses espèces animales et végétales comestibles, de son eau potable, source de toute vie sur terre ou ailleurs pour l'homme et pour les êtres dits vivants. Il est temps de la

laisser agoniser, tel un steamer qui fait naufrage et qu'il faudrait absolument abandonner avant qu'il ne soit trop tard. Les sonnettes d'alarmes ont retenti il y a longtemps, plusieurs agglomérations souffrent déjà de manque d'eau et d'oxygène, les gens y sont astreints de mettre des masques pour filtrer l'air des particules toxiques. Pour revenir à notre question, il faudrait dire qu'actuellement, des visites périodiques se font vers des planètes lointaines pour exploration scientifique et parfois pour un tourisme de personnes riches. Or, espérer prolonger le séjour est une fin inaccessible. La terre est une damnation, et c'est pour cette raison qu'on l'avait choisie pour réceptionner les pourchassés du paradis suite au péché originel.

En plus, cette même terre est submergée par les eaux de tous les côtés, seul le quart de sa superficie est adapté à la vie. L'eau comble la majorité des interstices pour ne laisser que des déserts et des montagnes rocailleuses. Les plaines favorables à l'installation de l'homme, à la semence, et à l'élevage : deux activités vivrières inséparables à l'homme, sont clairsemées. L'espace s'est considérablement rétréci, et ne cesse de se resserrer à mesure que la démographie évolue. La terre souffre, porte sur son dos les vivants, et dans ses entrailles les morts, et ni les premiers ni les seconds ne peuvent la quitter.

Voyons maintenant comment le récit fantastique peint-il l'espace ? Que désigne d'abord cet espace général ? C'est la ville, la campagne, la contrée qui renferme dans son sein l'espace immédiat où se déroule l'action fantastique. Quand le personnage sort de sa demeure, de sa chambre, de son salon, de son lit, de tous ces lieux synonymes pour lui de souffrance et de harcèlement, il s'ouvre alors sur un autre espace un peu plus grand et plus aéré où il espère

s'engouffrer, se mêler à la foule pour fuir le bourreau. C'est ce milieu qu'on appelle espace général. Quand Ulrich quitte l'auberge pour aller au-devant de son compagnon, que trouve-il juste derrière la porte ? N'est-ce-pas bien un mur long, large, consistant de neige gélifiée sous l'effet d'un vent glacial ?

« Une averse de soleil tombait sur ce désert blanc éclatant et glacé, l'allumait d'une flamme aveuglante et froide ; aucune vie n'apparaissait dans cet océan des monts ; aucun mouvement dans cette solitude démesurée ; aucun bruit n'en troublait le profond silence »³³².

L'endroit où fut implantée l'auberge est inaccessible, les montagnes l'entourent de toutes les directions, et laissent à peine s'infiltrer quelques rayons de soleil incapables de faire augmenter les chiffres affichés sur le thermomètre, leur rôle essentiel est de blanchir davantage une neige épaisse que la portée du regard ne peut recouvrir. Ce n'est pas seulement la hauteur des monts et la densité des forêts qui rendent la région désertique : à une nature géographique impraticable se rajoutent des conditions météorologiques qui discordent avec les capacités biologiques de l'homme. Le désert désigne normalement les dunes et les étendues de sable, mais ici le narrateur utilise le mot pour sous-entendre l'immensité de l'espace couvert de neige. Cependant, le mot désert oriente souvent la pensée vers cette incapacité de s'orienter, de se localiser, et de se frayer un chemin de retour. Le sentiment de perte, d'errance n'est pas astreint au sable et au Sahara, mais se ressent devant toute conformité immense : océan, forêt, labyrinthe, où le fait d'identifier un repère devient impossible.

³³² Guy de Maupassant, op. cit., p.570.

Hoffman a aussi implanté son majorat dans un endroit difficile d'accès, mais plus difficile encore à quitter. Entouré par la mer, assiégé par des sables mouvants, le château ressemble plus à un bâtiment pénitencier qu'à une résidence d'estivage et de détente.

« Non loin des rivages de la mer Baltique, se trouve le château héréditaire de la famille de R..., nommé R...bourg. La contrée est sauvage et déserte. Çà et là, quelque brins de gazon percent avec peine le sol formé de sable mouvant »³³³.

La demeure encerclée par la mer sert à recueillir le baron et ses hôtes à chaque début d'hiver pour pratiquer la chasse aux loups. En dehors des périodes d'hivernage et des neiges le château reste désertique et inanimé, exception faite de quelques domestiques initiés à l'existence rude. Les sables mouvants qui l'entourent donnent à penser qu'il s'agit beaucoup plus d'un piège ou d'une embuscade que d'un bâtiment alloué à l'euphorie et à l'allégresse. L'auberge de Maupassant ressemble au Majorat de Hoffmann dans la mesure où les deux constructions abritent leurs hôtes d'une manière intermittente, elles choisissent toutes les deux la saison la plus difficile : l'hiver, pour offrir leurs services, et ouvrir leurs portes. Erigés au milieu de nulle part, désertés la plupart du temps, les deux mystérieux bâtiments constituent un espace propice pour accueillir d'autres espèces que les humains, des spécimens invisibles certes, mais qui semblent craindre eux aussi la rudesse des hivers, et viennent se blottir contre les murs et s'abriter sous les toits isothermes de l'auberge et du château.

³³³ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.57.

La barrière géographique n'est pas forcément obtenue par le truchement d'un paysage insulaire, ou par le biais d'un massif de montagnes géantes, dans *Le Horla*, la rivière a pu remplir cette fonction d'isolement et de séparation.

« J'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule,
le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large
Seine, qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent »³³⁴.

Le paratexte informe que cette description réaliste renvoie à une propriété de Gustave Flaubert qui se trouve à Croisset. Le même paysage devrait également charpenter l'espace dans *Bel ami*. Le basculement de la vie à l'œuvre, et de l'œuvre au vécu de l'auteur est une opération qui se perpétue dans les textes fantastiques, et dans l'œuvre littéraire d'une manière générale. Victor Hugo avait écrit des vers à fondre le cœur en hommage à sa fille éteinte en pleine fraîcheur de la vie par noyade. Le lyrisme, la rime façonnée et l'imagination sans frontières, n'ont pas empêché le poète de prendre comme point de départ un événement triste, mais authentique, qui assombrissait sa vie, et que seule la force des vers peut apaiser et amortir. La rivière fatale chez Hugo qui a englouti la fleur de sa vie, devient également source du mal dans *Le Horla*. Il est fort probable que le mal qui s'empara du héros soit apporté par la rivière, et que l'épidémie qui s'est préalablement propagée au Brésil s'est appuyée sur l'eau pour sa mobilité et son extension. Le bateau évoqué par le narrateur a servi de vecteur qui a transporté l'affection mystérieuse dont il souffre. La large rivière ne se contente pas de rendre l'évasion difficile, mais ramène aussi le mal, et le fait disséminer tout au long de son tortueux parcours.

³³⁴ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.35.

« *J'aime ma maison* », cette phrase à elle seule confère bonheur et sécurité. Elle est très simple, contient sujet, verbe : le plus beau des verbes, et un complément d'objet direct. Bachelard avait réservé de longues pages dans *La poétique de l'espace* à ce sujet ; il a développé plusieurs réflexions sur la relation de l'homme avec la maison, et qu'il essaie d'esquisser, et de dégager, comme dans ce passage qui témoigne de la primauté de l'espace, et sa supériorité sur le temps dans le rapport des deux avec la mémoire de l'homme.

« Bien entendu, grâce à la maison, un grand nombre de nos souvenirs sont logés et si la maison se complique un peu, si elle a cave et grenier, des coins et des couloirs, nos souvenirs ont des refuges de mieux en mieux caractérisés »³³⁵.

Plusieurs recoins, c'est automatiquement plusieurs expériences, plusieurs images, et plusieurs souvenirs qui renforcent cette intimité avec les lieux, et surtout quand il s'agit de la première maison où l'on a ouvert les yeux, et fait les premiers pas. Le désir de revoir cette première maison après l'avoir quittée s'empare des esprits, et l'on a dans la visite de Jeanne, personnage de Maupassant, au château de son père vendu à des nouveaux propriétaires suite à la misère, l'exemple le plus émouvant, et le plus tragique.

« Et soudain, dans une brusque hallucination qu'enfanta son idée fixe, elle crut voir, elle vit, comme elle les avait vus si souvent, son père et sa mère chauffant leurs pieds au feu »³³⁶.

La fille a bien perdu ses parents, mais dès qu'elle foula son ancienne propriété, elle y voit sa vie filer devant ses yeux, tel un film projeté sur un écran géant. Mais pourquoi, en fait, agencer ces deux exemples : celui de Bachelard

³³⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p.27.

³³⁶ Guy De Maupassant, *Une vie*, Pocket, Paris, 1990, p.260.

et celui de Maupassant ? Et bien nous pensons que l'espace exerce une sorte d'emprise inconsciente, voire psychologique sur l'homme en général. On a beau voyager, traverser des milliers de kilomètres et sillonner les contrées, il y a toujours un appel drastique et vigoureux qui nous incite à retourner au couvent tel les oiseaux migrateurs. Les itinéraires se bifurquent, mais le chemin du repli est tracé dans la mémoire.

Dans les textes fantastiques, la même situation se réitère : le mal brouille l'espace, le comble, le domine. Mais cet espace, pour dangereux qu'il soit, retient le héros, l'empêche de fuir, et quand il parvient avec peine à quitter les lieux, ce n'est que pour une durée déterminée. On peut donc parler d'une prison virtuelle qui agit inéluctablement sur l'inconscient. La lecture psychanalytique faite de la demeure la désigne comme étant un refuge, un repaire, une enceinte qui verse une tranquillité quasi-utérine. Le mal qui pourrait peut-être survenir ne peut en aucun cas prendre le dessus sur la nécessité de l'irréversible « chez-soi ».

Sans quitter l'élément aquatique, la rivière, veine nourricière qui permet à la verdure d'émerger sur ses bords, termine dans la plupart du temps sa longue course en se jetant dans les bras grands-ouverts de la mer ou de l'océan. Si le sol reste obscur et résiste encore à la science, les océans sont beaucoup plus mystérieux. La mer a englouti dans ses entrailles des centaines de navires, et a ramené à son tréfonds les marins les plus expérimentés. Le déluge décrit par les ecclésiastiques et les théologiens, demeure une preuve incontestable de la fureur inapaisable de l'eau : cet élément de vie qui peut à n'importe quel moment arracher cette même vie. Edgar Poe a bien su se pencher sur cette

question de métamorphose qui s'est emparée de l'eau, en se transformant d'une eau bénite source de nourriture et de commerce pour les pêcheurs, en une eau maudite soulevée par une espèce de force invisible pour faire chavirer les embarcations et faire périr leurs équipages.

Aussi, l'auteur américain s'est-il attardé dans *Une descente dans le Maelstrom* à relater une histoire tragique dont les événements sont méticuleusement rapportés par un vieux rescapé que personne ne veut croire d'ailleurs, et qui cherche auprès du narrateur et ses compagnons un nouvel auditoire susceptible de croire cette fois à son étrange récit. « *Je leur contai mon histoire, ils ne voulurent pas y croire* »³³⁷ affirme-t-il, frustré que son histoire n'ait pas eu une assez bonne réception de la part des pêcheurs.

Si dans *L'auberge* l'eau s'est gélifiée, solidifiée, endurcie pour constituer un mur de glace consistant et infranchissable, dans *Une descente dans le Maelstrom* l'eau a conservé son état physique primitif : le liquide. Mais ce liquide va monter sous l'effet des vents puissants pour atteindre la hauteur des montagnes. L'embarcation devient alors le jouet des vagues colossales, et ses équipements rudimentaires ne peuvent rien faire face à la tempête et à la montée surnaturelle des eaux. Mais enfin, qu'est ce qui est fantastique dans toute cette histoire du vieux ? Sans doute c'est cette métamorphose brusque et intense qui s'est emparée des lieux. Le ciel qui était bleu devint gris, les eaux calmes et douces se sont soudainement agitées, et la brise advint un vent sifflant qui remue les bases des montagnes. C'est ce que les habitants appellent le

³³⁷ Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, op. cit., p.208.

Maelstrom, et dans leur imaginaire, l'idée est fixe : personne ne peut l'affronter sans qu'il ne périsse. Et c'est pour cette raison que le vieux conteur, malgré la pertinence de sa description des faits, n'arrive pas à convaincre son auditoire, car le mythe populaire construit sur le Maelstrom et son potentiel destructif énorme prend le dessus, et bat en brèche tous les efforts du conteur. Le récit est fantastique, parce qu'il contredit le mythe, abolit le superstitieux, et bascule le fond culturel : n'est-t-il pas donc, dans ce cas, similaire à la science ?

L'eau qui offre la vie l'ôte dans certaines circonstances bien déterminées : la soif peut tuer et les intempéries risquent d'engendrer des hécatombes. L'idéal donc c'est le juste milieu, c'est à peu près comme l'usage d'un médicament : il guérit à dose ajustée, mais assomme en overdose. Toute la mer, telle qu'elle a été décrite par le héros, est devenue comme une espèce de « *puits mouvant* »³³⁸ : un mouvement centrifuge et circulaire reliant le ciel au tréfonds de l'océan, et qui aspire tout ce qui flotte aux alentours. Le petit navire ne peut ni avancer, ni reculer, mais fonce finalement, malgré lui, droit vers le piège, vers le gouffre. Le héros a vu ses deux frères périr au milieu du tourbillon sans pour autant qu'il ne puisse agir pour changer leur destin.

Toujours en relation avec cette géographie fantastique, il y a lieu de souligner que si l'île est paradisiaque chez les utopistes ; il suffit de suivre le regard de Susanne, personnage de Jean Giraudoux³³⁹ dans sa description de l'espace insulaire pour se rendre compte qu'il s'agit vraiment d'une image miniaturisée de l'Eden perdu. Aussi, *Robinson Crusoé*, chef-d'œuvre de la

³³⁸ Ibid., p.203.

³³⁹ Jean Giraudoux, *Susanne et le pacifique*, éditions Emile-Paule frères, Paris, 1921.

littérature occidentale de l'aventure accorde-t-il une impression positive à l'espace ilien, qui est synonyme chez Daniel Defoe d'abondance et de prospérité. Robinson a fait naufrage, perdu son équipage, mais il n'a pas trouvé beaucoup de difficulté à improviser pour survivre et se remettre aussitôt des pensées négatives d'attentisme et des idées suicidaires qui le taraudent. L'île étant fertile et giboyeuse ; les éléments de survie n'y manquent pas. Or, chez les fantastiqueurs, l'île ne fut pas épargnée de cette malédiction répandue et générale qui n'exclut pratiquement aucun élément constitutif du récit fantastique : personnage, lieux, environnement, temps.... La présente peinture de l'île avoisinant le site du Maelstrom vient confirmer cette idée qui stipule que l'espace fantastique est maudit.

« À deux milles environ plus près de la terre, se dressait un autre îlot plus petit, horriblement pierreux et stérile, et entouré de groupes ininterrompus de roches noires »³⁴⁰.

D'habitude les îles apaisent les tensions et adoucissent les âmes. Les psychothérapeutes recommandent à leurs patients qui souffrent des dépressions et des répressions dues à la charge du travail d'y faire une cure. La lave qui monte des entrailles de la terre refroidit au contact des eaux pour créer les îles, ces dernières devraient être riches de par les minéraux qu'ils contiennent, puisqu'ils émanent du noyau terrestre. Mais dans ce paysage Norvégien, la description évoque l'aridité et la stérilité, situation qui s'écarte des normes. L'île est à la mer ce que l'oasis est au désert, et les deux doivent conférer, indéniablement, abondance et verdure.

³⁴⁰ Edgar Poe, op. cit., p.191.

Avant de quitter cet espace générique, difficile d'accès, il faudrait dire que le mot réclusion, qui figure dans le titre du chapitre n'est pas employé arbitrairement, mais trouve la justification dans la surexpression d'un champ lexical pénitencier. Aussi, Ulrich et Gaspard n'étaient-ils pas coincés sous les neiges, et le narrateur, ne les a-t-il pas qualifiés de prisonniers pour décrire leur situation de blocage.

« Alors, ils vécurent comme des prisonniers, ne s'aventurant plus guère en dehors de leur demeure »³⁴¹.

La locution exprimant la négation « ne plus » n'a pas été suffisante pour montrer le degré de la privation de la liberté, le narrateur l'a renforcée davantage par l'emploi du terme « guère » pour confirmer et appuyer le statut d'inertie et d'attente qui qualifie la situation désespérée des deux amis. Une demeure qu'on ne peut quitter pour faire ses courses, pour s'occuper de ses affaires quotidiennes, ne peut en aucun cas être considérée comme étant un chez-soi. « *Adieu et bon courage* »³⁴², réplique proférée par le père Hauser, propriétaire de l'auberge confirme également l'état d'enclave dû à l'accumulation des neiges, et qui engendre une situation d'immobilité. Le terme adieu sous-entend, en plus de l'immobilité, l'éventualité de la mort et de l'impossibilité des retrouvailles, puisque la durée de la séparation est longue, et puisque le lieu de « l'exil » ne confère aucune garantie en termes de sécurité.

Pour conclure, il paraît évident que l'espace qui abrite l'action fantastique complique l'évolution et avorte les tentatives du personnage pour promouvoir

³⁴¹ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.575.

³⁴² Ibid., p.539.

sa condition. Cet effet antagoniste qui est en dissonance avec les aspirations du héros donne à penser que le mal ne provient pas uniquement d'une seule direction, mais ses sources diffèrent, et c'est tout un mécanisme qui agit en un seul bloc pour écraser la victime qui se trouve la plupart du temps esseulée et désorientée. Ceci concerne l'espace général qui englobe géographie, et conditions de l'environnement. Qu'en est-il donc de l'espace immédiat, de l'espace intime : du salon, de la chambre, du lit ? Comment sont-ils représentés dans les textes fantastiques ? Nous allons voir si cet espace restera fidèle à son antagonisme, à sa déclaration de guerre contre le personnage, ou peut-être accordera-t-il refuge à un héros à bout de forces, qui scrute un remède à son statut de victime et de proie pourchassée par une force qu'il n'arrive point à déterminer.

2. Espace particulier

C'est l'espace de l'ennui et de l'angoisse par excellence, dépeint différemment certes, selon les récits et selon l'élocution des auteurs, mais toutes les peintures semblent converger vers une constante : l'espace particulier est souvent rétréci et asphyxiant, et par-dessus tout, il semble compliquer les tentatives de fuite pour devenir une véritable damnation. Après les montagnes gigantesques, les forêts denses, les étendues de neige qui absorbent le regard, apparaît l'ouvrage de l'homme qui va prendre le relais à cette géographie carcérale et cette météorologie antihumaine, par l'implantation des tours et des châteaux, avec des murs très hauts et très consistants. On a donc l'impression que l'enfermement est double, voire triple comme dans le cas de Mademoiselle Usher enfermée d'abord dans un château, puis dans la cave, et enfin ensevelie vivante dans son sarcophage. Le personnage fantastique pourrait difficilement

se défaire des verrous naturels, mais immédiatement après, il doit faire face à des espaces clos et infranchissables.

Quelle était la première phrase qui entame *La chevelure* de Maupassant ? N'est-ce pas « *Les murs de la cellule étaient nus* »³⁴³ ? Dans toute la langue française, il n'y a pas mieux que le terme « cellule » qui soit le plus adapté pour renvoyer immédiatement à l'emprisonnement. Et pour prouver qu'il s'agit vraiment d'une prison, la description succincte rajoute à la cellule « *une fenêtre grillée et étroite* »³⁴⁴ qui vient meubler le vide et le dénuement. La petite fenêtre est située en haut pour éclairer la pièce, elle ne peut donc en aucun cas servir d'issue. Le quadrillage fait écho à la cellule en matière de sens, puisque les deux rejoignent un vocabulaire pénitencier et une esthétique d'enfermement chère aux fantastiqueurs. Quoique le portrait soit bref, les mots cellule, étroite et grillée, de par leur force évocatrice, mettent le lecteur, qui voit à travers le regard du narrateur, mal à l'aise, et se sent lui-même assiégé par cette atmosphère encombrante. Qu'en est-il alors du personnage qui se trouve sollicité de part et d'autre ? Il ne trouvera le salut nulle part. La légitimité de trouver une application de la notion du mécanisme tragique dans le récit fantastique se dérobe petit à petit, l'espace n'étant qu'une première situation qui s'oppose à l'évolution du héros, et l'on détaillera les autres au fur et à mesure de la présente analyse. Ainsi, et par le truchement de plusieurs situations, on arrivera certainement à constituer ledit mécanisme.

³⁴³ Guy de Maupassant, op. cit., p.307.

³⁴⁴ Ibid.

La terminologie carcérale atteint son apogée quand Edgar Poe dévoile les caractéristiques du logis de William Wilson.

« La maison, je l'ai dit, était vieille et irrégulière. Les terrains étaient vastes, et un haut et solide mur de briques couronné d'une couche de mortier et de verre cassé, en faisait le circuit. Ce rempart digne d'une prison formait la limite de notre domaine »³⁴⁵.

Chaque fois que l'auteur évoque le mur, il est nécessaire que ce dernier soit haut et très solide. La hauteur du mur n'a pas empêché les propriétaires d'y rajouter du verre cassé pointu pour faire du mal à quiconque osant le grimper pour entrer ou pour sortir, ou plutôt pour fuir. D'ailleurs, le mot prison surgit dans la description pour valider l'idée de la fuite. Comment devrait être conçue cette porte qui peut faire écho à ce rempart robuste et solide ? Le narrateur continue la description de la maison de ses aïeux, il en arrive à la porte qu'il dépeint ainsi :

« Dans un angle du mur massif reclinait une porte plus massive encore, solidement fermée, garnie de verrous, et surmontée d'un buisson de ferraille denticulée »³⁴⁶.

Si le verre cassé tapisse la partie supérieure du mur gigantesque, la porte est surmontée par des barres de fer denticulé, et ce n'est que pour blesser, et faire du mal. En somme, l'espace est décrit de telle manière à générer ce sentiment d'empressement, et donner l'allusion de l'emprisonnement. Verrous, massif, fermée, ferraille, denticulée, tous ces mots participent de par leur forte connotation à l'enracinement d'une représentation carcérale de l'univers spatial fantastique. L'espace n'est plus un cloître dissimulé aux yeux curieux des

³⁴⁵ Edgar Allan Poe, *6 nouvelles fantastiques*, op. cit., p.72.

³⁴⁶ Ibid., p.73.

profanateurs, il en devient une véritable menace, et participe donc dans cette alliance antagonique qui opprime le personnage et abrège ses espérances de délivrance.

Aussi, le jeune prince qui a voulu sauvegarder la race humaine, feinter la mort, changer sa propre destinée et celle de ses amis, n'a-t-il pas construit un énorme palais pour s'y réfugier. Mais que peut-on entendre par un palais qui défend les gens d'y sortir ou d'y accéder ? N'est-il pas beaucoup plus proche d'un établissement d'arrestation et d'emprisonnement ? Et ses vigoureux invités, ne sont-ils pas des détenus luxueusement logés et copieusement nourris ? Effectivement, Prospero avait fait ses prévisions, calculé les provisions nécessaires, et puis passé à l'acte irréversible de la fermeture.

« Les courtisans, une fois entrés, se servirent de fourneaux et de solides marteaux pour souder les verrous. Ils résolurent de se barricader contre les impulsions soudaines du désespoir extérieur et de fermer toute issue aux frénésies du dedans »³⁴⁷.

L'état de siège n'est pas à démontrer dans ce passage où le feu des fourneaux se combine au fer pour effectuer des soudures capables de boucher des petits pores qui peuvent faciliter l'infiltration de la mort : cette catastrophe qu'on ne peut apercevoir qu'après son passage, lors de son ouvrage elle échappe à tout regard puisque personne n'en connaît vraiment les authentiques dimensions, ni la véritable apparence. Le verbe « se barricader » vient soutenir ce vocabulaire pénitencier qui se retrouve en crise et en pénurie devant cette tendance des auteurs à resserrer et à limiter les champs d'action. Les courtisans

³⁴⁷ Ibid., pp.98-99.

barricadés orientent la pensée vers les misérables troyens du mythe antique. La mort rouge peut être associée à Achille et ses guerriers redoutables. L'abbaye s'apparente au mur infranchissable de Troie. Sauf qu'il n'y ait pas lieu ici de la ravissante Hélène, ou d'une histoire d'amour qui devrait adoucir l'atmosphère. La mort n'aurait pas besoin du cheval pour s'immiscer ; aussi bien immatérielle qu'incorporelle, nul barrage ne pourrait stopper son cheminement prédestiné. Se faire du mal, s'emprisonner volontiers pour se dissimuler de la mort, s'enfermer de l'intérieur pour ne plus mettre le pied dehors n'est qu'une auto-condamnation à perpétuité, c'est le tragique dans ses plus atroces manifestations.

Non loin de la chambre, de la pièce, de la cellule, on aperçoit le lit, ce meuble extraordinairement intime à l'homme, le plus évoqué par les écrivains, et qui va perdre ses représentations les plus connues et les plus ancrées dans l'imaginaire de l'homme : celles de l'amour charnel, des plaisirs, celui de la vie, puisque l'œil s'ouvre dès la naissance dans le lit, pour revêtir une nouvelle image, celle de la torture et de la séquestration.

Maupassant a écrit *Le lit*, une nouvelle qui n'est pas d'ailleurs tout à fait fantastique, où il s'est attardé à explorer ce motif familier, mais qui regorge de représentations et d'images diverses. Chaque fois qu'on veuille explorer une thématique fréquente, que le récit fantastique tend à visiter souvent, on se rend compte que ce grand écrivain est arrivé premier sur les lieux. Ainsi a-t-il assouvi nos espérances à maintes reprises quand il a donné des titres à ses écrits qui correspondent parfaitement à nos centres d'intérêt. *La peur, la nuit, le lit, Un fou, Solitude, Suicides*, entre autres sujets, ce qui donne parfois l'impression

qu'il s'agit d'une didactique et non d'une fiction qu'on feuillète dans une colonne du Gil Blas, du Gaulois, ou quelque autre périodique de cette époque fructueuse, où les lecteurs, accoutumés, attendent les nouvelles parutions qui vont les emporter dans des univers étranges, comme attendent les terres arides les premières précipitations après de longs mois de sécheresse.

Dans cette brève nouvelle qui ne dépasse point les trois feuilles, Maupassant transmet l'opinion d'une femme alitée depuis trois jours, et dans cette durée assez courte, elle a tout à fait changé son ancienne vision sur le lit, pour lui en assigner une nouvelle à la fois esthétique et philosophique. Sa condition de malade grabataire, qui ne peut se maintenir en position assise qu'avec l'intermédiaire de coussins et d'oreillers, lui avait rendu possible de plonger dans des moments de méditation. Elle profère alors cette phrase, qui représente le concentré de sa réflexion, dans une lettre qu'elle adresse à Monsieur l'abbé d'Argencé.

« Le lit, mon ami, c'est toute notre vie. C'est là qu'on naît, c'est là qu'on aime, c'est là qu'on meurt »³⁴⁸.

Le lit est la métaphore de la vie, il est le témoin des différentes étapes de l'existence éphémère de l'homme. Statistiquement, et scientifiquement parlant, un sommeil naturel durerait huit heures en moyenne, cela voudrait dire que l'homme passe le tiers de sa vie dans son lit, sans comptabiliser les instants de détente diurnes. L'aphorisme de Maupassant, qui prend l'allure d'une vérité générale, s'affirme tout à fait logique et normal. Le nouvelliste français donne trois exemples de trois moments indispensables, et inséparables du lit : ainsi

³⁴⁸ Guy de Maupassant, *Boule de Suif Mademoiselle Fifi*, Maxi-poche Classiques français, Paris, 1994, p.244.

emploie-t-il les verbes naître, aimer, et mourir qui correspondent respectivement à l'enfance, à l'âge adulte, et à la vieillesse. Le lit abrite donc le cycle de la vie. Il voit « *un homme qui commence* »³⁴⁹, un homme qui jouit, et enfin un homme qui s'éteint. Et si l'on désire s'étaler un peu sur cette trinité, on se rend compte que la naissance est douloureuse, aussi bien pour la mère que pour le nouveau-né : le cri de la première s'entremêle avec celui du deuxième. La première douleur est surtout une douleur physique, la deuxième, malgré les efforts de la médecine qui s'acharne à l'attribuer à ce geste violent d'expulsion dû à la rétraction de la matrice, reste moins convaincante. La philosophie quant à elle, le dépeint comme étant une seconde chute, synonyme pour l'homme du début de la souffrance.

L'amour n'en est pas assez loin de la douleur, si l'on exclut cet accomplissement quasi-bestiaire qui ne peut s'en passer, lui aussi de ce mystérieux cri. En plus, les longues périodes de convalescence qui succèdent aux amours perdus ou rompus refont-elles rejaillir, cette question de la douleur que la chaleur des étreintes ne peut dissimuler pour longtemps. Qui dit amour dirait jalousie, tromperie, adultère, amants, amantes, et tout ce qui est censé venir opérer une scission au sein d'un couple heureux. Les joies garanties par l'amour sont fugaces, or les peines qui en découlent peuvent ouvrir une brèche difficile à colmater.

³⁴⁹ Ibid., p.245.

La troisième idée de la dame souffrante porte sur la fin de vie : la mort, et l'on pense machinalement aux « *gémissements d'agonie* »³⁵⁰ dont malheureusement personne ne peut décrire le paroxysme. La métamorphose du faciès du mourant, les sueurs abondantes qui ruissèlent le long du visage et du front, le regard effaré, la langue et tout l'appareil phonatoire qui refuse d'articuler un seul mot, prouvent que la lutte est féroce, que la douleur est insupportable. L'intensité de cette douleur échappe à toute description scientifique, seuls quelques ouvrages théologiques présenteraient des détails qui tiennent lieu d'un discours menaçant les pécheurs, rassurant les fidèles, ces derniers espéreraient être récompensés de leur piété par une agonie paisible.

Le lit est considéré comme étant une porte d'entrée qui donne sur le monde, et en même temps la porte par laquelle s'effectue la sortie de ce monde, cette dichotomie atteste d'une certaine complexité d'avoir un référentiel conventionnel qui surgit dans l'imaginaire de l'homme ; chacun conçoit le lit à travers ses expériences personnelles, ou à travers ses lectures, car, semble-t-il, ce thème est cher aux littérateurs. La présente réflexion tridimensionnelle (naissance, amour, mort) donne une image morose du lit, mais reste tout de même une image réelle que personne ne peut contester. Et l'on se rend compte que parfois, en méditant sur la réalité, on apprend facilement qu'elle est plus tragique que celle peinte par les dramaturges les plus renommés, et les terreurs de la vie quotidienne immobilisent le cœur beaucoup plus que les péripéties fantastiques dextrement tramées par les pionniers du genre, à en croire

³⁵⁰ Ibid., p.246.

Hoffmann quand il déclare que « *rien n'est plus fantastique et plus fou que la vie réelle* »³⁵¹.

La métamorphose, thématique inséparable au fantastique, ne concerne pas uniquement le personnage mais s'empare aussi du lieu. Le fantastique, connu pour son tropisme envers l'irrégularité et l'inobservance des règles vise en grande partie à toucher l'imaginaire collectif et bousculer les représentations conventionnelles. La métamorphose de Lady Ligeia n'a pas affecté uniquement ses yeux de Houri, ni non plus la couleur hors-commun de sa chair luisante, mais a bouleversé également l'image du lit, qui s'est transformé d'un lit d'amour à un lit de mort. Amour et mort, en termes de musicalité et de retentissement montrent des rapprochements, mais le sens diffère diamétralement. Il recueillera la dépouille de la deuxième épouse : Lady Rowena après un mariage hâtif qui s'est voulu une échappatoire de l'image ineffaçable de Ligeia. Mais le sort de la deuxième épouse n'en était pas moins clément que celui de la première, et la malédiction semble résider dans le lit nuptial.

Il est vrai de dire aussi que les circonstances de la mort des deux femmes se ressemblent dans la mesure où dans les brefs moments d'agonie, la scène mystérieuse de la ressuscitation s'est répétée, et le corps des mortes donne des signes de vie captés par le narrateur, quand ce dernier aperçut distinctement le mouvement itératif qui émane d'un corps supposé être inerte.

³⁵¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.233.

« La plus grande partie de la terrible nuit était passée et celle qui était morte remua de nouveau »³⁵².

Le narrateur évite de prononcer le nom de sa femme, et le remplace par : « *celle qui était morte* ». Plusieurs explications peuvent être assignées à cette conduite ; la première étant culturelle et théologique : le nom disparaît avec la disparition du corps et de l'âme qui l'anime. Les gens préfèrent désigner les morts par plusieurs termes (feu, défunt, regretté...) autres que leurs noms, qui devraient normalement périr avec ceux qu'ils désignaient. La deuxième explication n'est que l'extrême confusion du narrateur due principalement à l'atmosphère terrifiante où se trouvent conjugués solitude, obscurité, silence affreux en l'audience d'une dépouille qui s'anime par moments. La confusion naît aussi du fait que le héros voit dans le visage de Rowena, la seconde épouse, les traits presque identiques de sa Ligeia. La scène effrayante d'une mort qui se réitère pour raviver les anciennes douleurs est le comble du tragique ; c'est un deuil qui se perpétue. Le lit, dans Ligeia, s'est contenté uniquement de contenir la sombre facette qui représente la souffrance et la mort, alors que l'assouvissement de la pulsion érotique fait défaut. Le fantastique poursuit sa route dévastatrice qui aime opérer une forte dérive dans les notions et dans les usages.

Aussi, quand Valdemar a pris connaissance de la part de ses médecins traitants, de la date probable et prévue de son trépas : « *L'opinion des deux médecins était que M. Valdemar mourrait le lendemain dimanche vers minuit* »³⁵³, c'est dans son lit que va se dérouler la mystérieuse expérience

³⁵² Edgar Allan Poe, op. cit., p.41.

³⁵³ Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, op. cit., p.212.

d'endormissement, une sorte d'accompagnement apaisé et adouci de l'ici-bas à l'au-delà. À partir du moment où ce misérable personnage, précisément informé de l'heure de sa mort, a eu la preuve scientifique et théorique incontestable que ses jours s'apprêtent à s'achever, il a enfin décidé de donner son consentement de s'ériger en cobaye, de se dédier à la science et à l'expérimentation, pratique jusqu'ici prohibée par une juridiction plutôt humaniste.

Valdemar qui n'avait devant lui qu'une poignée d'heures dénombrables à survivre avait été maintenu en vie sous l'effet quasi-sorcier du magnétisme pendant sept mois à la stupéfaction des médecins qui ont préalablement annoncé le mauvais pronostic de l'imminente mort. Grabataire, Valdemar répondait avec difficulté aux questions de son endormeur, et commence à être confus progressivement, parce qu'il n'arrive pas à mettre au clair sa vraie situation. « *Faites-moi dormir, ou bien, vite ! Éveillez-moi !* »³⁵⁴ supplie-t-il l'expérimentaliste, désorienté, ne sachant plus s'il était mort ou bien vivant. En réalité, il était les deux à la fois, l'expérience qu'il avait subie ressemble un peu à ces opérations de congélation répandues dans le domaine de l'agro-alimentaire, ou encore à ces banques d'organes dans les établissements sanitaires de transplantation qui permettent de sauvegarder des tissus pendant plusieurs années dans un bon état. Ainsi l'homme pourrait-il conserver sa semence et avoir des enfants même après sa mort. La preuve de cette duplicité, c'est-à-dire de cette vie et de cette mort qui cohabitent dans un même corps, c'est que quand l'expérimentaliste a décidé de l'éveiller, il s'est avéré que le

³⁵⁴ Ibid., p.219.

processus de la décomposition avait débuté depuis longtemps, et que ce qui ressemblait morphologiquement à une vie n'était en réalité qu'un masque qui voile une mort profonde. L'expérience scientifique n'est en final qu'un acte profane contrenature.

L'expérience, dans sa totalité, s'était déroulée dans un lit, qui reçoit aussi chez Poe les mêmes représentations que chez Maupassant, c'est un lieu de choix pour la persécution et pour la terreur, à l'image de ce dénouement crasseux et nauséabond qui relate la sinistre fin de M. Valdemar.

« Sur le lit, devant tous les témoins, gisait une masse dégoûtante et quasi liquide, une abominable putréfaction »³⁵⁵.

Que faut-il donc tirer comme leçon de cette triste histoire ? La première chose, c'est sans doute que la mort est irrémédiable, nous l'avons vu et expliqué précédemment dans la théorie de Rosset Clément. Le don du magnétiseur a pu la retarder pour quelques mois en s'opposant au processus de la dévitalisation. Mais qu'a pu faire le rescapé de la mort durant ces sept mois ? Est-il parvenu à quitter son lit juste pour une seconde pour jouir des délices de la vie ? A-t-il pu commettre une action bienfaisante qui puisse lui épargner tout châtiment dans l'autre dimension ? Aucune action, nulle activité, tout ce qu'il a pu faire, c'était de remuer difficilement sa langue pour articuler quelques mots à peine perceptibles pour son auditoire. Le lit dans ce cas est identique à une tombe, à une prison, puisque Valdemar y est cloué, et ne peut le quitter. Le fait de s'opposer à la nature, et de s'infiltrer dans ses calculs compliqués, mais exacts,

³⁵⁵ Ibid.

est le comble de la bêtise humaine. L'expérience a peut-être réussi, mais il s'agit d'une expérience vide de sens, un simple acte de profanation. En s'érigeant en véritable créateur, puisqu'il a cru pouvoir donner et ôter la vie à son gré, le magnétiseur, agissant en surhomme, a bien manqué de sagacité en voulant déséquilibrer une harmonie imperturbable, et un équilibre divin manifestement apparent dans les lois de l'univers.

Les mêmes critères vont réapparaître chez Hoffmann, puisque le lit ne s'est point écarté de ses connotations négatives. Nathanaël s'y plonge pour se lamenter, effaré des multiples manifestations de son mystérieux bourreau. bercé par la peur, la situation ne s'est point améliorée à l'âge adulte. Les scènes de voyeurisme, qui le déviaient momentanément de ses angoisses, se sont clôturées sur un épisode étrange et désespérant : celle qu'il pensait être une fille, et pour qui il commence à développer progressivement de l'affection, n'était en réalité qu'une machine animée, qui va être mise en miettes devant son regard égaré. Si la métamorphose est l'une des constantes inébranlables dans les textes fantastiques, cette règle s'est peut-être vue transgressée chez Hoffmann, puisque le berceau de la première enfance, couvent de lamentation et de souffrance se maintiendra à l'âge adulte en un lieu de persécution. L'enfant assailli a grandi, le berceau s'est aussi élargi pour le contenir et devenir proportionnel à sa nouvelle taille, mais ce qui est imperturbable, ce qui est stable, c'est la constance de la souffrance et de l'affliction. La métamorphose n'est en final que morphologique. L'espace n'est d'aucun secours pour le héros, au contraire, il semble contribuer à la complication de sa condition.

3. Mobilité suffocante de l'espace

a. Cloisonnement et rétrécissement

Que doit-on entendre par cet espace qui bouge, qui se personnifie, qui anime l'action au lieu de la contenir ? Nous avons déjà parlé d'une esthétique d'enfermement, mais avant d'atteindre cette fermeture complète, qui oblitère toutes les ouvertures susceptibles de servir d'issue, il faudrait absolument passer à travers un mouvement de rétrécissement qui affecte l'espace fantastique. Dans *Le masque de la mort rouge*, le jeune prince a bâti un château, les descriptions faites de l'intérieur montrent que le palais contient sept chambres. Le champ d'action diminuera progressivement pour n'intéresser au final que la dernière chambre. La foule présente au début, qui occupait tous les recoins de l'abbaye, abandonnera aussitôt les six chambres pour rejoindre la septième. Poussés vers une mort certaine, quoique invisible, les invités qui espéraient allonger leur vie à travers un recueillement méticuleusement planifié et brillamment exécuté par leur jeune hôte, n'ont fait que faciliter la tâche à la mort rouge ; elle les a trouvés regroupés dans un seul et unique espace au lieu de prendre la peine à les achever l'un après l'autre, et dans des espaces éloignés.

Pourquoi sept chambres ? Ce chiffre impair est problématique, investi, lui aussi d'une double représentation surtout dans le domaine de la théologie. D'une part, il renvoie à la création, puisqu'il existe sept cieux, la science l'avait bien confirmé, elle a détaillé également les gaz qui entrent dans la constitution de chacun. Sept jours constituent également la semaine, et l'on remarque que les deux exemples intéressent respectivement l'espace et le temps. Se regardant

dans un miroir, l'homme aperçoit sept orifices qui lui permettent de vivre et de s'entendre avec ses semblables.

Paradoxalement, le « sept » énigmatique renvoie dans l'Islam au nombre des portes de l'enfer. Celles-ci se disposeraient selon l'ultime religion monothéiste l'une sous l'autre ; le degré de chaleur augmenterait en passant de la première à la deuxième, et ainsi de suite. La septième serait donc celle du plus effroyable des enfers. Les hommes vont être jugés, ensuite condamnés, et chacun rejoindra la porte qui lui sera assignée selon le degré de ses crimes et des gaucheries commis sur terre. Six jours, c'est la fin de la création, Dieu tout puissant a tout créé en six jours. Les six chambres transitées par les courtisans représentaient la vie avec ses danses, ses plaisirs, et ses joies. La septième chambre signale l'achèvement des brèves festivités, c'est la pièce fatale, c'est la porte de l'enfer qui se chargera de châtier les impies. Le réflexe naturel serait que les gens fuient devant une menace, or, dans ce récit affreux ils ont agi contrenature, contre l'instinct, en voulant affronter cette menace invisible qui assomme les hommes au moindre contact. L'espace est devenu un véritable appât que les malheureux réfugiés de la mort ont mordu consciemment ou inconsciemment. L'action s'achève sur l'inaction, sur un entassement périlleux de cadavres, comme si l'on est au lendemain d'une guerre, d'une catastrophe naturelle, ou carrément de l'apocalypse, puisque l'abbaye serait le dernier repaire de l'humanité, facilement défoncée par l'appel profond de l'au-delà qui retentit dès la naissance, et auquel il faut absolument répondre tôt ou tard. Le cordon ombilical, synonyme de jouvence et d'assouvissement immédiat pour le bébé, se détache de la mère pour constituer un nœud autour du cou, qui se resserre au fil des années pour bloquer la respiration, et ôter la vie. « *Dès qu'un*

être est né, il est assez vieux pour mourir »³⁵⁶ confirme Luc Ferry dans cette séquence terrifiante où rejaillit cette grande question philosophique qui discute de l'intérêt d'une vie éphémère à laquelle succèderait éminemment une mort certaine. La prise de conscience à un âge précoce, dès la première enfance, de cette vérité fatale, instille une dose journalière d'amertume qui prend un effet synergique lors des délices et des petites joies qui tendent à illuminer un petit recoin dans l'immensité ténébreuse de l'existence.

Nous allons voir par la suite comment le fait de se concentrer sur une idée fixe et unique pourrait conduire celui qui l'adopte à sa ruine. Le problème ici, c'est que l'idée de la mort est la plus authentique des idées, et aucune philosophie n'est à même de proposer une stratégie, un remède, aussi temporaire soit-il, pour la dévoiler ou la dissimuler. Apprendre à mourir, telle est l'une des définitions proposées au verbe philosopher. Mais ce que cherchent les hommes, ce qu'ils espèrent par-dessus tout, ce qu'ils sont prêts à payer à n'importe quel prix, c'est apprendre à vivre sans penser à la mort. Malheureusement, ceci est inaccessible, le problème philosophique du caractère irréconciliable de la mort est facilement décelable, et par le philosophe, et par l'homme commun, mais y remédier est un objectif irréalisable.

Dans *Le chat noir*, la place accordée à l'espace a connu aussi une diminution progressive, passant de la maison à la cave et enfin à l'intramuros. L'adjectif « muré » employé par l'auteur à maintes reprises réduit l'espace et

³⁵⁶ Luc Ferry, *De l'amour : Une philosophie pour le XXI siècle*, éditions Odile Jacob, Paris, 2012, p.232.

en fait une prison, puis une tombe qui accueillera la dépouille de l'innocente femme. Le crime s'est déroulé dans la cave, et l'on connaît toutes les superstitions, et toutes les images maléfiques construites sur cet espace. Bachelard n'a pas manqué de marquer un petit arrêt sur la cave dans *La poétique de l'espace*, vu son importance dans la vie des humains. « *Mais elle est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux forces souterraines* »³⁵⁷ dit-il dans cette explication qui élève la cave au statut de l'être, et ce n'est pas n'importe quel être ; l'être obscur, terrifiant. Cette qualification rime avec l'apport de la psychanalyse en la matière, puisque celle-ci, et sous la plume de Yung³⁵⁸ cherche à équivaloir la cave à l'inconscient. Et l'on ne peut qualifier les deux actes du héros, compte tenu de leur atrocité, qu'inconscients, puisqu'aucune conscience ne peut tolérer un homicide froidement commis, et une mutilation écœurante, surtout que les deux actes barbares ont intéressé respectivement la femme et le chat : deux êtres adorables, symbole de la douceur et de la fragilité. Le mari descend dans la cave pour commettre le crime, et pour le dissimuler, ce qui en fait en réalité un double crime.

La cave renvoie au tréfonds, au tartare, aux forces colossales qui aiment l'obscurité, chérissent les ténèbres, haïssent la lumière du jour. La descente dans la cave ne peut s'effectuer sans peur chez une personne normale. Or la

³⁵⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.35.

³⁵⁸ Carl Gustav Yung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Editions Albin Michel, Paris, 1994.

montée dans une colline en plein air confère paix et sérénité, à en croire le héros Maupassien dans cette phrase pleine de regret :

« *Quand je fus sur le sommet, je dis au moine qui m'accompagnait : « Mon père, comme vous devez être bien ici ! » »*³⁵⁹.

Au sommet, près des nuages, le héros se sent bien, plein de fraîcheur. Son exclamation ressemble plus à un monologue qu'à un fragment de dialogue. La vie du moine, aussi misérable et rude soit-elle, dépasse de très loin, en termes de paix interne, ce que pourrait procurer un lit hanté, ou une maison cohabitée. L'envie est manifeste dans la tonalité de la séquence, et le dénuement qui caractérise la vie spirituelle des ecclésiastiques et des ermites, devient convoité par des gens qui ne trouvent aucun salut dans leurs lits richement drapés, et confortablement conçus. La paille l'emporte sur la soie moelleuse et les oreillers en velours.

Le mouvement de rétrécissement et de cloisonnement de l'espace est mis en scène également à travers les chutes et les effondrements. Le chef-d'œuvre poésique *La chute de la maison Usher* revisite ce motif en décrivant les recoins de cette demeure hors du commun qui angoisse ses propriétaires et effare ses visiteurs. L'espace vertical, volumineux, source de tous les événements tragiques qui ont survenu tout au long des générations, a décidé, subitement, de ne plus continuer à exister, puisque la race des Usher fut rayée de l'histoire. Sa mission maléfique de gâcher la vie aux ascendants, d'exterminer les descendants a été remplie avec succès. Le bâtiment agit, intervient dans

³⁵⁹ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.44.

l'action, change la destinée des protagonistes, exerce une action sur eux, comme s'ils étaient ensorcelés, privés de toute volonté. Le narrateur, le vieil ami de Roderick qui était venu prêter un coup de main, extirper l'ami de l'enfance de sa dépression, s'est aussitôt enfui après la scène surnaturelle de la double mort de Madeline, et des scènes étranges qui animent les interminables nuits à l'intérieur du château.

L'effondrement a aussi concerné *Le Majorat* de Hoffmann, après l'accomplissement d'une série de meurtres survenus tous dans une famille maudite. La chute, l'effondrement veut dire que le volume qu'occupaient les deux constructions dans l'espace n'existe plus en termes de physique. Les deux logis qui abritaient l'action des protagonistes ont rejoint leurs misérables locataires vers leur destinée finale après les avoir poussés vers cette même destinée, et l'espace en sort finalement triomphant. Aussi, le héros, dans *Le Horla*, n'a-t-il pas incendié sa maison pour se débarrasser de l'esprit qui l'épiait jour et nuit, « *j'y mis le feu, et je me sauvai* »³⁶⁰ dit-il, croyant à tort qu'après avoir brûlé sa demeure, son tortionnaire, peut-être inorganique succombera à cette ultime ruse. Le dénouement de la nouvelle confirmera d'ailleurs que ce moment intermittent de lucidité dans la continuité tragique du récit, n'était qu'une dernière volonté accordée à un condamné à mort.

Quand ce n'est pas la totalité de l'édifice qui chute, c'est une partie qui s'effondre, entraînant avec elle une vie : « *Lorsque le jour fut venu, on s'aperçut que le dôme de la tour s'était écroulé* »³⁶¹. En s'écroulant, cette partie

³⁶⁰ Ibid., p.78.

³⁶¹ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.96.

consistante a fait chuter avec elle le propriétaire du château habitué à rester tard la nuit dans son observatoire. Ses pratiques occultes, ses tours de magie noire ne l'ont malheureusement pas prévenu contre une mort certaine qui était dans les parages, et que son système de surveillance de comètes lointaines n'a pas pu visualiser.

Ces éboulements, ces chutes, ces destructions des lieux conduisent systématiquement vers un autre lieu, commun, fréquent, cher à l'esthétique fantastique, et c'est aussi le lieu ultime pour toute action, qu'elle soit fantastique ou qu'elle relève de la vie réelle : il s'agit bien de la tombe. La fosse est la destinée de tout le monde, les mains des fossoyeurs seront les derniers à tâter un corps enraidit et froid. Cette image terrifiante qui clôturait toute existence évanescence sur terre est bien réelle. Sous l'angle du genre, le sens de la tombe acquiert de nouveaux traits : elle reçoit des dépouilles exterminées, des personnes qui désirent la tombe pour échapper aux bourreaux et espèrent y trouver une paix de l'âme tant désirée, des gens qui viennent juste de franchir le dernier épisode d'une existence misérable et pensent que le trou noir serait peut-être beaucoup plus clément. L'espace dans la littérature fantastique accorde une importance énorme à la tombe. Dans notre corpus, il est difficile de chiffrer la fréquence d'usage de ce vocable, mais disons que le mot et le groupe de mots qui désignent généralement la tombe parsèment les contes et les nouvelles. De la profanation à la ressuscitation, passant par la tombe qui bouge, qui offre à voir son contenu sanctifié, son locataire décharné et carbonisé, à la révolte de toutes les tombes d'un cimetière qui vibrent toutes à la fois, s'ouvrent dans une scène qui coupe le souffle et fige le sang dans les veines, et qui ne laisse aucun doute quant à l'imminente réalité du jour de

jugement dont informent la bible et les nombreux messagers de Dieu qui se sont succédés à travers l'histoire de l'homme. La tombe rappelle la mort, la décomposition, la pétrification. L'ouverture de la tombe fait introduire dans une autre dimension. Le cimetière est la charnière qui donne sur l'au-delà, c'est dans ce sens que s'illustre la forte teneur du texte fantastique par les ingrédients du tragique.

« D'un bond je me jetais sur le tombeau voisin, et je vis, oui, je vis la pierre que je venais de quitter se dresser toute droite ; et le mort apparut, un squelette nu qui, de son dos courbé la rejetait »³⁶².

Dans le récit fantastique, le silence des morts n'est plus une règle à observer. Maupassant ébranle l'ordre des choses en animant la tombe, et en choisissant un cimetière pour contenir l'étrange scène. Les morts se révoltent, ils ont eu une ultime chance pour dire la vérité, pour lutter contre les mensonges que tracent les vivants sur la pierre funéraire. Les déterrés, telles des momies égyptiennes percent les suaires, enfoncent le sol comme un arbuste qui défie la dernière couche de la terre pour embrasser le ciel. La tombe chez les fantastiqueurs n'accorde pas forcément le répit tant désiré, elle ne constitue en aucun cas la fin de l'action, mais peut par contre donner le coup d'envoi à l'action. À la mort de ceux qui étaient vivants, succède une éclosion de morts, et au même moment, comme s'il s'agissait d'une réponse à un ordre qui émane d'une entité mystérieuse, d'une voix que seuls les morts captent et déchiffrent. Interpellés, ils obéissent tous à la fois devant les yeux paralysés du protagoniste, que la scène torture et que la nature sanctifiée de l'espace terrorise. Une tombe fait peur, une tombe qui bouge terrifie, mais tout un cimetière qui devient le

³⁶² Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., pp.648-649.

théâtre d'une action animée par les morts est difficile à imaginer, ou à en quantifier l'effet sur le personnage qui vient jeter un dernier regard sur sa bien-aimée récemment enterrée.

L'espace fantastique est mobile, cette idée originale s'est offerte à nous pendant l'analyse méticuleuse des textes. Mais cette mobilité ne change en rien la condition du héros. Si l'idée du mouvement incarne une certaine positivité, si elle doit apporter changement et émancipation, ici, au contraire, elle demeure négative, puisque la mobilité de l'espace mène à l'isolement. Les lieux deviennent donc des acteurs, ils bougent, se meuvent, s'élargissent, ou se rétrécissent. Ils peuvent même accéder au statut d'héroïsme puisqu'ils sévissent quand tous les personnages périssent.

b. Espace non physique

L'espace non physique désigne cet espace interne, et cette mémoire réduite, dont la capacité fut insignifiante, il suffit pour autant d'une idée singulière pour condamner la pensée, pour que l'immensité de l'univers s'avère d'une étroitesse suffocante. Le personnage dans le récit fantastique valide une idée, en croit éperdument, l'imprime dans sa mémoire aliénée, et refuse, ou plutôt n'arrive plus à s'en débarrasser. « *Les morts reviennent ! Elle est venue* »³⁶³, telle est la vérité qui taraude l'esprit malade du héros de *La chevelure*, et sur laquelle il s'appuie pour justifier ses tendances nécrophiles à l'égard des tresses blondes retrouvées dans une relique achetée à un brocanteur.

³⁶³ Guy de Maupassant, op. cit., p.316.

Toute l'énergie, toute la concentration du personnage se focalise sur un même sujet. Cette dépendance qui bloque les horizons de l'imagination, bloque aussi toute espérance d'une vie salubre. Il est vrai de penser que l'étude du texte fantastique dans sa globalité, c'est-à-dire côté auteurs et côté personnages relève quand même un certain contraste entre les deux : les premiers ont une imagination sans bornes, les seconds ont des bornes qui étouffent leur imagination. Le point fort de l'auteur fait défaut chez son personnage de fiction, et c'est peut-être l'une des rares caractéristiques que les fantastiqueurs ne désirent pas partager avec leurs héros.

Dans le même enchaînement de notre analyse qui porte sur l'état de fixisme idéal qui pèse sur l'imagination du personnage, tout le monde sait qu'Olimpia n'est en vérité qu'un assemblage de cire, de ressorts, reliés par de la colle et par des vis, dextrement sculptée par la main experte de Spalanzani. Mais pour Nathanaël, c'est une jolie fille qu'il observe discrètement depuis son appartement. Les ricanements, les moqueries, les regards pleins d'ironie n'ont pas été assez suffisants pour que le jeune amoureux s'éveille de son somnambulisme, et de ses rêveries profondes. Les quelques lignes qui suivent mettent en relief les réactions des gens qui le croisaient dans les couloirs, accolé à sa poupée animée :

« Si Nathanaël eût été en état de voir quelque chose outre Olimpia, il n'eût pas évité des querelles funestes ; car des murmures moqueurs, des rires mal étouffés s'échappaient de tous les groupes de jeunes dont les regards curieux s'attachaient à la belle Olimpia sans qu'on pût en connaître le motif »³⁶⁴.

³⁶⁴ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.245.

Malheureusement, il n'était pas en état de voir, les yeux sont grands-ouverts, mais ne voient absolument rien, parce que les yeux du cœur, de l'âme, qui interprètent les images captés restent clos. Il ne s'agit pas d'une crédulité passagère, mais d'un véritable état de déni. Le héros est sous le joug d'une passion morbide, mais qui le distrait afin de l'empêcher de repenser aux rudes expériences du passé. Les comportements des gens ne l'ont pas assez secoué pour se remettre de son étrange songe. Obstiné, têtu, il est devenu la risée de tout le monde, car la poupée est devenue son unique monde. Le pauvre étudiant est sûr de lui, et croit que les rires et les moqueries sont à cause de la jalousie, puisque personne n'est arrivé à s'offrir une danse avec la ravissante Olimpia. Or, la vérité, c'est qu'ils le croient atteint de la folie. En fait, ce qu'il pense être rancœur et jalousie n'est que mépris et pitié.

Sigismond, l'ami fidèle de Nathanaël avait tenté avec toute la douceur et la délicatesse de l'univers de lui expliquer cette réalité connue par tout le monde, ignorée par lui seul. « *Elle nous a semblée tous sans vie et sans âme* »³⁶⁵ essaie-t-il intelligemment, puisqu'il joint son opinion à celle de tous les conviés à la valse, de perturber sa confiance déroutée. Mais le jeune obsédé refuse catégoriquement d'admettre pour vrais les propos raisonnables et fondés de son ami. Il doit quand même défendre son obstination, et ce, en avançant comme argument qu'Olimpia « *prononce peu de mots* »³⁶⁶, et n'aime pas trop la foule. Mais sa preuve semble pêcher par la base, car la parole qu'Olimpia prononce est machinale, cadencée et itérative. Tresse de cheveux et automate sont

³⁶⁵ Ibid., p.247.

³⁶⁶ Ibid.

devenus objets de désir, objets érotiques. Cette passion hors pair va avoir une prise sur l'existence des deux hommes pour expédier le nécrophile à l'hospice, et l'étudiant à la tombe.

L'homme de Mars a aussi ses idées drôles qui le rongent, qui le dévient de toute autre occupation ou distraction. Voyons ci-dessous l'une de ses tirades les plus réfléchies, où il essaie de dévoiler sa théorie à un homme qu'il qualifie d'intelligent, rien que parce qu'il a pris la peine de l'entendre extérioriser ses souffrances en exposant son théorème :

« Il faut être un sot, un crétin, un idiot, une brute pour supposer que les milliards d'univers tournent uniquement pour amuser et étonner l'homme, cet insecte imbécile, pour ne pas comprendre que la terre n'est rien qu'une poussière invisible dans la poussière des mondes, que notre système tout entier, n'est rien que quelques molécules de vie sidérale qui mourront bientôt »³⁶⁷.

Le martien ne se contente point de faire entendre son opinion, mais stigmatise tous ceux qui ne partagent pas ses convictions, et pour qui, il assigne des qualificatifs extrémistes qui touchent à l'injure. Il est évident que ses arguments sont logiques, qu'il s'oppose à la pensée hégémonique et égocentrique dont plongeait l'homme à une certaine époque, mais l'acharnement apparent dans la longueur de la séquence, la fièvre qui se dégage de son raisonnement prouvent que le système idéal de l'homme devient dangereux pour lui-même, et pour autrui, puisqu'il en arrive à une agression verbale qui vise le camp inverse. Quoique sa réflexion paraisse bien ficelée, le fait d'en faire une vérité qu'on impose à tout le monde devient alarmant. Plus

³⁶⁷ Guy de Maupassant, op. cit., p.670.

grave l'est aussi le fait qu'une idée prenne le dessus sur toute autre occupation, comble l'espace méningé, pousse le protagoniste à en parler le jour avec tout le monde, et à en rêver la nuit. L'idée devient dans ce cas mortelle. Existe-il une forme de vie sur Mars ? Cette interrogation circule toute seule dans la tête condensée du personnage, et ne laisse aucune autre idée venir partager avec elle cet espace limité. Pour cet homme, la réponse est évidente, affirmative, mais ce qu'il cherche c'est la confirmation d'un tiers. Les données qui lui taraudent l'esprit, à le rendre maniaque, ont besoin de s'infiltrer dehors pour libérer de l'espace qui devient de plus en plus serré et comprimé.

Aussi, la perte d'un être dont on est éperdument amoureux n'aboutit-elle pas inmanquablement à une vie désertique et solitaire. L'être chéri occupe un espace énorme, le héros de « *La tombe* » construit une image qui illustre cette catégorie d'espace non physique, et le décrit avec minutie avant la mort de sa maîtresse, mais aussi après sa mort :

*« Son œil vous semble plus vaste que l'espace, plus charmant que le monde, son œil clair où sourit la tendresse. Cet être vous aime. Quand il vous parle, sa voix vous verse un flot de bonheur »*³⁶⁸.

L'amour occupe de l'espace, la perte d'un amour appelle le vide et le dénuement. Le malheureux personnage confesse que dans l'immensité du monde « *ce corps et ce visage, jamais ils ne reparaîtront sur terre* »³⁶⁹. Il en arrive à conclure que pour lui, le monde est dépeuplé, et « *Jamais aucun visage ne renaîtra semblable au sien* »³⁷⁰, malgré toute cette fécondité qui ne cesse de

³⁶⁸ Ibid., p.354.

³⁶⁹ Ibid.

³⁷⁰ Ibid.

croître. L'être humain reste unique en matière de création. La perte est fâcheuse et irréparable. Celle qui donnait un sens à sa vie, qui élargissait le champ de ses espérances, rien qu'à travers un doux sourire, un regard contemplatif, une caresse thérapeutique, n'existe plus. L'auteur insiste sur le visage, qui est l'empreinte de l'être, son code d'identification, qui contient une ouverture sur l'âme, il s'agit des yeux : ils sont petits de taille, certes, mais abritent une étendue insondable.

Après la mort de la bienaimée, le monde est devenu trop petit pour le contenir ; le regard joyeux d'antan est remplacé par un regard livide, un regard insignifiant de mort. « *Quand elle fut morte, le désespoir brutal m'étourdit tellement que je n'avais plus de pensée* »³⁷¹ déduit-il, soucieux de son devenir, et de la métamorphose qui affectera sûrement son existence. La passion exerce donc une emprise totale sur la pensée. Si Maupassant évoque la beauté physique dans cet exemple, Edgar Poe met en valeur le côté intellectuel de son héroïne qui joint finesse corporelle et érudition. Ligeia s'est éteinte, le monde du héros est devenu alors d'une vacuité immesurable. Les heures de dissertation pluridisciplinaires se sont converties en de ridicules hallucinations opiacées. L'interrogation du héros qui prend l'aspect de reproches envers la divinité responsable de la désunion des deux êtres donne une image plutôt tragique du vide que laisse dans le cœur et dans la pensée une telle perte.

« *Comment avais-je mérité d'être damné à ce point que ma bien-aimée me fût enlevée à l'heure où elle m'octroyait la jouissance ?* »³⁷².

³⁷¹ Ibid., p.353.

³⁷² Edgar Allan Poe, 6 *nouvelles fantastiques*, op. cit., p.30.

La question est légitime, certes, mais s'avère sans réponse comme toutes les interrogations qui portent sur la destinée de l'homme, et l'irréparable dommage qu'engendre la mort durant son existence furtive. Le mot « jouissance » est placé juste à côté du terme « heure », et c'est le calvaire qui enveloppe la vie de l'homme : ses joies sont dénombrables, ses peines touchent à l'infini. « Mérité » et « damné » viennent remuer à nouveau cette éternelle inéquation acculée au genre tragique : l'innocence châtiée, qui, à force d'y penser mène à la folie, puisqu'aucun raisonnement, aucune loi, nulle logique ne conçoit qu'une âme innocente soit réprimée. Le mot « enlevée » participe à son tour à cette question du tragique de la mort et de la séparation, il sous-entend l'impotence du héros, la suprématie et la transcendance de cette entité qui contrôle la vie des mortels. Plus que la mort elle-même, l'incompréhension, la rupture de cette dichotomie éternelle « cause à effet » est source de tout le mal. En lisant cette séquence de Poe, on a l'impression qu'elle est tirée d'un drame, d'une tragédie, et non d'une nouvelle classée dans un genre faussement étiqueté de distractif. Le récit fantastique discute des grandes questions de l'homme face à l'homme, face à la nature, et de l'homme plongé dans son intériorité labyrinthique. Aussi le héros de Maupassant n'a-t-il pas répondu brièvement, mais sagement, à cette question fracassante dans « *Le Horla* » lorsqu'il déclare : « *Je ne comprends pas parce que la cause m'échappe* »³⁷³, et quand on n'a que des faits dont les causes nous sont dissimulées, les

³⁷³ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.50.

méninges souffrent vainement pour trouver une explication apaisante, l'échappement du sens torture l'âme.

Qu'il soit physique ou virtuel, tangible ou impalpable, mobile ou inerte, l'espace dans le récit fantastique s'oppose manifestement à l'évolution du héros fantastique. Quand il ne s'agit pas d'un cimetière affreux, ou d'une tombe qui vibre et qui dégage l'odeur de la mort, ce sont des murs noirs et consistants, des caves profondes et ensevelies qui limitent la mobilité et s'érigent en véritable prison. Le texte fantastique accorde une primauté à l'espace puisqu'il est indispensable pour engendrer une atmosphère terrifiante, ou pour compliquer une vie déjà perturbée d'un héros esseulé, pris en tenaille entre des phénomènes auxquels il ne trouve plus d'explication, et une force occulte qui exerce une prise sur sa volonté, le contraignant de promouvoir sa misérable condition. L'espace constitue donc, de par ses effets antagonistes, l'une des situations qui rentrent dans le mécanisme tragique qui encercle le héros fantastique l'empêchant de guetter une issue de secours, de scruter une échappatoire pour se libérer de ses tourmenteurs. La peinture des lieux ne s'arrête point à un panorama carcéral dominant, mais entache tout l'environnement fantastique d'un noir gras et épais, et quand les chandelles sont conviées, ce n'est que pour produire une lueur faible, mais assez suffisante pour découvrir une éventuelle catastrophe.

4. Le clair-obscur

Il existe par ailleurs d'autres constituants qui interviennent dans la composition de cet aspect sinistre qui teint l'action fantastique. Ainsi, cette dichotomie ombre et lumière est en faveur de la première en termes de

fréquence d'usage, le noir l'emporte largement sur le blanc. Ce thème important dans l'écriture fantastique mérite qu'on lui réserve une recherche à part entière. Cependant, il serait bénéfique pour la présente recherche d'interroger cette thématique quoique brièvement, car l'obscurité répandue semble immerger le personnage dans une sorte d'obscurantisme. La nuit interminable dans le texte fantastique affecte la clarté des esprits des personnages, et la contamination dont nous avons préalablement discuté semble prendre une nouvelle dimension ; elle se transmet de l'espace à l'homme. « *Les hautes murailles noircies s'élevaient devant nous du fond d'un abîme de neige* »³⁷⁴ déclare le neveu qui effectue sa première visite dans le château du baron Roderich, suspecté de pratiquer « *ce qu'on nommait la magie noire* »³⁷⁵. L'adjectif de couleur « noir » qualifie à la fois le logis et la vocation du maître du logis. Le noir se répand, se dilate, se disperse, migre d'un objet à l'autre, et d'un objet à l'être.

L'écriture fantastique ne peut se passer des ténèbres, c'est l'atmosphère idéale, favorable à la genèse de la peur, et à la supplantation de l'hésitation et de la confusion : « *Les ténèbres étaient profondes, je ne voyais rien devant moi ni autour de moi* »³⁷⁶ déclare le narrateur de *La peur*, avant d'entamer l'un des épisodes superstitieux de son étrange récit. Déjà le mot ténèbres est suffisant pour sous-entendre l'impossibilité de jouir d'une visibilité assez claire, mais il rajoute quand-même le qualificatif « profondes » pour appuyer l'idée de l'épaisseur de cette nuit obscure. La mauvaise visibilité altère la capacité de

³⁷⁴ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.61.

³⁷⁵ Ibid., p.58.

³⁷⁶ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.131.

s’orienter, et le sentiment de perte accroît considérablement la sensation de la peur.

Le vocabulaire utilisé pour instaurer une atmosphère obscure serait inquantifiable, et diffère d’un texte à l’autre, mais le mot « noir » reste le chef de fil de ce lexique terni qui rajoute sa part d’étrangeté à la bizarrerie des actions et des activités. Si l’on ne croise pas l’adjectif ou le nom « noir » dans chaque paragraphe du récit fantastique, on le retrouve repris anaphoriquement et de manière abusive qui défie toutes les normes d’un langage sain. Tel est le cas dans ce passage issu d’une nouvelle de Maupassant intitulée *La nuit* :

« Le hibou fuit dans la nuit, tache noire qui passe à travers l’espace noir, et, réjoui, grisé par la noire immensité, il pousse son cri vibrant et sinistre »³⁷⁷.

L’activité nocturne est voilée par l’épaisseur de l’ombre, ainsi le hibou, déjà source de superstition dans plusieurs cultures, n’est qu’une tache noire. Il perd son autonomie, pour devenir une matière, une partie insignifiante de la nuit. Quoique son cri en arrive à rompre le silence de la nuit, mais à lui seul, un son proféré ne peut confirmer une existence, c’est l’œil qui consigne, qui atteste. Or, dans de telles conditions, l’œil humain perd de ses capacités physiologiques. L’évocation itérative du « noir » continue, et à quelques lignes seulement de la même nouvelle, lorsque le narrateur parvient aux ruelles, il les décrit ainsi :

« Je cherchais à le joindre, allant vers le bruit de ses roues, à travers les rues solitaires et noires, noires, noires, comme la mort. (...) Je me remis en marche comme un aveugle, en tâtant les murs de ma canne, et je levais à

³⁷⁷ Ibid., p.651.

*tout moment les yeux vers le ciel, espérant que le jour allait enfin paraître ;
mais l'espace était noir, tout noir, plus profondément noir que la ville »³⁷⁸.*

Le mot noir est repris six fois en une seule page, ici la description porte directement sur l'espace. Le personnage déambule toute la nuit, seul, ce qu'il espère, c'est une régression de la densité du noir. Il devient aveugle, seul l'aide précieuse de sa canne lui permet de continuer sa marche sans risquer de chanceler. Il lance par moments des regards exaspérés vers le ciel pour invoquer cette immensité responsable d'éparpiller cette ombre opaque, mais ses interpellations vouent à l'échec, et la nuit semble s'allonger au-delà de toutes les normes. Et lorsqu'il a voulu tenter une comparaison qui serait proche de ses sensations, il aligne le noir avec la mort. Ce rapprochement, quoiqu'alarmant, semble être justifié, si l'on s'appuie sur le silence et l'arrêt quasi-total du mouvement. Les rues sont mortes, désertées des gens, ensevelies dans le noir. Ces images, ces représentations donnent à penser que cet assombrissement de l'espace n'est pas anodin, il intervient fortement dans le cheminement des événements, ses actions semblent avoir plus d'effets que les actions faibles du héros.

La règle veut que le temps propice pour le déclenchement de l'action fantastique se situe dans les heures reculées de la nuit, il faudrait donc puiser dans cette prévalence d'une poétique de la nuit dans l'écriture fantastique. Mais avant d'aborder ce constat, une définition de la nuit s'impose, et que l'on essaierait de constituer à partir de notre corpus. Le recours à Maupassant s'avère le chemin le plus droit pour rechercher une description à cette nuit qui

³⁷⁸ Ibid., p.657.

engloutit dans son immensité la quasitotalité de l'action fantastique. En effet, le poète français a écrit *La nuit*, que les critiques ont rangé dans la rubrique des écrits cruels et fantastiques, bien que cette nouvelle prenne l'allure d'un essai philosophique, d'une réflexion structurée sur le thème de la nuit. Maupassant définit la nuit comme étant « *la grande ombre douce tombée du ciel* »³⁷⁹, et lui accorde un pouvoir surnaturel, puisqu'elle en sort toujours triomphante ; elle entache d'un noir foncé tout ce qui tente de se glisser dans son passage.

« Elle noie la ville comme une onde insaisissable et impénétrable, elle cache, efface, détruit les couleurs, les formes, étreint les maisons, les êtres les monuments de son imperceptible toucher »³⁸⁰.

La consistance de la nuit est mal déterminée, le verbe « noyer » utilisé par le narrateur prouve que la nature physique de la nuit est loin d'être concise, néanmoins, lui accorder la force colossale de l'eau, de par l'emploi de ce verbe, joint la nuit à ces phénomènes dont on ne peut qu'observer l'action, sans espérer leur attribuer un corps ou une matière. Tel l'exemple du vent que nous avons cité préalablement. La nuit possède donc un pouvoir, elle agit sûrement dans l'action fantastique, activement ou passivement, l'essentiel c'est que ses effets sont apparents et indiscutables.

La représentation faite de la nuit par les fantastiqueurs semble converger vers la négativité. Si au sens conventionnel des choses, la nuit est faite pour le désœuvrement, le repos, la détente, les délices partagés dans la vie des couples, le fantastique va à l'encontre des normes en réservant à la nuit de nouvelles attributions. Le héros fantastique, dans l'ensemble, paraît fuir la nuit, et lui

³⁷⁹ Ibid., p.650.

³⁸⁰ Ibid.

préférer le plein jour. Ainsi dans *L'auberge*, les terreurs ont-ils un net tropisme pour la nuit, ce qui a été clairement révélé par le narrateur : « *Puis, dès que la nuit recouvrit la montagne, des terreurs nouvelles l'assaillirent* »³⁸¹. Pourquoi la nuit augmente-t-elle la sensation de la peur ? Peut-être à cause de la concentration, qui devient beaucoup plus accrue quand l'homme se glisse dans un lit obscur, et qu'autour de lui, il n'y a aucune image qui puisse détourner son attention. Tout est noir, et au lieu de se concentrer sur le monde extérieur, l'attention se réfléchit sur le vacarme intérieur. La vision confère tranquillité, la lumière nourrit l'esprit, aide à la constitution du sens. La sonnette qui déclare minuit devient une torture qui aiguillonne quotidiennement : « *minuit sonna, il tressaillit* »³⁸². La peur devient un réflexe qui se déclenche naturellement, non pas suite à une action bizarre et inexplicable, mais s'installe au simple son de l'horloge. Au lieu de redouter la pénombre, Ulrich frissonne au son du pendule qui annonce l'avènement des ennuis. L'hiver interminable va se départager pour lui en deux phases essentielles : la première, nocturne, longue et interminable, source de souffrance. La deuxième, diurne, brève et évanescence, qui apaise momentanément, et donne à Kungsi quelques instants pour respirer, pour se rattraper, pour se défaire des chaînes qui l'accablent quand il faisait noir. « *Le jour vint, et Kungsi reprit un peu d'assurance au retour brillant du soleil* »³⁸³, mais malheureusement le jour des hivers est très court, et quand il s'agit des sommets des montagnes, le soleil devient une monnaie très rare. Le peu d'assurance qu'offre le jour devient de plus en plus petit, et en fin de

³⁸¹ Ibid., p.580.

³⁸² Ibid., p.578.

³⁸³ Ibid., p.580.

compte, le jour va être phagocyté par la nuit, et la persécution neutralise l'assurance. L'existence d'Ulrich est désormais monochromatique, c'est une nuit qui se prolonge au-delà de toutes les normes temporelles. Si Zeus allongea la nuit pour prolonger la jouissance, la prolongation de la nuit fantastique n'apporte aucun plaisir, au contraire, elle ne fait que pérenniser la torture.

La crainte de la nuit n'est pas restreinte aux sommets des montagnes qui abritent l'auberge hantée, la demeure sise au bord de la seine dans *Le Horla* fuit aussi la nuit, le héros l'avait inscrit clairement dans son journal intime daté du vingt-cinq Mai : « *À mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit* »³⁸⁴ confesse-t-il par écrit pour extérioriser ce sentiment de terreur qui est en relation étroite avec le mouvement de l'astre de nuit. La tombée de la nuit est en corrélation avec l'installation progressive de la peur. Le héros commence à haïr le soir, à détester le lit, et espère que le jour aille moins vite, aille doucement, prenne tout son temps, et que la nuit passe inaperçue. Mais ses souhaits butent contre les désirs sadiques d'une entité transcendante, manipulant une autre entité phénoménale, qui se présente toutes les nuits, pour pourchasser le sommeil, et greffer l'inquiétude dans une âme solitaire, fragile, disposée à subir et à endurer.

La nuit chez l'Américain Poe suit la même itinérance que celle du Français Maupassant, elle est interminable, mouvementée, et pleine d'action, mais une action que seul le héros a le droit de voir et de vivre. « *Mais à quoi bon détailler minutieusement les ineffables horreurs de cette nuit ?* »³⁸⁵, s'exclame le mari

³⁸⁴ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.39.

³⁸⁵ Edgar Allan Poe, op. cit., p.41.

qui passe toute la nuit à observer le corps de sa femme, qui donne par moments des signes de vie, et la plupart du temps des signes de mort. Et le pauvre n'arrivant point à trancher sur l'état de sa femme. Ses oreilles surdouées captent bien les sons, ses yeux surmenés, aveuglés par la domination du noir ne peuvent détecter les origines sonores. Personne ne l'assiste dans cette situation délicate, et la pénombre rend tout verdict impossible, il faudrait donc attendre les premiers rayons de soleil pour écarter le doute. La lumière constitue donc l'outil incontournable pour confirmer la mort, détecter et visualiser les catastrophes de la veille, une veille trop élastique qui prend l'aspect d'une éternité.

En plus, la nuit reste le moment de prédilection pour que les âmes disent adieu à leurs corps, « *La signora est morte cette nuit, au coup de deux heures* »³⁸⁶, affirme un homme qui a assisté au fameux opéra « Don Juan », et a vu Donna Anna s'éteindre sur scène suite à une crise de nerfs. D'autant plus, « *Le son de minuit de l'horloge* »³⁸⁷ n'a-t-il pas annoncé l'intrusion de la mort rouge au cœur d'une foule festoyante. Les barrières physiques ont été défoncées, et la mort a coïncidé avec les douze coups qui surgissent de l'intérieur de la gigantesque horloge d'ébène. Les festivités ont été donc achevées pour céder la place à une mort collective qui n'a épargné aucun convive. Ôter la vie aux mortels est une activité nocturne que l'ange de la mort accomplit discrètement. La mort est un mystère, l'observation de l'agonie ne rajoute rien quant à la compréhension de ce processus phénoménal, il faudrait l'avis d'un revenant pour en décrire les circonstances. Le mourant se débat tout

³⁸⁶ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.284.

³⁸⁷ Edgar Allan Poe, op. cit., p.102.

seul, sa face cache une douleur surhumaine, sa langue impotente ne peut rien décrire de ses endurance.

En littérature fantastique, tout est noir, pourpre, rouge, ces couleurs ternes entachent l'espace, génèrent la peur, et donnent un sentiment d'inconfort, et le plus important c'est que l'obscurité des lieux s'en prenne aux visages et aux âmes. Le noir empêche la prise de la bonne décision, et la pénombre dense nourrit considérablement l'illusion. Le tiraillement entre réel et irréel, entre vrai et faux, l'écartèlement permanent entre authenticité et chimère qui définit même le genre, et qui est considéré comme source de tragique, est vivement alimenté par l'obscurité. Le noir tisse une forte liaison avec la terreur. Les séquences tendent à peindre l'atmosphère en noir pour baliser la voie à la trouille. Les prologues affluent d'une telle terminologie, ce qui prépare d'emblée le lecteur à une suite inconfortable du récit. « *Le train filait à toute vapeur, dans les ténèbres* »³⁸⁸, c'est ainsi qu'inaugure Maupassant « *La peur* », et « *c'était par une nuit, sans lune, sans air, brûlante* »³⁸⁹. La fréquence du noir n'est pas à démontrer, elle est dans la nuit, dans l'absence de la lune, et dans les ténèbres. Que s'est-il passé dans ce train qui fonce dans les ténèbres ? Eh bien, « *Ce fut tout à coup comme une apparition fantastique* »³⁹⁰ qui attire l'attention des deux passagers qui partagent le même compartiment, et qui vont éprouver une peur sans précédent. Si l'avènement de « l'apparition » était survenu le jour, la peur n'aurait peut-être pas eu lieu. Mais la carence oculaire

³⁸⁸ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.337.

³⁸⁹ Ibid.

³⁹⁰ Ibid.

secondaire à la densité de la nuit, renforce le doute, exacerbe l'incertitude. Ce qui en ressort c'est une augmentation du sentiment de la peur. L'œil, « *cet organe fantaisiste* »³⁹¹, qui trompe même en plein jour, ne peut que masquer les réalités des événements. Le passage de l'obscurité à la peur devient une logique que tout récit fantastique tend à respecter, et il faut dire qu'en dehors même du champ du fantastique, il existe une certaine scientificité dans le fait que l'obscurité appelle la peur. « *Pas de lune ! Quelle nuit ! J'avais peur* »³⁹², cette brève exclamation, ce petit enchaînement logique, résume à la meilleure des manières cette forte coalition entre deux thèmes omniprésents dans le récit fantastique, et dont l'un prépare l'insertion inéluctable de l'autre.

Un autre exemple s'impose pour en finir avec cette triade inséparable : nuit, peur, danger. Cette fois c'est dans *La petite Roque*, nouvelle cruelle de Maupassant que l'on va puiser l'argument. Le texte parle d'un homicide barbare commis par un pervers sur une petite fille, une jolie créature innocente appelée Roque :

« *Mais la nuit, la nuit opaque, plus épaisse que des murailles, et vide, la nuit infinie, si noire, si vaste, où l'on peut frôler d'épouvantables choses, la nuit où l'on sent errer, rôder l'effroi mystérieux, lui paraissait cacher un danger inconnu, proche et menaçant ! Lequel ?* »³⁹³.

Que faut-il rajouter à cette poétique de la nuit ? Où faut-il creuser pour surprendre un sens dissimulé, qui échappe, qui résiste ? Il est difficile de présenter une lecture exhaustive, et toucher à toutes les représentations cachées dans les mots, entre les lignes, au sein de cette imagination sans limites des

³⁹¹ Ibid., p.399.

³⁹² Ibid., p.648.

³⁹³ Ibid., p.452.

poètes ; néanmoins, dans la présente citation, il nous semble que Maupassant accorde une certaine consistance à la nuit ; une espèce de substantialisation, et de matérialisation. En effet, si la nuit est opaque, si elle est comparée à des murailles, c'est qu'elle constitue un blocus, un barrage, qui empêche toute infiltration facile, ou toute tentative de fuite. Le danger et la nuit n'ont pas besoin d'un espace fantastique pour se rencontrer, ce sont deux concepts qui s'entendent bien dans la vie réelle et en dehors de toute fiction. Mais la fréquence des rapports sous l'angle du genre reste trop élevée. Tout ce qui a trait au récit fantastique semble être passif, désintéressé, mais les apparences sont trompeuses, l'espace bouge, l'obscurité largue ses tentacules incommensurables pour participer, ou plutôt pour contrôler tout ce qui se meut dans son territoire.

Après avoir disserté du noir et de l'obscur, nous allons nous intéresser à la façon dont les écrivains instrumentalisent la lumière dans le texte fantastique. Mais existe-il d'abord une lumière, avant de penser aux représentations qu'on en fait ? En réalité, les ténèbres priment, dominant, s' l'action fantastique. Une action où l'invisible et le phénomène sont les principaux héros, devra absolument passer inaperçue, et pour ce faire, la clarté doit foncièrement faire défaut. Elle devient insignifiante, s'éclipse, se retire face à la densité du noir.

« Il se met à marcher le long de quelques grands corridors voûtés, sa lumière vacillante jetait une singulière clarté dans les épaisses ténèbres qui y régnaient »³⁹⁴.

³⁹⁴ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.63.

Le majorat est un bâtiment très spacieux, il est difficile de l'éclairer entièrement. Les couloirs sont longs et la lumière destinée à l'éclairage est « vacillante », elle est faible et instable. L'épaisseur des ténèbres engloutit la fine clarté qui émane du petit flambeau. Le règne de l'obscurité nourrit l'image sombre et superstitieuse qui circule entre les communs quant aux apparitions et aux esprits rôdeurs qui occupent la vieille seigneurie, et qui émettant fréquemment des sons terrifiants, se dispersant dans le voisinage. Ces esprits seraient les premiers suspects des meurtres commis dans le maudit bâtiment. Le langage même choisi par les auteurs pour pointer le phénomène ne s'écarte pas de cette constance de manque de clarté, d'insuffisance de lumière. Qu'est-ce qu'un spectre, une apparition, une vision, un fantôme, une ombre ? Ne sont-ils pas les termes les plus employés pour désigner une chose ou un être indéterminé ? L'ombre, n'est-elle pas l'antonyme le plus exact de la lumière ? Tous les mots sus-cités convergent vers l'absence de lumière, ou le déficit de la clarté. La source de lumière est souvent artificielle : lampadaires, chandelles, bougies, becs de gaz, réverbères, lanternes. Cependant, par moments, le recours à un éclairage naturel peut avoir lieu, mais les rayons émis donnent les mêmes effets que dans l'éclairage artificiel, une lumière faible et resplendissante : « *les étoiles avaient au fond du ciel noir des scintillements frémissants* »³⁹⁵ affirme le héros Maupassien, qui montre que les sources lumineuses abondent, diffèrent, mais la lumière qu'elles éjectent n'éclaire pas assez loin, et n'empêche de culbuter, ou de frôler une créature sans s'en rendre compte. En général, quand la lumière est évoquée, ce n'est point pour mettre du jour, mais

³⁹⁵ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.67.

plutôt pour renforcer l'état confusionnel du héros. La lumière reçoit des adjectifs qui renvoient tous à la faiblesse et à l'insignifiance. « *Mais la lumière mourante me permet d'apercevoir qu'un étranger s'était introduit* »³⁹⁶ réplique William Wilson pour décrire cette intrusion en pleine nuit d'une personne qu'il ne connaît pas, et qu'il ne peut d'ailleurs reconnaître sous une lumière agonisante qui ne peut permettre de visualiser les traits d'un visage.

Toujours en poursuivant cette guerre qui oppose ténèbres et lumière, une guerre disproportionnelle, puisque l'obscurité paraît remporter tous les duels, l'exemple que propose Edgar Poe, concerne cette fois la grande étendue, il s'agit tout précisément d'un navire soumis à la puissance des vagues qui navigue en pleine nuit.

« *Nous fûmes enveloppés dans une nuit éternelle que ne tempérât même pas l'éclat phosphorique de la mer auquel nous étions accoutumés sous les tropiques* »³⁹⁷.

Déjà en pleine mer, la confusion et la désorientation regagnent l'équipage le plus expérimenté. Ce brouillard, cette difficulté de se positionner, de s'orienter sévit même pendant le jour dans les vastes étendues. Or, la nuit, les repères sont beaucoup plus difficiles à retrouver. Le mot « enveloppés » qui est utilisé dans le texte prouve que l'immensité de l'océan devient infime comparée à l'immensité de la nuit ; celle-ci recouvre l'océan, le dompte, l'assujettit. Et cette lumière que désigne « l'éclat phosphorique », se perd, s'évanouit, s'absorbe, se dilue complètement dans les strates épaisses et consistantes de la

³⁹⁶ Edgar Allan Poe, op. cit., p.90.

³⁹⁷ Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, op. cit., p.180.

nuits, que l'auteur qualifie un peu plus loin dans un *Manuscrit trouvé dans une bouteille* d'« un noir désert d'ébène liquide »³⁹⁸. Le désert vient se rajouter à cette panoplie de qualificatifs qui donnent une image rapprochée, esthétique, et poétisée de ce que les fantastiqueurs veulent dire, pensent, quand ils dissertent sur la thématique de la nuit.

En somme, on constate que l'espace fantastique néglige la beauté de la nature, la splendeur de ses rives, la magnificence de ses contrées, pour mettre en valeur l'invasion du ciment, la prévalence d'une architecture gothique, robuste, qui renforce une esthétique d'enfermement et d'enclavement. La verdure et les grands airs s'éclipsent pour donner lieu à un enclos qui abrite une action invisible, harcelante, qui finit par aveugler le héros fantastique et l'entraîner dans une folie irréversible. L'étroitesse des lieux correspond à l'étroitesse des esprits, et l'emprisonnement physique, la privation de la liberté, arrive à contaminer la pensée qui se fixe, s'oblitère, se recroqueville, et refuse de scruter des solutions aux conflits. Aussi, l'obscurité qui inonde les lieux trouve-t-elle facilement le chemin d'un esprit rongé, dépravé et égaré. Les ténèbres dans les textes fantastiques brouillent tout ce qui bouge, et tout ce qui est inerte. Et quand l'appel désespéré s'oriente vers la lumière, celle-ci se montre impuissante, inactive, c'est « l'obscur clarté », pour reprendre l'oxymoron exprimé par Corneille dans *Le Cid*.

La tendance est donc claire, aucun élément, aucun outil n'est offert au héros fantastique pour s'y agripper afin de sortir de son borborygme. Le tout

³⁹⁸ Ibid., p.181.

semble contribuer à sa ruine. Partout où il se dirige, il n'aperçoit que des murs, des barrières, des verrous, et quand il a droit à quelques instants rarissimes de jouissance, ces moments ne sont qu'un appât intelligemment construit pour le mettre à mort, tel qu'il a été démontré dans *Le masque de la mort rouge*. Il est donc légitime de poursuivre ce fil conducteur qui devient de plus en plus fort, en cherchant d'autres éléments constitutifs de ce fameux mécanisme tragique. Jusqu'ici, nous en avons compté plusieurs, dont l'espace, et le règne du noir. D'autres éléments feront l'objet de l'analyse dans les chapitres qui suivent.

II. Récit fantastique et esthétique tragique

Le héros fantastique est contraint à plusieurs entraves et écueils qui se combinent entre eux pour constituer un énorme bloc qui l'immobilise, le persécute continuellement, et le pousse vers son ultime destinée. Cet axe de mal s'intensifie, se fortifie, prend de l'ampleur au fur et à mesure que le récit s'approche du dénouement. Il y a donc une lecture anticipative des actions que pourrait tenter le personnage pour se défaire de son piège parfaitement exposé. Les réactions du phénomène ne lui laissent aucune chance, comme dans un jeu d'échecs ; il prévoit le prochain mouvement, et entame la précaution qui en convient. Les actions du héros, aussi vaines et désespérées soient-elles, rentrent quand même dans ce qu'on peut appeler les moments lucides, c'est-à-dire, ces instants où il quitte ses tendances attentistes et fainéantes pour chercher une issue valable à son état de détention façonné par une force supérieure. Ce chapitre étudiera donc ces efforts de désenclavement, ces tentatives itératives de fuir une condition lamentable.

Aussi, dans le cadre de ce que nous avons préalablement nommé le mécanisme tragique dans le récit fantastique, nous tenterons d'étudier le temps, car, semble-il, ce dernier prend une allure suspecte, puisqu'il adopte sa propre unité de mesure, mais ce qui est sûr, c'est que cette unité centuple l'unité de mesure usuelle et conventionnelle. Le temps se prolonge au-delà des normes définies par la physique de Galilée. Parfois même, il choisit de se figer, de s'immobiliser, comme se fige le sang du héros fantastique face à l'un de ces épisodes terrifiants qui ne cessent de le traquer et de l'épier là où il se rend. La flexibilité du temps participe donc à l'action, de par la culpabilité de ses manœuvres, et rejoint l'univers spatial pour étendre et élargir le potentiel offensif et nocif contre le héros fantastique. Quelles sont donc les caractéristiques du temps fantastique ? Nous avons déjà abordé cette question, mais dans le cadre du genre tragique, ce qui va permettre d'entreprendre une petite comparaison entre les deux manifestations du temps, pour finalement tirer des conclusions. Si les représentations faites du temps sont rapprochées dans les deux disciplines, ce serait un point fort qui consoliderait l'objet même de l'étude.

Aussi, la fuite, comme attitude fréquente, rentre dans le cadre des efforts du héros pour quitter son carcan et retrouver la paix intérieure, c'est l'une des composantes des moments de lucidité. Mais le phénomène, qui contrôle l'univers spatial et manipule le temps, va-t-il permettre facilement l'aboutissement d'une telle aventure ? La notion de damnation refuse un tel dessein. Les tentatives vouent à l'échec, et cela nous donnera l'occasion de discuter aussi de cette dichotomie innocence-damnación, et la développer un peu plus dans ce chapitre. Nous avons déjà effleuré le sujet de la fuite quand

nous nous sommes penché sur les caractéristiques de l'espace fantastique ; s'il est carcéral par définition, c'est que le fait d'y échapper demeure une fin foncièrement inaccessible. Mais il n'y a pas que la géographie qui s'oppose à cette action qui se veut salvatrice, d'autres éléments entrent en jeu, pour abroger ce plan audacieux, nous allons donc tenter de les explorer.

Dans les tragédies, l'action se caractérise par la mise en scène de pulsions violentes et contradictoires qui entrent en guerre, l'une doit triompher, l'autre devrait s'éclipser. Le personnage tragique subit ces pulsions et ce déchirement, parce que c'est à lui de décider qui doit s'éclipser, et qui doit gagner. Le choix est toujours difficile, voire impossible ; et dans tous les cas le héros est toujours perdant. Ce type de tiraillement existe aussi en fantastique, surtout chez le conteur allemand, chez qui le fait de choisir entre l'art et la mort est une situation fréquente qui chemine vers une mort imminente. Mais ce qui semble nourrir l'écriture fantastique en général chez les trois grands conteurs, c'est ce déchirement entre réel et irréel, cette quête inlassable de sens qui n'aboutit presque jamais, et qui conduit la plupart du temps à une folie irréversible.

1. Le temps fantastique

Les moments durs sentent la pesanteur du temps, les instants de détente et de gaité filent imperceptiblement comme l'éclair, c'est la réalité amère qui prédomine l'ici-bas. Et puisque les joies dans le genre fantastique sont clairsemées, car la peur et les lamentations douloureuses s'accaparent de l'action, les aiguilles de la montre s'immobilisent pour donner à la torture un aspect éternel, chose qui était ressentie, puis exprimée maintes fois par les personnages. Cependant, et sans trop se fier à leurs avis, parfois les signes, les

empreintes apparentes des dommages causés par le temps viennent corroborer la théorie de son élasticité, de son mouvement à contre-courant des intérêts du héros. Que veut dire ces cheveux blancs qui ont poussé en une simple saison dans une tête juvénile, qui aspire encore à se délecter de la fraîcheur de la jeunesse ? Sans trop penser, ce que devrait normalement subir le corps et surtout l'âme d'Ulrich en une trentaine d'années l'a subi en une unique saison d'hivernage. Ce temps condensé, ce temps inquantifiable, brise l'âme et usurpe le corps. L'auberge paraît tourbillonner dans une dimension à part, et baigner dans une galaxie autre que la nôtre, qui échappe à la prise de la physique et de l'astronomie. Après la fusion des glaces, la famille propriétaire de la maudite habitation est revenue y jeter un coup d'œil, mais la surprise surpasse l'imagination. Le jeune homme des fins de l'automne, devient un vieillard au début du printemps : « *Et la mère constata que c'était Ulrich bien que ses cheveux fussent blancs* »³⁹⁹. La famille avait forcé la porte pour entrer, la peur du jeune homme de l'apparition l'avait contraint à pousser les verrous pour ne plus rouvrir la porte. Il s'est également enfermé dans sa cargaison d'alcool, qui s'est asséchée sans que cela ne serve à grand-chose. L'alcool voile, enflamme, dévie l'attention, mais le temps ici s'accélère et le nuage qui ombrageait la raison, s'évanouit aussitôt avec les dernières gouttelettes de la liqueur qui s'accolent au fond de la bouteille, et le personnage redevient la proie des hallucinations les plus terrifiantes. Tout ce qui reliait le jeune exilé à l'ancienne vie était rompu, même le chien, ce fidèle compagnon, il a été délaissé périr en dehors de la construction dérisoire, pour combattre la gelée et les esprits qui

³⁹⁹ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.584.

rôdent aux alentours, et qui semblent ne faire aucune différence entre les bipèdes et les canidés : tout le monde adhère à leur domination, et accède à leur temporalité bizarre.

Le motif des cheveux blancs s'est répété par Maupassant dans *La chevelure*. Quand le jeune nécrophile, atteint de « *la folie érotique et macabre* »⁴⁰⁰, selon son médecin traitant, est arrivé à l'hospice, « *il était fort maigre avec des joues creuses et des cheveux presque blancs qu'on devinait blanchis en quelques mois* »⁴⁰¹. Le vieillissement, la décrépitude en fantastique est l'affaire de quelques mois seulement, que ça soit dans *L'auberge* ou dans *La chevelure*, mais dans la deuxième nouvelle les signes de sénilité se révèlent aussi par les « *joues creuses* » du malade, et cette dégradation du corps en peu de temps « normal » donne à penser que l'horloge fantastique a sûrement une autre cadence de marche. Les aiguilles devraient filer imperceptiblement, et la pensée du personnage fantastique semble parfois s'adapter à cette nouvelle temporalité. Le temps agit sur le corps, il l'usurpe, c'est une vérité connue par tout le monde, mais il faudrait du temps pour que le temps puisse laisser son empreinte, or ici, le peu de temps s'intensifie s'étire, se condense pour imposer ses lois et marquer son passage.

Le caractère éternel du temps fantastique a été soulevé également par Malrieu dans son ouvrage intitulé *Le fantastique*, à travers cette phrase qu'il accorde à Bierce : « *Ici, le temps est éternel, chaque souffrance est une vie*

⁴⁰⁰ Ibid., p.308.

⁴⁰¹ Ibid.

éternelle, chaque pulsation dure une éternité »⁴⁰². L'adverbe de lieu indique l'univers fantastique qui diffère ostensiblement de l'univers normal, et il est parfaitement logique qu'il opte pour une temporalité qui le caractérise, et qui lui est propre. L'auteur insiste sur le mot éternel qu'il réitère trois fois de suite en une si courte séquence. Cet attribut relié au temps fait écho à la « nuit éternelle » dans *Andromaque* de Racine. La nuit cruelle de Troie et la nuit fantastique n'ont pas en commun que la longue et l'interminable durée, mais aussi la souffrance et la torture. Il est à souligner, cependant, que les assaillants ne sont pas les mêmes : dans le mythe antique, c'est Achille et ses guerriers redoutables qui sont assoiffés de sang et de massacre, dans la plupart des écrits fantastiques, c'est l'innommable et l'indescriptible qui dirige l'assaut mortel. Ce qui en résulte, c'est que la peur dans la deuxième situation est plus intense, l'entité qui sème la terreur ne se montre jamais. Or, l'épée d'Achille qui ramène la mort, et achève la vie est visible dans le ceinturon. Le dernier regard du mort qu'il ramène avec lui dans sa tombe, porte l'image de son tueur. Mais le phénomène accomplit sa besogne fatale sans présence physique, sans se montrer, ou se faire remarquer. « *Ce qui est surnaturel tient du dieu ou du diable* »⁴⁰³, disait Hoffmann, et les deux sont inidentifiables pour l'œil humain. Les deux aussi sont immortels et éternels, comme il est décrit dans les textes religieux ; peut-être aussi que le phénomène est issu de cette dimension atemporelle, appartient aux entités impérissables, et c'est ce qui explique sa supériorité et sa primauté sur sa victime faible et disproportionnée à ses dons supérieurs et ses qualités surhumaines. Voir sans être vu, n'est-ce pas un

⁴⁰² Joël Malrieu, op. cit., p.70.

⁴⁰³ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.200.

avantage sensitif énorme, attaquer l'ennemi de toutes les directions, le guetter, le surveiller de près, le hanter, le pousser progressivement à s'autodétruire pour échapper à la répression. C'est sans doute un avantage qui aide le phénomène à en finir avec une créature reléguée à un rang inférieur.

Roderick Usher a perdu ses traits en peu de temps, la vie au château est isolée du reste du monde. Quand le narrateur revoit l'ami de son enfance après tant d'années d'absence, c'est ainsi qu'il exprime ses sensations lors des retrouvailles :

« A coup sûr, jamais homme n'avait aussi terriblement changé, et en aussi peu de temps, que Roderick Usher ! Ce n'était qu'avec peine que je pouvais consentir à admettre l'identité de l'homme placé en face de moi avec le compagnon de mes premières années »⁴⁰⁴.

La surprise du narrateur était grande, il n'a pas pu identifier son ami. Il est évident qu'il ne l'avait pas vu depuis longtemps, mais quoique des années aient été écoulées, les deux hommes qui auraient presque le même âge, devraient, à l'état normal, jouir d'une physionomie plus ou moins similaire. Mais la réalité c'est que l'hôte a l'air d'un sexagénaire, or le narrateur a grandi d'une façon normale. Deux amis du même âge qui se sont séparés, chacun avait emprunté une voie différente, après quelques années ils se sont retrouvés, mais la morphologie a totalement changé : l'un avait l'air d'être le père de l'autre et non pas son ami. Roderick a voyagé dans le temps, emprunté un train rapide, filé vers la mort. *Apparition* de Maupassant a soulevé également cette différence entre âge normal et âge fantastique quand le narrateur de la nouvelle

⁴⁰⁴ Edgar Allan Poe, op. cit., p.49.

croise un ami qu'il n'a pas vu depuis cinq ans mais qui « *semblait vieilli d'un demi-siècle* »⁴⁰⁵, selon ses propres appréciations. Dans cette brève nouvelle aussi, ce sont toujours les cheveux blancs, mais surtout la démarche qui est devenue plutôt courbée, qui viennent soutenir l'hypothèse de ce vieillissement hâtif et extraordinaire qui affecte, telle une pathologie, les personnages fantastiques.

Les motifs qui renvoient au temps sont très nombreux, mais l'invention de l'homme qui en est le parfait synonyme, reste la montre ou l'horloge, dont l'homme se sert pour se construire une idée plus ou moins précise, du temps qu'il est. Car les anciennes techniques et méthodes de l'appréhender, telles la direction du soleil, le zénith, la longueur de l'ombre, ne sont plus fiables, elles appartiennent à une époque révolue. D'autant plus qu'il suffit d'une météorologie furieuse pour brouiller les données, et fausser les estimations. Poe s'est bien servi de la montre et a isolé le mouvement des aiguilles qui ralentissent et accélèrent pour donner une perception différente et contradictoire du temps. Une même montre trotteuse, mais avec des aiguilles qui choisissent leur rythme du mouvement, en fonction de la situation. Dans le château de Prospero, les sonneries de l'horloge qui ne dépassent point quelques secondes en réalité, ont l'air de s'étaler, de s'étendre jusqu'à l'infini, pour installer une gêne et une angoisse sans précédent. Après l'arrêt du son,

⁴⁰⁵ Guy de Maupassant, op. cit., p.162.

l'inquiétude se dissipe petit à petit pour que l'orgie prenne le dessus à nouveau sur l'interminable trêve sonore.

« Après la fuite des soixante minutes qui comprennent les trois mille six cents secondes de l'heure disparue, arrivait une nouvelle sonnerie de la fatale horloge, et c'étaient le même trouble, le même frisson, les mêmes rêveries »⁴⁰⁶.

Même si le narrateur s'est lancé dans une opération mathématique compliquée de conversion de l'heure en secondes, et dont l'objectif était d'en accorder une certaine longueur, sa ruse s'est facilement interceptée, et le mot fuite qui devance la citation a tout battu en brèche. Le temps alloué à la joie, à la danse, et aux chants mélodieux, s'écoule en un clin d'œil ; il est remplacé par un temps mort, stagnant, qui refuse de se mouvoir, et ce refus est lourdement perçu par la foule. Avant même l'apparition du masque bizarre qui dissimule la mort, c'était le temps qui s'érige en acteur, puisqu'il s'oppose à la joie, et annonce déjà l'arrivée de la catastrophe. À la sonnette de minuit, commencera la récolte des âmes. Cette capacité du temps à revêtir plusieurs morphologies en des situations trop rapprochées en fait un actant principal qui influence sur la trajectoire et le sort de l'action fantastique. Et c'est exactement la même leçon tirée du temps tragique qui change aussi d'aspect pour coincer le personnage et resserrer davantage le nœud façonné autour de son cou. Comme son homologue tragique, le temps fantastique engloutit l'action, s'accapare de ses contours. Le temps temporise, s'accélère, opère des arrêts, ce qui est hors toute discussion, c'est que tous ces mouvements ne sont pas

⁴⁰⁶ Edgar Allan Poe, op. cit., p.100.

anarchiques, ils adhèrent à une logique, cherchent à accentuer l'angoisse et pérenniser le sentiment de désespoir chez le personnage fantastique.

Pour étayer davantage cette question polémique du temps fantastique, le recours à l'incontournable ouvrage de Malrieu paraît nécessaire pour éclairer certains recoins qui demeurent jusqu'ici ternes et assombris. Au début, il faudrait dire que ce théoricien a entrepris un lien étroit entre le temps et l'inconnu, il en va jusqu'à avouer la primauté du temps sur l'espace dans l'écriture fantastique. « *C'est le temps qui renferme l'inconnu et qui, du même coup, rend l'espace inquiétant* »⁴⁰⁷, s'exprime-t-il en ces termes parfaitement logiques. Un temps ambigu risque de transférer son effet illusoire aux éléments spatiaux qui contribuent à la constitution de la scène fantastique, surtout que l'action se passe la nuit, dans l'obscurité totale, où sous une lumière faible insuffisante pour visualiser l'entourage. Malrieu met en exergue cette relation entre la nuit et le sentiment de perte quand il affirme que « *la nuit empêche de mesurer le temps* »⁴⁰⁸, et empêche du même coup la possibilité de se localiser et de s'orienter. Le temps affecte donc l'espace, le contamine, le force à obéir à ses règles. L'interpénétration entre temps réel et temps phénoménal est difficile à délier, mais la règle la plus fréquente veut que le phénomène attire le personnage vers son camp : « *le temps du personnage, en définitif, n'est pas le nôtre* »⁴⁰⁹, conclut Malrieu, toujours dans sa réflexion sur le temps. Le personnage rejoint indubitablement « *l'univers atemporel du phénomène* »⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ Joël Malrieu, op. cit., p.122.

⁴⁰⁸ Ibid., p.124.

⁴⁰⁹ Ibid., p.118.

⁴¹⁰ Ibid., p.119.

L'action à la fois réciproque et synergique entre le temps et l'espace fantastiques est bien explicitée par Poe quand il entame, à un moment donné de son étrange récit, la présentation de son personnage principal dans *Metzengerstein*. Et là encore, le recours au motif de l'horloge était indispensable.

« Dans une ville, dix-huit ans ne sont pas une longue période du temps ; mais dans une solitude que cette vieille seigneurie, le pendule vibre avec une plus profonde et plus significative solennité »⁴¹¹.

Le pendule de la ville, de la vie commune, de la foule, vibre normalement, suit la cadence du monde ; celui de la seigneurie maudite, semble par contre choisir un rythme spécial, et acquérir une sorte d'autonomie d'action. L'homme y ressemble aux vieux murs fissurés et rouillés qui se dressent depuis des siècles, il prend le paraître des lieux, garde l'empreinte du passage d'un temps phénoménal, qui métamorphosa un jeune homme de dix-huit ans, en un vieil homme. Il n'y a pas de formule mathématique qui puisse nous aider à calculer le temps phénoménal à partir d'un temps normal, mais on peut dire sans réserve et avec toute confiance, à partir des innombrables lectures, que le jour fantastique ressemble plus ou moins au jour normal. Or, la nuit fantastique diffère radicalement de la nuit commune. En définitif, il n'est pas loin de toute clairvoyance de dire que c'est dans le temps que se cache le mal, et puisqu'il est difficile à définir, le mal reste également indéracinable. Aussi, quand les invités de Prospero ont tous rejoint la tombe, « *la vie de l'horloge d'ébène*

⁴¹¹ Edgar Allan Poe, op. cit., p.9.

disparut »⁴¹², sa mission qui consistait à contenir l'esprit destructeur fut parfaitement accomplie.

2. Innocence et culpabilité

Si le temps tragique trouve dans le temps fantastique le parfait acolyte, puisqu'ils partagent plusieurs points communs qui frôlent parfois la similarité, la question de l'innocence du héros fantastique n'est pas toujours justifiable. Nous avons vu dans les nouvelles poésiques l'atrocité et l'effroi qui se dégagent de la nature humaine. Le narrateur dans *Le chat noir* est criminel, or sa femme et ses deux chats sont tout à fait innocents. Mais lui aussi, cherche à s'innocenter en essayant de convaincre le lecteur que les actes commis échappent à son contrôle, et obéissent à l'esprit pervers : « *Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroute finale* »⁴¹³. C'est par cette phrase qu'il essaie de se déculpabiliser, de dénier ses péchés impardonnables. Mais la monstruosité de ses délits semble ne susciter aucune compassion, et son plaidoyer n'a eu aucune chance de résonner dans des oreilles attentives. L'homicide secondé du crime de dissimulation du cadavre font de lui un véritable assassin.

Paradoxalement, sa femme s'est montrée une seule fois sur scène, et ce n'était que pour y succomber, l'auteur lui avait assigné une unique action dans la nouvelle, celle de protéger le chat du coup fatal. La récompense de son action bienfaisante était sa mort immédiate. La victimisation de la femme est un aspect

⁴¹² Ibid., p.105.

⁴¹³ Ibid., p.111.

courant en littérature fantastique. Donna Anna, Morelia et Rowena ont toutes subi le même destin tragique, sans qu'il y ait dans leurs conduites le moindre vice, ou la moindre débauche d'ordre éthique ou morale qui puisse justifier leur culpabilité, et par conséquent un éventuel châtement. Il faut tout de même soutenir une telle prise de position vis-à-vis de la femme dans l'esthétique fantastique ; pour ce faire, nous avons choisi le fragment suivant, issu d'une nouvelle de Maupassant intitulée *Apparition* :

« Devenu follement amoureux d'une jeune fille, il l'avait épousée dans une sorte d'extase de bonheur. Après un an d'une félicité surhumaine et d'une passion inapaisée, elle était morte subitement d'une maladie de cœur, tuée par l'amour lui-même, sans doute »⁴¹⁴.

Deux idées se dévoilent à travers ce petit passage : d'abord, la femme est citée une seule fois comme dans *Le chat noir* pour jouir pendant une année d'un amour surhumain qui aurait été la cause de sa mort. Elle n'a pas eu assez de temps pour évoluer, pour agir, pour intervenir ou changer le cours des événements, ou simplement pour s'affirmer à travers un rôle un peu prolongé dans le temps et intéressant de par son contenu. Son existence fortuite, qui se résume à un simple objet d'amour, à un réceptacle de passion, remet en question ce rang subalterne dont fut confinée la femme en général. La passion était certainement forte, mais elle s'est consumée dès son commencement. Observons ensuite les deux séquences suivantes : « passion inapaisée », et « morte subitement », la première : la passion, et parce qu'elle sous-entend la joie de vivre, elle reste inassouvie, insatisfaite ; la deuxième, la catastrophe finale : la mort, vient subitement, précocement, pour mettre fin à une joie tant

⁴¹⁴ Guy de Maupassant, op. cit., p.162.

désirée, et tant espérée. Le sort du héros était tragique, il a perdu l'amour de sa vie, mais le sort de la femme est beaucoup plus tragique que celui de son époux ; l'amour lui avait été fatal. Si l'on veut établir une évaluation des dégâts, le destin a frappé fort du côté de la femme. L'homme quoique atterri par cette énorme perte a du moins conservé sa vie, et le temps parviendra à colmater la brèche opérée par la désunion.

La question de culpabilité et d'innocence dans les tragédies est plus difficile à démontrer : la passion de Phèdre pour Hippolyte est certes contrenature, mais reste une pulsion foudroyante qui échappe à l'action de la volonté. Le mal de Nathanaël aussi, est à classer sous cette même rubrique, il est la victime d'une imagination moribonde qui n'a pas su rompre avec un passé lointain pour empêcher le retour de ce refoulé fatal. Durant tous les épisodes du récit, le jeune étudiant n'a jamais osé faire du mal à qui que ce soit. Son sort n'était donc qu'une injustice, d'où l'émergence dans son cas de la notion du tragique. Innocente aussi, l'était Clara sa fiancée, car ses instants de gaité étaient clairsemés, puisque les moments aliénés dans la vie du fiancé dépassaient de très loin ses moments lucides. Et l'on remarque que la femme endure sans raison, et ceci rend encore légitime la théorie d'un fantastique misogynie.

Les nouvelles de Poe ressemblent aux romans policiers, les enquêtes sont donc mises à l'œuvre, et invitent le lecteur à aider la police à identifier le criminel, c'est pour cette raison qu'il est difficile d'innocenter ses héros. Ils tombent entre les mains de la justice. C'était le cas dans *Le cœur révélateur*, *Le chat noir*, *Le démon de la perversité*, où les crimes ont été froidement commis,

et sans mobile apparent. Les personnages payent pour les fautes commises, et les histoires sont racontées par le criminel lui-même à partir de sa cellule où il devrait attendre l'heure de la guillotine. Il est difficile aussi de discuter de l'innocence parce que la notion d'héroïsme fait défaut. Le phénomène est toujours le dernier sur scène après avoir poussé sa victime à rejoindre le monde des esprits.

Pour enchaîner dans le même sens, la métempsychose était au baron Frédérick ce qu'était Zeus à Hippolyte, les deux relèvent de la légende et du mythe, et les deux ont assuré le châtiment approprié. Là aussi, il faudrait s'interroger en quoi Frédérick était-il coupable ? Il n'est point de sa faute s'il est issu d'une secte maudite ou s'il avait hérité les mauvaises manières de ses aïeux hautains et vicieux. Mais peut-être sa conduite digne d'un « *petit Caligula* »⁴¹⁵, qui brutalise les vassaux, maltraite les domestiques : auxquels il lance des regards supérieurs, aurait-elle été suffisante pour lui attirer des ennuis, et précipiter finalement sa mort. La migration des âmes a donné une seconde vie, et une nouvelle chance à la famille Berlifitzing pour ressusciter afin d'éteindre le dernier nom de la race des Metzengerstein. Il n'est pas évident dans le cas de Frédérick de parler d'innocence, le verdict reste flou. Le jeune baron concrétise l'oracle : « *Un grand nom tombera d'une chute terrible* »⁴¹⁶, et si la prophétie a abouti, c'est que le jeune a été prédestiné, élu, et par conséquence, innocent.

⁴¹⁵ Edgar Allan Poe, op. cit., p.10.

⁴¹⁶ Ibid., p.8.

L'inquiétante étrangeté, comme symptôme psychologique, vient élucider l'incapacité de Nathanaël à se détacher de ses angoisses enfantines. Sa mort était tragique parce que toute sa vie était gâchée par la persistance d'un bourreau qui grandit avec lui, et qui ne cesse de le hanter là où il se dirige. Sa volonté, le soutien de sa fiancée, les conseils précieux de ses amis se heurtent contre une barrière infranchissable faite d'un amalgame d'aliénation transcendante, et d'obstination immanente. Privé d'une enfance ludique, l'âge adulte s'inscrit dans la même continuité frustrative. La peinture faite par Hoffmann du héros ne peut que confirmer son statut de victime, qu'il ne peut d'ailleurs promouvoir à aucun moment donné du conte. La duplicité de son existence : lucidité et aliénation l'avaient empêché de jouir de ses recueils rarisés auprès de sa fiancée. À chaque tentative de déguster aux délices de la passion, le trouble-fête surgit pour tout gâcher. Le jeune homme est sûrement innocent, il est la victime d'une nourrice ignorante, et de l'accumulation de circonstances qui ont ancré chez l'enfant un état de démence qui apparaît et disparaît selon la présence ou l'absence de ce qu'il croit être l'Homme au sable.

Roderick et sa sœur, les deux derniers locataires de la maison Usher ont péri sous ses pierres volumineuses. Quelle était vraiment leur erreur ? D'après les rares informations que recèle le texte, ils ont vécu dans le bon sens, et cette existence sans faute diverge carrément avec l'atrocité de leur destin. La malédiction de la demeure semble être la cause du châtiment. Il fallait l'abandonner, tirer la leçon de ses premiers habitants qui y sont enterrés. Or les deux rescapés de la famille Usher ont préféré résister à l'atmosphère étrange de la demeure, et à l'aspect ténébreux de ses murailles. Le résultat de cette

obstination, et de cette insistance à s'opposer aux prophéties et aux superstitions qui circulaient chez les gens autour de la demeure, fut une longue maladie inexpliquée et sombre qui frappa les deux à la fois, et les envoya respectivement au tombeau. La preuve incontestable que la demeure était la cause du mal, en d'autres termes, le vrai coupable, c'est qu'elle a chuté immédiatement après le dernier soupir de l'ultime héritier des Usher. Le bourreau ne quitte et n'abandonne le territoire qu'une fois que sa victime quitte aussi la vie, ce qui réapparaît nettement dans la chute mortelle du héros de *L'Homme au sable* : « Dès que Nathanaël se trouva étendu sur le pavé, la tête brisée, Coppelius disparut » ⁴¹⁷ . Le phénomène était en mission de neutralisation, une fois sa cible atterrée, sa présence sur scène n'est plus nécessaire, il choisit alors de s'autodétruire, ou simplement de se retirer, de prendre repos, en attendant de pointer un autre objectif.

Le récit fantastique met en scène différentes catégories de personnages, les uns méritent une fin dramatique, les autres sont tout à fait innocents. Une troisième catégorie semble dominer, et c'est là où le personnage n'est ni tout à fait innocent, ni tout à fait coupable, il est les deux à la fois. Le phénomène, qui est aussi polymorphe et indéterminable, hante continuellement le personnage principal, mais d'autres participants à l'animation de l'action en subissent indirectement les méfaits, et l'on pense à Sam, le misérable chien qui montait la garde à l'auberge. C'est le cas également d'Angélique, qui a été dominée par l'esprit diabolique d'un revenant qui débarqua inopinément chez elle pour

⁴¹⁷ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.254.

ternir sa vie comme le montre *Le spectre fiancé* d'Hoffmann. L'innocence, la chasteté, la piété, et d'autres vertus qui témoignent de la grandeur de l'homme, pullulent dans le récit fantastique, mais n'empêchent pas autant le personnage de subir le mauvais sort, et payer pour des fautes qu'il n'a jamais commises. C'est ce qui explique la grande teneur du texte fantastique en substance tragique.

3. Lutte et lucidité

Le fantastique, comme nous l'avons déjà soulevé, n'est pas un espace littéraire dédié à la distraction et à l'amusement. La tendance à exagérer l'imagination par l'invention d'images qui prennent le dessus, la plupart du temps, sur toute conception réaliste, n'empêche pas les auteurs à trouver des espaces pour inoculer des idéologies, et donner leur avis sur les questions épineuses qui tracassent leur société. Le récit fantastique invite dans son monde les revenants, accorde la parole aux morts, aux animaux, aux objets inanimés, et parfois même au diable en personne. Mais l'étrangeté des personnages ne veut pas dire que le discours dans sa totalité est démentiel. Il est des moments où le personnage, tant aliéné soit-il, pense, raisonne, dans l'optique de trouver une solution efficace qui pourrait l'aider à se libérer, à s'infiltrer à travers les filets tendus par le phénomène. Le héros Maupassien dans *Le Horla* va mettre en œuvre son stratagème pour attester par l'expérimentation la présence d'un être qui partage avec lui la même demeure, et qui se nourrirait de ses denrées.

« J'ai remis sur la table l'eau et le lait seulement, en ayant soin d'envelopper les carafes en des linges de mousseline blanche et de ficeler les bouchons.

Puis j'ai frotté mes lèvres, ma barbe, mes mains avec de la mine de plomb, et je me suis couché »⁴¹⁸.

Le narrateur s'est rendu compte que le niveau d'eau contenue dans sa carafe baisse considérablement, sans qu'il ne se rappelle qu'il s'est éveillé la nuit pour boire. Il en déduit qu'il existe un être invisible qui accède à sa chambre verrouillée de l'intérieur pour se désaltérer, mais aussi pour boire du lait. Le personnage a pris soin de saupoudrer sa bouche pour être sûr, à la lumière du jour, que ses lèvres ne sont pas entachées de plomb, et que l'eau a été certainement bue par quelqu'un d'autre. La ruse a abouti, l'intrusion est réelle quoique invisible. Les résultats terrifiants de l'expérience sont quand-même réconfortants pour l'experimentaliste qui commence à croire en sa démence. L'expérience s'est répétée avec d'autres aliments comme les fraises, le pain, et le vin, mais le spécimen semble se cantonner à un régime lacté strict, comme s'il était édenté, ou comme s'il n'a pas encore atteint l'âge de sevrage. Mais malgré ces déductions aussi bien effrayantes que réconciliantes, le personnage reste imprégné par un doute énorme quant à la stabilité de son état psychologique. « *J'ai dû être le jouet de mon imagination perturbée, à moins que je ne sois vraiment somnambule* »⁴¹⁹, déclare-t-il immédiatement après sa ruse réussie. La défaite persiste, les efforts fournis pour quitter l'attentisme, et la complète soumission se dissolvent pour laisser réapparaître l'état initial, fait d'angoisse et de désespoir. La rigueur d'esprit, l'arrangement des idées, n'est que momentané, car la règle chez l'esprit hanté par le phénomène fantastique fut la désorientation et l'anéantissement.

⁴¹⁸ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.49.

⁴¹⁹ Ibid.

Pour tester l'intégrité de sa raison, William Wilson quitta l'école Bransby pour s'installer au collège d'Eton. Croyant que cette petite migration allait l'extirper de son perpétuel « *tourbillon de folie* »⁴²⁰, son « homonyme » ou son « double » comme il préférait le désigner ne cesse de faire preuve de mauvais augure, et le pousse incessamment à perdre son sang-froid. Le changement de territoire avait réussi au début, mais si son persécuteur fut absent physiquement, sa présence à travers les mauvaises expériences vécues, ne le quitte point. Aussi, le répit n'a duré que quelques mois avant que l'élément perturbateur ne réapparaisse. Nous croyons, que dans cette nouvelle d'Edgar Poe, le retour du refoulé est manifeste : Nathanaël et William Wilson ont essayé par le procédé de l'évitement de se débarrasser de leurs bourreaux, mais, comme pour tous les phénomènes, à chaque tentative de se défaire des filets, correspond une contremesure qui avorte aussitôt toutes les espérances. La pérégrination qui s'est voulue salvatrice, n'a pas donné de signes encourageants. Le phénomène aime aussi voyager, et insiste d'aller jusqu'au bout dans son parcours oppressif antipersonnage. On ressent parfois que ce phénomène s'accrole au personnage, le déplacement physique ne sert donc à rien. De toute façon, cette course entre prédateur et proie continue dans le temps et s'étend dans l'espace, jusqu'à ce que la deuxième cède et abandonne devant l'insistance et la supériorité du premier. Le phénomène est supérieur, divin, parce qu'il ne se dévoile qu'à William Wilson, les camarades de classe ne l'ont jamais vu, et d'ailleurs c'est

⁴²⁰ Edgar Allan Poe, op. cit., p.84.

l'un des points qui le font rapprocher de la folie ; il est sûr que son homologue existe, mais aucune voix n'est venue approuver et soutenir cette certitude.

Parfois, il est même ardent de préciser le sens qu'il faudrait appliquer à la notion de lucidité. Dans les tragédies, le spectateur connaît d'emblée le destin malheureux du héros, les vaines tentatives qu'il entreprend pour se défaire du piège tragique suscitent de la compassion parce que tout le monde, exception faite du héros, sait qu'elles ne sont que perte d'énergie et de temps. Paradoxalement, le dénouement de la nouvelle fantastique est méconnu. La lucidité est à considérer alors au sens premier du terme, c'est-à-dire l'opposé de la démence. Les épisodes clairs dans la vie de Nathanaël sont ceux où l'Homme au sable n'était pas présent. La lucidité en fantastique peut aussi désigner ces moments où le personnage surexploite, ou du moins, croit qu'il surexploite ses capacités cognitives, comme c'était le cas de plusieurs personnages poétiques. Ainsi empoisonner le bougieur, pour effectuer un homicide à distance dans *Le démon de la perversité* relève-t-il de l'intelligence. Dissimuler le corps après l'assassinat dans *Le chat noir*, et dans *Le cœur révélateur*, de manière à parfaire le crime constitue-t-il une preuve incontestable de la stabilité mentale que le héros poétique cherche inlassablement à insuffler au lecteur. Mais à force de vouloir convaincre de son intégrité psychologique, le héros ne fait que confirmer davantage le dérapage de sa raison. « *Finalement, je m'arrêtais à un expédient* »⁴²¹, s'écrie le mari criminel après avoir choisi de murer le cadavre de sa femme dans la cave, au lieu de le découper pour en faciliter la dissimulation. Il se croyait trop clairvoyant, et qu'une telle idée ne peut germer

⁴²¹ Ibid., p.117.

que dans un esprit supérieur. Or, la claire réalité, est que cet esprit vantard et flatteur, était abattu par une faible et insignifiante bête. Enfin, à force de vouloir se montrer intègre, lucide, raisonnable, le personnage poesque n'a de cesse de prouver qu'il n'est qu'un misérable maniaque. Ses stratagèmes, qu'il croyait frôler la perfection sont voués prématurément à l'échec, et c'est souvent une créature faible, inférieure de par son essence, dépourvue d'intelligence, qui arrive à détruire ses plans audacieux.

John Rowel, le héros de *La main* s'est enfermé à clé, il était armé jusqu'aux dents, craignait quelque chose : une vengeance, un assaut meurtrier en plein cœur de la nuit. Toutes ses précautions étaient fortuites. On a dû enfoncer la porte pour découvrir son cadavre allongé sur le sol avec des trous profonds sur le cou. La lutte était atroce, mais l'assaillant semble jouir d'une force surnaturelle, et les révolvers chargés n'ont pas pu être utilisés. Le coup fatal était précis, foudroyant, et surtout inattendu. Le mal loge à l'intérieur, rester aux aguets, prêt à tirer, à écarter n'importe quel danger, n'a servi finalement à rien, le corps à corps face au destin est un duel inéquitable. La vengeance a été accomplie, parce que « *venger, n'est pas seulement détruire, mais en détruisant, rétablir* »⁴²², et c'est l'une des fonctions fréquentes du récit fantastique : dédommager et instaurer la justice. Le héros fantastique essaie de prendre le dessus sur sa destinée, il ne peut pas aller jusqu'au bout, il manque de ce déterminisme qui caractérise le héros tragique. Mais dans ses rares tentatives de se délibérer de la sujétion et de la soumission, ses actions

⁴²² Paul Ricoeur, *La symbolique du mal*, Aubier Montaigne, Paris, 1960, p.48.

manquent de réussite. Il se maintient donc dans son rang inférieur par rapport à son harcelant.

Aussi, en pleine confusion, et comme dans *Le Horla*, le personnage principal de *Lettre d'un fou* a eu l'incontournable idée de dévoiler la présence d'une créature étrangère dans son logis par l'emploi du miroir. Parce que jusqu'ici, la coprésence dans la chambre n'est que ressentie, mais il faut la visualiser pour apaiser une tension qui s'est prolongée dans le temps. Surmonter la terreur, retrouver sa meilleure disposition d'esprit, penser au dépassement de sa misérable condition, tout ceci est appelé lucidité fantastique. Et c'est par ces instants de combativité que le personnage rend le duel plus ou moins proportionnel, et accorde au combat plus de suspens. « *Je n'étais pas dedans, et j'étais en face cependant* »⁴²³, c'est en ces termes que le héros s'est exprimé, arrivant finalement à fixer l'emplacement exact de cette chose invisible : elle se situe entre lui et le miroir. La chose a donc un reflet, ce qui est encourageant, et diminue considérablement l'angoisse engendrée par le règne de l'inconnu.

En somme, l'intermittence entre lucidité et démente équivaut à la permutation perpétuelle entre le jour et la nuit. Puisque la nuit prime dans le texte fantastique, il est évident aussi que la démente et l'aliénation l'emportent largement sur les quelques éclaircissements diurnes de la raison. L'écrasement du personnage fantastique sous l'énorme poids du phénomène est la norme. La résistance ne peut tenir pour longtemps, les efforts baissent, le souffle

⁴²³ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.402.

abandonne, les signes d'affaiblissement font irruption, et le tonus est aussitôt remplacé par une latence et un engourdissement avant-coureur de la chute finale.

4. Le personnage fantastique : entre tiraillement et repli sur soi

Deux vertus s'entredévorent dans une même enceinte, il faut établir un choix entre les deux, ce qui est la plupart du temps difficile, irréalisable, voire impossible. Telle est la situation délicate que le héros tragique est censé dépasser pour espérer retrouver une paix interne. Dans le récit fantastique ce motif de tiraillement existe aussi, mais revêt d'autres aspects, le premier en est l'écartèlement entre réel et irréel qui engendre un état d'égarement et d'instabilité dû à l'échappement du sens. Le personnage fantastique n'est sûr de rien, n'a confiance en personne, ses sens, si aiguisés soient-ils, lui communiquent des images floues du monde qui l'entoure. La recherche inaboutie du sens ouvre un vide insondable. Le fantastique foisonne de ces séquences qui expriment le néant, le vide, le gouffre, la dissonance entre l'être et l'univers. « *Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne* »⁴²⁴, c'est par ces mots que le narrateur de *Solitude* exprime sa propre solitude quoiqu'il soit bien entouré. Maupassant reprend, de par le sens de cette phrase, l'esthétique camusienne de l'absurde. « *Bienheureux les simples d'esprit* »⁴²⁵, continue Maupassant à dissenter sur la solitude, et à forger du même coup le côté absurde de la vie de ses personnages.

⁴²⁴ Ibid., p.285.

⁴²⁵ Ibid., p.284.

L'incertitude ou la certitude touche au système de cognition, lorsque devant la bizarrerie des événements, la question de la folie ou de la lucidité fait surface, s'impose, et cherche vainement une réponse. On ne peut parcourir le texte fantastique sans croiser des séquences qui prennent comme objet l'état mental du narrateur, ou du personnage en général. « *Suis-je fou* »⁴²⁶ devient leitmotiv d'une nouvelle qui s'intitule *Fou ?*, et dont l'objectif est de prouver la lucidité du narrateur. Celui-ci ouvre son cœur au lecteur pour décrire l'évolution de sa vie de couple, qui a bien commencé, mais qui perd au fil des mois de sa chaleur et de sa flamme pour finir en un brasier froid. La colère du mari vient de ce refroidissement du lit nuptial qui éveille chez lui des soupçons et une jalousie croissante qui finira par l'achèvement du cheval de sa femme par une balle dans la tête. Il croyait que la bête était la cause principale de la distanciation qui s'est opérée entre lui et son épouse, elle s'est accaparée de toute son attention, et cet excès d'affectivité envers l'innocent animal rendait l'époux hors de lui. C'est d'ailleurs pourquoi il demande aux lecteurs de juger de sa raison, parce qu'il n'arrive pas à le faire tout seul.

La nature de l'homme, sa constitution psychologique complexe, son statut supérieur d'être pensant, le poussent incessamment à la quête du sens, de la réalité des choses. La paix interne fuit, s'échappe devant les éléments qu'il n'arrive pas à déchiffrer, et les énigmes qu'il n'advient pas à discerner. La connaissance comble le vide agaçant que produit l'état de l'inconnaissance sur l'être. Le fantastique aime la confusion, il est l'espace propice pour la genèse

⁴²⁶ Ibid., p.101.

de l'insaisissable et de l'indéterminable. Le doute est à foison, le personnage se doute de sa lucidité, de son état de santé, de ses sentiments : « *Cependant, je n'en suis pas moins incapable de définir ce sentiment* »⁴²⁷, affirme le malheureux narrateur de *Ligeia* qui puise dans une langue morte, des termes consommés, vides, et périssables pour décrire une beauté céleste qui s'actualise à chaque regard porté sur la femme convoitée. Le tiraillement trouve son emploi ici dans l'incapacité à situer l'essence de Ligeia. Est-elle vraiment une créature ouranienne ? Où par contre, et compte tenu de ses connaissances insondables, et de ses qualités physiques supranaturelles, serait-elle très probablement inclassable dans la race éphémère ? La certitude est une monnaie très rare dans les récits fantastiques ; à des propos lucides et concertants succéderont, sans trop tarder, d'autres propos qui visent à détruire cette confiance préconstruite, à l'instar de cette affirmation du personnage principal de *Ligeia*, qui a régné pour quelques instants, avant qu'elle ne soit aussitôt détruite :

*« J'ai dit que je me rappelais minutieusement les détails de cette chambre, bien que ma triste mémoire perde souvent des choses d'une rare importance ; et pourtant il n'y avait pas de ce luxe fantastique de système ou d'harmonie qui pût s'imposer au souvenir »*⁴²⁸.

Un verbe allié à un adverbe s'avère un choix grammatical très réussi pour dissiper le doute et assigner un sens de vérité au prédicat, « se rappeler » est un verbe lié à un acte de la mémoire, il en octroie la force, et la performance. Cependant, une « triste mémoire » diverge diamétralement avec l'acte de se rappeler. L'écrit fantastique privilégie ce type de détours que les fantastiqueurs s'amuse à faire et à refaire dans un espace rétréci, et le résultat c'est que le

⁴²⁷ Edgar Allan Poe, op. cit., p.26.

⁴²⁸ Ibid., p.33.

lecteur n'arrive plus à se situer. Et ce prolongement de la confusion, du tiraillement permanent entre le vrai et le faux, constitue l'épine dorsale de l'écriture dite fantastique.

La difficulté de juger du sentiment s'applique aussi au personnage principal de *La chevelure*, qui se trouve confus quant au sentiment ressenti auprès de la tresse de cheveux. Il parle de deux sensations contradictoires qui ne peuvent cohabiter en un seul esprit : « *j'étais heureux et torturé, comme dans une attente d'amour* » ⁴²⁹ confesse-t-il en réconciliant deux adjectifs irréconciliables pour un esprit sain. Sa relation avec la chevelure débute par une simple curiosité qui émane d'un adorateur d'objets d'antiquaire, avant que cette liaison curieuse ne se transforme en un amour profond. Les efforts déployés par le héros de la nouvelle pour esquiver les exhalaisons accablantes qui se dégagent de cet objet désiré jusqu'à en devenir un véritable obsédé, n'ont malheureusement pas pu l'empêcher de plonger dans une démence irréversible qui a précipité son internement.

Nous avons déjà abordé dans la phase théorique ce problème de confusion et d'hésitation, qui définit même le genre, et ce, chez plusieurs théoriciens. Le sentiment tragique émane de cette désorientation qui s'empare de l'existence du héros fantastique. Les événements auxquels il devrait faire face sont d'une incohérence, et d'une étrangeté bouleversante. Sa réflexion sur des explications valables demeure sans succès. Cependant, et loin du tragique généré par le non-sens qui se manifeste à profusion dans les textes fantastiques, le récit

⁴²⁹ Guy de Maupassant, op. cit., p.315.

fantastique rivalise avec les drames les mieux façonnés et les plus ancrés dans l'histoire du théâtre lorsqu'il met, lui aussi, le héros en corps à corps avec deux pulsions fulgurantes, et qu'il doit impérativement en choisir une seule. L'amour de l'art, qui se paie au prix onéreux de la vie, telle est la dichotomie fortement sollicitée, et dans plusieurs écrits d'Hoffman. Ainsi, le fait d'essayer d'atteindre la perfection dans son rôle dans l'opéra ; Donna Anna s'est éteinte à cause des efforts qui discordent avec son physique exténué. Emportée par l'ivresse qui submerge la scène artistique, la cantatrice sacrifie sa vie, pour honorer l'art et pour arracher les applaudissements des spectateurs.

Mourir pour l'art est un motif fréquent chez Hoffmann ; dans *Le violon de Crémone*, Antonie qui ne peut vivre sans chanter, se retrouve dans une situation désastreuse : si elle se laisse emporter par son ambition, et qu'elle rehausse sa voix à un certain niveau, la mort lui sera inévitable. Ses médecins ont réussi à relever une tare congénitale aux alentours de ses cordes vocales, ils ont décidé de lui interdire d'approcher à nouveau sa passion, ou même d'entendre jouer de la musique, qui constitue un fort stimulus, pour qui, la jeune fille ne peut résister pour longtemps. Antonie, pour obéir à ses guérisseurs, doit absolument « *renoncer à l'art qu'elle avait porté à une si haute perfection* »⁴³⁰. Le tragique est dans le fait de dissimuler à jamais un don naturel, et d'étouffer précocement une voix céleste qui surgit d'une poitrine malade. L'écartèlement entre le désir de chanter et la peur de mourir, finira par le triomphe de la pulsion artistique. Antonie n'a pas pu résister à l'art d'un jeune compositeur, dont la musique qui

⁴³⁰ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.237.

part du fond de son clavecin, fonce droit au cœur. La jeune fille s'élance alors dans un chant improvisé, qui lui a été fatal.

L'intérêt que porte l'auteur allemand à l'art, et surtout à la musique, paraît clairement dans la fréquence d'usage qu'il en fait dans ses contes. En pleine péripiéties animées par des apparitions, et par des créatures innommées, le grand poète ne trouve aucun mal à dissenter sur l'art et ses origines dans son pays natal, en Italie, et dans plusieurs autres contrées. Il évoque les vétérans, loue leur adresse inégalable à faire vibrer les âmes, et évoque de l'autre versant, des apprentis dont les efforts débouchent sur des résultats au-delà des normes de la poésie. Hoffmann donne son avis, avec toute l'objectivité d'un critique averti et impartial ; « *nous sommes actuellement à une triste époque de la peinture* »⁴³¹ se prononce-t-il sur la qualité de la toile en son temps. Et même lorsqu'il est appelé à entamer des comparaisons ; ce sont les sons que produisent les instruments à corde qui sont invités pour établir le rapprochement désiré : « *la mer mugissait comme les tuyaux d'un orgue* »⁴³². Aussi, « *les violons enrhumés* »⁴³³ et « *les hautbois criards* »⁴³⁴ désignent pour lui une musique bruyante et désagréable, qui résonne mal à l'oreille, et qui émane fort probablement d'un artiste raté qui n'arrive pas à rivaliser avec le voyant de Rimbaud, ou à flâner dans les airs comme l'albatros de Baudelaire. Le meilleur des artistes, comme il l'entend, est celui qui « *entend la voix de la nature qui raconte ses mystères infinis* »⁴³⁵. Le génie de l'écrivain allemand

⁴³¹ Ibid., p.151.

⁴³² Ibid., p.81.

⁴³³ Ibid., p.73.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.210.

réside justement dans sa capacité de joindre l'utile au divertissant, le bizarre au sérieux, et de mettre le tout dans un même moule sans que l'homogénéité et l'esthétique du produit fini ne soit troublée. En plein travail d'un véritable critique et connaisseur en art, Hoffmann largue son histoire aux événements tragiques où il met l'art sur le même pied d'égalité avec la vie. Le deuxième exemple où le héros est amené, malgré lui, à établir un choix décisif qui met en jeu sa vie, s'illustre clairement dans *Le majorat*. Dans ce conte, l'étrangeté et l'effroi n'ont pas empêché le poète d'attendrir l'atmosphère inquiétante par l'instauration d'entractes où retentit agréablement le son adoucissant du piano. La femme du baron avait la même symptomatologie neurologique que la cantatrice de *Don Juan*, son recueillement à un tel endroit s'est voulu préventif, puisque la vie urbaine pourrait exacerber ses crises de nerfs. Malheureusement, les desseins de son mari butent contre une vieille passion qu'elle retrouve auprès du jeune neveu, qui est la musique, et qui pourrait, à n'importe quel moment, renverser la situation, et détruire les précautions prises par l'époux protecteur. Ce dernier va proférer un discours qui s'approche beaucoup plus de la menace, de par sa forte tonalité, que de la simple révélation, et dont voici le contenu :

*« Apprenez que ma femme souffre d'une affection nerveuse, qui finira par la priver de toutes les jouissances de la vie. Dans ces murs surtout, elle ne sort pas d'un état d'exaltation qui est toujours le symptôme d'une maladie »*⁴³⁶.

Le mari n'est pas du tout jaloux du jeune Théodore, mais il a peur que sa musique ne réussisse à troubler l'âme de son épouse. La baronne adore la

⁴³⁶ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques I*, op. cit., p.89.

musique, éprouve une gaité incommensurable à chanter, et à entendre jouer le jeune invité de la famille. De son côté, le mari sait que la musique est une arme à double tranchants, elle peut être thérapeutique, comme elle peut arracher la vie à la baronne. Cette phobie est cautionnée par un semblant d'oracle qui stipule qu'un évènement funeste, qui ne tardera pas à survenir, frapperait le jeune baron, pour qu'il subisse le même sort que ses aïeux qui se sont acquittés du maudit domaine. L'amour de la musique n'a pas été cette fois aussi fatal que dans *Le violon de crémone*, la baronne s'est éteinte, non pas suite au retentissement des cordes, mais par le renversement du traineau qui l'emportait.

Le déchirement continu entre le vraisemblable et l'invraisemblable dans le texte fantastique, se joue du personnage, et de sa capacité mentale. Cet état de fait, ne peut qu'être tragique puisqu'il en arrive, dans certaines conditions, à désirer la mort, à demander l'internement, suite à l'oppression insupportable que le phénomène lui fait subir. Aussi, et comme pour les grandes scènes du théâtre classique, le héros fantastique se trouve matraqué de part et d'autre, et il est contraint de choisir, même si le choix pourrait lui coûter cher. Dans le tragique aussi, il est nécessaire de faire un choix, d'être condamné à présenter des concessions, de perdre pour survivre. Les intrigues où l'amour entre en conflit avec d'autres pulsions humaines difficilement domptables pullulent dans le récit fantastique, mais ce n'est pas seulement cette composante esthétique qui fait rapprocher le fantastique du tragique ; la langue fut aussi à l'honneur, puisque plusieurs passages abordent la fatalité et le destin, bien que la prose remplace les quatrains.

III. Vers un dénouement fatal

Cette dernière partie fera écho aux diverses fins que prennent généralement les nouvelles et les contes fantastiques, d'ailleurs, ce n'est que par l'attardement sur ces dénouements que l'idée même de discuter du tragique en littérature fantastique s'est cristallisée dans notre esprit. Le destin du héros fantastique dans les textes étudiés n'est jamais sorti des deux perspectives courantes : la mort ou la folie, et parfois les deux à la fois, même si la folie constitue en soi une forme de mort non organique. La vie de l'homme réside dans sa capacité de réfléchir, de penser, et d'interagir avec ses semblables, or ces facultés font défaut en cas de démence. Et dans certains cas rares, quand le héros en arrive à prendre le dessus sur le phénomène, sa vie sous-jacente au conflit est l'une des plus prospères. Mais ce dénouement exceptionnel nous est inintéressant.

Avant de traiter de ces deux grandes figures de la fatalité qui frappent assez souvent, assez fort, et assez fréquemment, une étude succincte des modalités de la fuite qu'entreprend le personnage pour esquiver la cruauté de son sort s'impose, et l'on s'attardera également sur la question de la volonté, puisque dans plusieurs passages, la dissonance entre le vouloir faire et le pouvoir faire prend de l'ampleur. L'idée de s'échapper caresse la pensée, or mettre en pratique ces initiatives actives et dynamiques demeure d'une énorme difficulté. La distance entre la pensée et l'action, entre la réflexion et la réaction a tendance à se distendre jusqu'au point de donner à croire que le héros ne fournit aucun effort pour renverser l'évolution catastrophique des faits courants. Le héros n'a le droit que de penser à se défaire, il reste recroquevillé

à la phase empirique de son projet d'évasion, car ses organes chargés d'obéir aux directives cérébrales ne cessent malheureusement de le trahir à chaque fois et de le délaisser désarmé devant les forces qui le harcèlent.

Le tragique est manifeste dans la manière dont fut tramé le récit fantastique, mais sans l'outil langagier, ce registre réservé, préférablement aux drames et aux grandes épopées antiques, n'aurait jamais pu s'imposer. Nous devons donc, et pour soutenir notre théorie, relever à partir de notre corpus, un champ lexical lié au tragique, et citer aussi quelques phrases qui donnent l'impression qu'elles étaient déracinées de leur terreau habituel et primitif pour les greffer sur des textes fantastiques, car leur teneur en tragique est très forte. Ce qui n'est pas d'ailleurs bizarre, un texte peut être classable dans plusieurs genres. Dans un seul roman, il pourrait bien y avoir de l'épique, du fantastique, du comique, et parfois même du tragique. Cette même langue qui nous a servi en guide de montre pour classer les textes dans le genre fantastique, est la même qui va nous guider une seconde fois pour localiser les territoires tragiques qui parsèment l'écriture fantastique.

1. Ecriture fantastique et lexique tragique

La langue contribue fortement au classement des textes littéraires, le fantastique opte pour une terminologie spéciale : la peur, la démence, la rêverie, le songe, l'hésitation, l'instabilité psychologique sont les plus présentes pour construire le texte fantastique. Ce matériau de construction donne à penser que le genre est fondamentalement divertissant et inintéressant ; il manque du sérieux et de la rigueur des textes dits classiques où l'observance de quelques dogmes de l'écriture l'emporte sur le contenu et le message à véhiculer.

Mais l'écriture fantastique ne s'appuie pas que sur un vocabulaire lié à la rêverie, et n'invite pas pour animer ses scènes que le diable et ses assistants. On y croise de temps en temps des passages plus tragiques que les drames les plus populaires. Il n'est pas nécessaire d'attendre la fin triste, la catastrophe finale, pour entreprendre une liaison qui unit le tragique au fantastique. Au contraire, le discours de la fatalité abonde, les damnés pullulent, ce qui manquerait peut-être, c'est cet esprit héroïque, et cet engagement aveugle qui veut que le personnage principal entre en duel avec la destinée. Dans le récit fantastique, on observe un relâchement et une indolence chez le héros, qui aboutissent rapidement à son anéantissement. Ce chapitre sera dédié à cette forte présence du vocabulaire dramatique dans le texte fantastique, et l'on commence par cette phrase d'Hoffmann issue de *Mademoiselle De Scudéry* :

« Quand le sort vient vous frapper avec la rapidité de la foudre, s'inquiète-t-il du temps et de l'heure ? Quand le salut d'un homme dépend d'un instant, doit-on le retarder ? »⁴³⁷.

Ces interrogations n'ont rien de commun avec le style fantastique, et pourtant, il s'agit bien d'un conte traduit, et rangé dans le tome 2 des contes fantastiques du poète allemand. Le commentaire qu'on puisse faire des deux interrogations est que le destin une fois déclenché, on ne peut que le subir, nulle force ne serait capable de le stopper, ou de le contrarier. La rapidité du destin et la force de sa frappe, ne prennent jamais en considération la composante temporelle, c'est-à-dire, qu'il ne laisse pas de temps à sa victime pour développer un mécanisme approprié de défense, et de résistance. Cette vision

⁴³⁷ E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, op. cit., p.51.

Hoffmannesque du destin est tout à fait parallèle à la vision Giralducienne que nous avons évoquée dans les premiers chapitres, et où le dramaturge français définit le concept comme étant « *la forme accélérée du temps* »⁴³⁸. La foudre exprime l'idée du temps, et de son caractère brusque et éphémère lorsqu'il est question du tragique, et de la souffrance.

De même, *Le masque de la mort rouge* de Poe est une nouvelle terrifiante, une véritable allégorie de l'existence humaine hantée par une mort qui s'approche à grande vitesse, et qui commence par une phrase, mettant à nue le tragique tel qu'on le constate dans les tragédies : « *La mort rouge avait pour longtemps dépeuplé la contrée. Jamais peste ne fut si fatale, si horrible* »⁴³⁹. Si seulement l'adjectif de couleur n'était pas employé pour qualifier la mort, on aurait pensé qu'il s'agit d'une vérité générale. Mais avec le rouge, les choses changent, ce qui était évident est devenu particulier. La mort rouge est plus aiguë, et plus accentuée que la mort qui survient tous les jours. Elle dépasse de très loin, en termes de dégâts, ce que peut provoquer la peste. Le mot « fatal » est ce qu'il y a de plus précis, et de plus adéquat, dans toute la langue de Molière, qui désigne le plus fréquemment le lexique tragique, les fantastiqueurs en abusent également, et y trouvent le parfait signifiant qui dépeint le plus précisément l'état d'affaissement du héros fantastique. Dans cette séquence aussi, nous observons le trait distinctif qui différencie le tragique fantastique du tragique classique, qui réside dans cette omniprésence quasisystématique de la

⁴³⁸ Voir note 21.

⁴³⁹ Edgar Allan Poe, op. cit., p.97.

peur dans le texte fantastique, et qui est mise en exergue par le terme « horreur ».

La forte présence d'un langage spécifique au registre tragique est manifestement apparente dans la première citation de *Metzengerstein*, où Poe s'est appuyé également sur l'incontournable paire de mots utilisée dans l'exemple précédent, c'est-à-dire « fatal » et « horreur », mais cette fois, il les place côte à côte. « *L'horreur et la fatalité se sont donné carrière dans tous les siècles* »⁴⁴⁰, commence-t-il sa célèbre nouvelle, pour mettre l'accent sur le caractère tragique du monde. En effet, si nous étions amenés à remplacer la citation de Poe par une autre phrase qui donne à entendre le même sens, nous choisirons immédiatement, et sans trop y cogiter « le monde est tragique », une réalité qui s'est révélée à travers les analyses antérieures qui se sont intéressées au tragique et à l'absurde, et une conclusion que plusieurs théoriciens sont arrivés à établir après tant d'études et tant de lectures. Le narrateur emploie la vérité générale qui inaugure la nouvelle pour ne pas dater son récit, parce que, selon ses convictions, l'histoire de l'humanité est la même, elle est arrosée par le sang, ponctuée par le massacre. Les siècles filent certes, mais l'horreur et la fatalité sont d'une constance immuable.

Aussi, le suicide constitue l'une des deux issues possibles face à l'absurde selon les écrits de Camus, la deuxième en est la révolte. Mais le fait de mettre fin à sa vie reste une réalité tragique indiscutable. *Suicides* fut également une nouvelle fantastique qui utilise une langue proche de celle qui nourrit les vers

⁴⁴⁰ Voir la note 118.

d'un Corneille ou d'un Racine. Il s'agit des commentaires du narrateur réservés à une lettre laissée par le défunt, que la foule pensait à tort être le plus heureux parmi les mortels.

« Elle ne révèle aucune des grandes catastrophes qu'on cherche toujours derrière ces actes de désespoir ; mais elle montre la lente succession des petites misères de la vie, la désorganisation fatale d'une existence solitaire, dont les rêves sont disparus ; elle donne la raison de ces fins tragiques que les nerveux et les sensitifs seuls comprendront »⁴⁴¹.

L'acte de se suicider, de boire la mort, est assez suffisant pour pleurer amèrement celui qui a choisi d'abrégé une vie d'emblée brève et évanescence, et pour donner aussi aux événements une allure tragique, les termes « catastrophes », « désespoir », « misères », « fatale », « solitaire », « fins tragiques », soutiennent efficacement l'idée d'un fantastique tragique. Leur choix n'est pas arbitraire, le sens qui s'en détache est loin de contribuer à la construction d'un univers de divertissement ou d'évasion comme veulent le faire entendre de nombreux critiques qui auraient manqué de pertinence ou de profondeur. Le vocabulaire tragique s'entremêle réellement avec celui du fantastique pour créer une sensation nouvelle chez le lecteur, qui n'a rien à voir avec la purgation des sens, ou l'esprit cathartique antique, mais plutôt un sentiment d'infériorité vis-à-vis des incompréhensibles phénomènes qui dépassent l'entendement de l'homme à une époque où la connaissance se vante d'avoir tout conquis. L'homme doit se cantonner à son rang face à l'hermétisme infranchissable de l'univers. Le tragique corrige les mœurs, le fantastique a

⁴⁴¹ Guy de Maupassant, op. cit., p.174.

aussi son mot à dire à l'homme : c'est que ce dernier demeure faible et sa pensée est toujours fragmentaire et partielle.

Afin d'argumenter davantage notre thèse, nous avons relevé un autre exemple qui illustrerait, tant soit peu, cette teneur irréfutable du texte fantastique en substance tragique, surtout qu'il s'agit cette fois-ci de la force du vers d'une part, et du triomphe du ver de l'autre part : le ver conquérant.

« Toutes les lumières s'éteignent—toutes—toutes !

Et sur chaque forme frissonnante,

Le rideau, vaste drap mortuaire,

Descend avec la violence d'une tempête

—Et les anges, tous pâles et blêmes,

Se levant et se voilant affirment

Que ce drame est une tragédie qui s'appelle l'Homme,

Et dont le Héros est le Ver conquérant »⁴⁴².

Ces vers constituent le condensé de l'expérience de la vie d'une femme qui prévoit sa mort prochaine, et qui écrit un semblant de deuil anticipé, un sacré plaidoyer où elle met en exergue le tragique qui s'accroche à l'existence de l'homme. Cet être qui ne comprend la vanité de sa vie que trop tard, lors des derniers soupirs. Ligeia décrit dans un lyrisme entrecoupé par l'agonie, l'environnement qui entoure la fin de la vie, cet épisode transitoire où l'archange de la mort s'apprête à pousser les damnés, les misérables pécheurs

⁴⁴² Edgar Allan Poe, op. cit., p.31.

vers ce puits inflammable et insondable destiné à l'entassement des impies et des hérétiques. Le sens du poème est tragique. La défaite de l'homme, la profondeur de sa misère, la vanité de son existence, il est lui-même un drame, une tragédie faite d'un seul acte, qui connaît une seule fin : la catastrophe finale. « Drame », « tragédie », « mortuaire », entre autres, ne laissent également aucun doute quant à l'imprégnation du récit fantastique par un fort courant tragique. Enfin, il faut tout de même dire un mot sur le ver conquérant, qui pourrait faire allusion à la décomposition, le travail final effectué sur un corps détaché de son âme, et que seul le ver, cet insecte insignifiant, symbole de faiblesse et de nudité, qui en sort vainqueur en dépucelant la dépouille, et en contribuant à sa dégradation. Quand l'homme est vivant, il écrase les vers, peut-être bien à son insu, en déambulant dans les bois, en foulant les feuilles mortes d'un fraisier ou d'un pommier qui tapissent le sol. Et quand il meurt, c'est la faible créature qui prend tout son temps pour la revanche, dans un parfait accomplissement de l'un des cycles innombrables de la nature. Le ver se multiplie dans ce corps inerte, en fait son logis, y battit des colonies qui activent le processus de la putréfaction.

Le dénouement des histoires est triste, le héros perd sa vie, sa raison, ou perd les deux à la fois, chose qui ressemble fortement au contexte dramatique. Et si l'on rajoute le deuxième point commun qui n'est autre qu'un lexique à forte connotation tragique, notre théorie trouverait sans aucun doute la voie grand-ouverte vers son accomplissement. Tout est avant tout affaire de langue, c'est le verbe qui donne leur couleur aux diverses sensations, il dépeint aussi bien l'ivresse de l'âme que ses spasmes les plus convulsifs. L'observation étroite de cette langue constitutive de l'écriture fantastique nous a permis de

varier nos chemins de recherche dans ce travail. Ainsi la forte présence de la fuite rend-elle possible de se pencher sur cette manœuvre constamment présente dans ce genre controversé.

2. Perspectives furtives et échec de la fuite

La fuite est une façon de tester le degré de lucidité. Le personnage fantastique, accablé de tous les sens, tente de trouver une issue à travers laquelle il pourrait s'infiltrer, se libérer, échapper à une condition qu'il ne peut plus supporter, et à laquelle il espère mettre fin. Mais que fuit-il exactement ? Peut-on vraiment fuir l'invisible ? Est-ce que la distanciation géographique est assez suffisante pour retrouver la paix intérieure ? Et puis, est-ce qu'il est facile de fuir ? D'abord, il faut souligner que, s'il y avait une différence de fréquence des thèmes abordés dans les récits fantastiques chez les auteurs étudiés, en ce qui concerne la fuite, il y a un consensus manifeste sur l'importance de cette thématique incontournable chez les trois auteurs.

Dans *Le Horla*, ce thème bat tous les records, et reçoit l'intérêt qu'il mérite, parce que les tentatives du héros abondent : « *J'ai pu m'échapper aujourd'hui pendant deux heures, comme un prisonnier qui trouve ouverte, par hasard la porte de son cachot* »⁴⁴³, prononce-t-il dans ces expressions qu'on jugerait appartenir à un condamné à perpétuité. Deux heures, en termes de quantité, est une courte durée, mais étant donné que le personnage allait les passer loin de son bourreau, leur valeur devient inestimable. « J'ai pu » sous-entend qu'il y avait des tentatives antérieures de désertir la maudite demeure,

⁴⁴³ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.66.

qui ont échoué, et que cette fois-ci, cette petite victoire, bien limitée dans le temps est un événement heureux qu'il faudrait peut-être célébrer.

La même nouvelle parlera ultérieurement d'une autre tentative de dérouter le persécuteur, qui, malheureusement reçoit un échec indéniable avant même qu'elle ne débute, parce que la volonté manquait au héros.

« Tout le jour j'ai voulu m'en aller ; je n'ai pas pu. J'ai voulu accomplir cet acte de liberté si facile, si simple, —sortir—monter dans ma voiture pour gagner Rouen—je n'ai pas pu. Pourquoi ? »⁴⁴⁴.

Quand on veut on peut, dit le célèbre proverbe, mais dans le présent exemple le héros a bien voulu se libérer, sortir, emprunter son moyen de transport dédié pour ses déplacements usuels, sans pour autant que son vouloir soit converti en action salvatrice, qui aurait dû le transférer d'un état d'anéantissement total, à un autre état plein d'espérance. Le « pourquoi » qui clôtüre la citation est le même que nous nous sommes posés au début du présent chapitre, et auquel toute réponse reste suspendue. Peut-être que l'action invisible du phénomène semble élargir son potentiel de domination jusqu'à s'emparer de la volonté du personnage, pour ensuite lui infliger une immobilité totale qui le condamne à subir éternellement les détours quasi-sorciers du phénomène. Les deux heures à peine volées de l'éternelle et infernale détention étaient les dernières, elles correspondaient aux débuts de la crise, aux prémices de la folie. L'incapacité de se défaire des verrous par la suite attestent d'une prise totale, et d'une sujétion irréversible. Les deux heures seraient aussi, et par extension, la durée insignifiante du bonheur qui entrecoupe une éternité faite

⁴⁴⁴ Ibid., p.64.

de souffrance et d'endurance. Cette vérité d'ailleurs ne concerne pas que l'univers fantastique, elle s'applique à l'homme tout court.

En parlant toujours de ce peu de temps, Maupassant réutilise cette même quantité : deux heures, et cette fois aussi, pour les mêmes raisons ; fuir une vie insipide, radine, qui instille le bonheur en goutte à goutte et verse à flots le malheur. « *Je paierai bien cher, un moyen de passer chaque jour, seulement deux heures agréables* »⁴⁴⁵, proclame un désœuvré qui anime, auprès de ses deux amis, une discussion ontologique sur le déplaisir de l'existence. Il veut se payer ce moins d'un dixième du jour trop cher, mais malheureusement bien que ses moyens le permettent, bien que sa fortune soit énorme, son argent ne peut convaincre le tragique à desserrer son nœud fatal. Le désagréable prime, et prend le dessus sur l'infime agréable que propose la vie.

La première fuite, celle de deux heures, avait bien réussi après tant de tentatives. La seconde a failli aboutir si ce n'est cette défaillance de volonté qui survint au dernier moment. L'ultime fuite serait donc la prise de conscience de la part du héros que toute fuite n'est que sottise. Le phénomène est partout. La solution donc, c'est l'autodestruction puisque la destruction de l'être invisible est impossible, « *ce corps transparent* »⁴⁴⁶ résisterait peut être à l'incendie, et la flamme ne peut s'en prendre à une morphologie pareille. La seule façon de le vaincre c'est de ne plus exister pour ne plus subir. La délivrance est dans le suicide ; « *il va donc falloir que je me tue* »⁴⁴⁷, décide-t-il enfin après l'échec

⁴⁴⁵ Guy de Maupassant, *Contes cruels et fantastiques*, op. cit., p.93.

⁴⁴⁶ Guy de Maupassant, *Le Horla*, op. cit., p.79.

⁴⁴⁷ Ibid., p.80.

fâcheux de toutes les perspectives de retrouver la paix chez lui, et au-delà des frontières de sa ville. Le tragique de sa condition réside non pas seulement dans la vanité de ses efforts, ni non plus dans son choix irréversible de s'autodétruire pour affaïsser le bourreau, mais dans cette immense solitude qui complique davantage sa vie. Il ne trouve personne : ni femme, ni ami, ni voisin pour l'épauler, le soutenir, l'aider à traverser les moments infernaux. « *Quand le cœur est plein, il faut que la bouche déborde* »⁴⁴⁸ disait Hoffmann dans cette vérité irrévocable qui prend le paraître d'une injonction, et l'allure d'un conseil précieux. Or, dans l'extrême solitude qu'inflige le décor fantastique, la bouche ne trouve aucune oreille à proximité pour déborder, et pour se décharger. On est donc en pleine concrétisation et cristallisation du mécanisme tragique, qui constitue comme on l'a déjà vu, la somme de plusieurs situations difficiles qui martèlent de tous les sens. Là aussi, le héros ne quitte le piège tragique que pour périr dans l'asile des fous ou dans la fosse d'un cimetière.

Chez Edgar Poe la course inlassable pour se délasser du mystérieux phénomène est clairement mise à nu dans *William Wilson*. Plusieurs villes et contrées ont été parcourues, des changements d'habitations et d'écoles ont également été évoqués dans le récit. Mais ces pérégrinations n'étaient pas bénéfiques, puisque le phénomène décide de s'accoler à sa proie comme son ombre. William a beau choisir toutes les destinations du monde, le phénomène semble avoir accès à l'univers entier. Il faudrait beaucoup plus qu'un voyage pour le convaincre à changer de cible, et laisser le jeune débauché jouir

⁴⁴⁸ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.144.

pleinement et paisiblement de ses extravagances. La vanité de ses déplacements, le héros lui-même l'évoque dans l'un de ses rares moments de lucidité.

« Je fuyais en vain. Ma destinée maudite me poursuivait triomphante, et me prouvant que son mystérieux pouvoir n'avait fait jusqu'alors que commencer »⁴⁴⁹.

Fuite et vanité est une paire inséparable et fréquente. Là où il se dirige, le phénomène l'attend, le devance, prévoit ses mouvements, et agit en conséquence. Le phénomène est un garde-punis qui connaît toutes les ruses des prisonniers, et sa prison est conçue de telle façon à ce qu'elle ne soit jamais franchie. Dans la suite de son récit, le héros a cité Rome, Vienne, Moscou, et Berlin, quatre grandes villes parmi les plus surpeuplées de l'Europe, et du monde entier, où il est très facile de se dissimuler dans une foule assez consistante, sans s'attirer l'attention de qui que ce soit. Toutes étaient visitées pour échapper au contrôle étroit, et le résultat n'en était pas assez concluant. Il parle de destinée maudite pour qualifier son statut tragique qui s'oppose au pouvoir mystérieux du phénomène, et il est simple de faire la part des choses : c'est un combat inéquitable. Après avoir parcouru presque tout le vieux continent pour faire égarer l'homme mystérieux qui l'épiait depuis longtemps, il est désormais conscient que ce n'est plus la peine de continuer à fuir : « *et jusqu'au bout du monde, j'ai fui, j'ai fui en vain* »⁴⁵⁰, et qu'il doit finalement changer de stratégie.

⁴⁴⁹ Edgar Allan Poe, op. cit., p.92.

⁴⁵⁰ Ibid., p.93.

En effet, le nouveau mode de fuite s'en passe de la géographie, c'est une fuite non physique. Elle consiste à mettre un voile épais et consistant sur la raison pour que l'esprit omette, tant soit peu, la présence de cet homme prémuni d'un pouvoir surnaturel, bien que ses caractéristiques physiques en soient plutôt naturelles, il s'agit bien de l'alcool. Et l'on remarque que l'alcool, qui réunit les convives dans les récits encadrants pour donner le départ aux historiettes les plus extravagantes, fut investi d'un autre rôle aussi fréquent et aussi déterminant que le premier ; c'est celui de fuir le monde réel, ou du moins l'adoucir, le feinter, par un échappement temporaire, qui dure juste le moment d'atteindre le fond de la bouteille, et mettre à sec la liqueur magique et ombrageuse. « *Depuis ces derniers temps, je me suis adonné entièrement au vin* »⁴⁵¹, affirme William Wilson, pour mettre au clair sa nouvelle relation au vin qui a pris de l'ampleur à mesure que la fréquence des intrusions de son ennemi en prenne aussi.

Joël Malrieu qui s'est permis d'aborder le sujet de la fuite dans les textes fantastiques n'a pas tardé de tomber, lui aussi dans cette comparaison qui saute aux yeux entre les parcours furtifs des personnages principaux dans *Le Horla* et dans *William Wilson*, il dit dans ce sens que :

« *Le héros part successivement au Mont-Saint-Michel puis à Paris pour échapper au phénomène qui le hante ; celui de Poe, William Wilson, s'enfuit sur le continent* »⁴⁵².

Qu'elle soit locale, régionale ou continentale, la fuite du personnage fantastique est une solution temporaire qui donne des résultats immédiatement

⁴⁵¹ Ibid., p.94.

⁴⁵² Joël Malrieu, op. cit., p.95.

satisfaisantes, tardivement non concluantes. Le phénomène gît dans la pensée, loge la tête. C'est pour cette raison que le fait de perdre l'esprit met fin à la persécution. Ces déplacements ininterrompus orientent la pensée vers le motif de l'errance : « *après un vagabondage fastidieux et sans but* »⁴⁵³ , et dont l'objectif était de se rétablir du deuil douloureux, le mari tranchera dans la destinée à donner au reste de son existence. Il se recueille dans une maison, se remarie, mais ce n'était que pour revivre les mêmes expériences pénibles et affreuses d'une scène d'agonie hors du commun de la seconde épouse. Le déambulement n'a servi en fin de compte qu'à retarder une rechute beaucoup plus violente des anciens symptômes.

Dans *Ligeia* c'est plutôt la drogue, et non pas seulement le vin, qui vient secourir le mari des visions qui l'accablent, et de la perte inestimable de son épouse ; « *j'étais devenu un esclave de l'opium* »⁴⁵⁴, confesse-t-il, épuisé par un deuil qui ne veut point prendre fin. Le mot « esclave », rime avec le verbe « s'adonner », et les deux renvoient au même sens, qui est l'accoutumance, la dépendance, voire l'addiction. Le recours aux stupéfiants forts semble être une règle parmi d'autres qui marque l'écriture fantastique. Et c'est une constante aussi qu'on relève dans la vie des trois auteurs, et qui aurait migré vers leur œuvre. Aussi, Maupassant n'était-il pas éthéromane, l'inhalation de ce produit volatil n'était-elle pas l'un des moyens pour apaiser ses poussées de névralgies paroxystiques. La censure s'éclipse, à peine l'herbe est-elle mise en cendre, pour que les images opiacées disparaissent et laissent grande-béante la voie de

⁴⁵³ Edgar Allan Poe, op. cit., p.32.

⁴⁵⁴ Ibid., 33.

la réalité écrasante. La ruse de l'alcool et de la drogue rejoint toutes les autres défaites qui avortent les espérances du personnage fantastique, et rendent ses fuites vaines, et sa condition assez tragique, puisque toutes les issues lui sont oblitérées.

Dans *Le spectre fiancé* d'Hoffmann, le personnage fuit le phénomène par la recherche de la guerre, de la mort, de l'action ; il suffit d'un peu de silence pour que le héros entende la voix retentissante de son embêtant.

« C'est la voix du comte que j'ai tué, qui retentit dans mon âme. Au milieu des grondements de la mitraille, à travers les feux roulants des bataillons, cet affreux gémissment retentit à mes oreilles, et toute la rage, tout le désespoir d'un insensé, s'allument dans mon sein »⁴⁵⁵.

Bogislav, auteur de cette partie de récit, et qu'il est en train de raconter à un auditoire mixte dans une atmosphère étrangement perturbée suite à une forte tempête nocturne, et à l'évocation de récits terrifiants, n'a pas pu s'épargner la présence d'un son qui l'accable, malgré les moyens déployés pour s'en détourner. Le revenant n'a de cesse de chuchoter à l'oreille de ce personnage initié à l'art de la guerre pour le pousser à perdre toute notion d'équilibre mental, « *si la mort que j'appelle ne vient pas, j'en deviendrai fou* »⁴⁵⁶, affirme-t-il, désespéré de cette voix de revenant que capte son oreille en plein bruit de canons et de tambours. S'agit-il vraiment d'un son, ou d'une simple illusion d'un sens de l'ouïe, altéré par l'extrême sonorité que produit la machine de guerre ? La réponse est difficile, mais à chaque fois le personnage voit ce que les autres ne peuvent voir, et entend ce qu'ils ne peuvent entendre. La fuite ne

⁴⁵⁵ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.323.

⁴⁵⁶ Ibid.

servira donc à rien, puisque le mal est immanent, et qu'il est inutile de le fuir. « *C'est le fantôme de notre propre nous, dont l'influence agit sur notre âme* »⁴⁵⁷, explique Clara à son fiancé Nathanaël, las des multiples apparitions de l'homme au sable, qui gâchent sa vie, et qui le poursuivent dans tous ses déplacements.

Il est tragique de ne pas pouvoir fuir, il est tragique aussi que les fuites ne mènent à rien. La claustration n'est pas seulement géographique, elle intéresse la pensée du personnage fantastique qui tourne dans un cercle vicieux. Il est condamné à subir, élu parmi les mortels pour endurer, pour périr misérablement. Dans d'autres genres, le héros est bien récompensé, ses luttes aboutissent, sa condition promet et évolue favorablement. Or, dans le fantastique, à la courte phase de lutte, succède une phase passive, attentiste, où l'appel à la mort retentit plus que le désir de vivre. Dans ce moment crucial du récit, deux issues sont fréquemment rencontrées, du moins dans les textes que nous avons soumis à l'analyse : la démence et le trépas. Le malheur est donc irrémédiable.

3. La folie dans le récit fantastique

Lieu commun à la fois de la littérature mondiale et de la pensée scientifique, puisqu'elle est l'objet que prend en charge la psychiatrie ; la folie est largement honorée par les textes fantastiques. Il y a lieu donc d'étudier ses manifestations, ses variations possibles chez les trois auteurs. Une clinique de la folie serait aussi mise en exergue, puisqu'il s'agit d'une pathologie qui

⁴⁵⁷ Ibid., p.230.

affecte un organe noble, dont le dysfonctionnement équivaut selon plusieurs voix à la mort. Dans la majorité des textes traités, le combat disproportionnel entre le personnage et le phénomène réduit la sociabilité du premier, et le pousse à se retirer de la société, à éviter la foule, et cet enkystement accélère chez lui le processus de la désintégration. Le recueillement d'une part, et le contact fréquent avec le phénomène de l'autre part, font éjecter le personnage dans l'univers atemporel du phénomène. Ce qui en découle, c'est l'émergence d'une crise identitaire ou carrément une perte d'identité si l'on veut emprunter littéralement les termes de Malrieu.

« Si la folie est souvent l'ultime étape du parcours du personnage, c'est parce qu'elle est l'une des formes les plus extrêmes de la perte d'identité. Dans son expérience avec le phénomène, le personnage cesse définitivement d'être lui-même »⁴⁵⁸.

Le théoricien français partage notre vision quant à la fréquence de la folie comme dénouement constant dans les récits fantastiques. Malrieu parle d'un parcours du personnage qui suscite la présence d'un départ et d'une arrivée. Ce n'est pas la force physique qui change dans ledit parcours, mais plutôt l'intégrité psychologique qui est mise à l'épreuve. Si dans une compétition sportive la force et la fraîcheur diminuent à mesure que la ligne finale s'approche, de même pour ce parcours du personnage face au phénomène, la proximité de la ligne d'arrivée équivaut à la défaillance des facultés mentales. « *Cesse d'être lui-même* », veut dire qu'il détient le billet qui l'emmène vers l'exclusion sociale totale. Sauf que la cessation n'est pas brutale, il existe bien des signes avant-coureurs, une lutte qui se caractérise par des hauts et des bas,

⁴⁵⁸ Joël Malrieu, op. cit., p.71.

des petites victoires du personnage qu'on peut considérer comme un piège intelligemment mis en place, un appât qu'il digère facilement, avant qu'il ne reçoive le coup fatal qui le renvoie précipitamment vers l'hospice pour internement irréversible.

Les apports des littérateurs en matière de folie sont innombrables, il serait difficile de les citer tous, puisqu'il s'agit d'un concept multidisciplinaire qui se situe à l'intersection entre le médical et le littéraire. La définition qui suit essaie de concilier les deux disciplines savantes quoique son auteur Voltaire soit connu pour son esprit littéraire et philosophique indiscutable.

« Un fou est un malade dont le cerveau pâtit, comme le gouteux est un malade qui souffre aux pieds et aux mains ; il pensait par le cerveau, comme il marchait avec les pieds, sans rien connaître ni de son pouvoir incompréhensible de marcher, ni de son pouvoir non moins incompréhensible de penser »⁴⁵⁹.

La figure de style employée pour s'approcher du sens du mot folie est la comparaison, sauf que c'étaient des termes purement médicaux qui ont servi d'objet à cette comparaison. Ainsi le scientifique s'entremêle-t-il au littéraire pour dégager le sens. Le cerveau est un organe comme les autres organes dont se compose le corps humain ; susceptible lui aussi, dans certaines conditions, de souffrir, de pâtir, de perdre la cadence et le rythme habituels de son fonctionnement. Cette souffrance se traduit par un trouble plus ou moins apparent du comportement. Les fous rejoignent les hospices, comme les lépreux rejoignaient les léproseries en temps d'épidémie pour suivre une thérapie particulière. Leur isolement des sages s'impose parce que personne ne

⁴⁵⁹ Voltaire, *œuvres complètes*, Garnier frères, Paris, 1879, p.160.

peut prétendre anticiper l'action d'un fou, camisolé, son agressivité devient sous contrôle, bien que tous les fous ne soient pas fondamentalement agressifs. Consacrer une partie de la philosophie de Voltaire à la folie témoigne de son grand intérêt d'une part, et de son caractère transhistorique en tant que phénomène inhérent à l'homme d'autre part. Les fous sont antérieurs à toute psychiatrie. Ce grand philosophe revient sur la définition de la folie, cette fois dans son *Dictionnaire philosophique* où il pose une question directe à laquelle, il assigne une réponse brève mais plus ou moins exhaustive. « *Qu'est-ce que la folie ? C'est d'avoir des pensées incohérentes et la conduite de même* »⁴⁶⁰. L'atteinte cérébrale affecte le volet comportemental, et c'est dans cette hétérogénéité qui s'empare des gestes que la société prend conscience de l'aliénation de l'individu, et se précipite alors pour rajuster sa débauche.

Le domaine scientifique, parle aussi de la folie, plusieurs ouvrages s'intéressent à ce côté sombre du « non moi ». Tout ce que la psychiatrie tente de faire dans ses protocoles thérapeutiques c'est de maîtriser, tant soit peu, les tendances maléfiques de ce « non moi » qui peuvent virer au cauchemar. Or, revenir à un « moi » normal, est très difficile à obtenir, surtout si les lésions ne sont pas d'ordre organique, l'imagerie du cerveau est sans anomalie détectable, mais le comportement du malade ne donne aucun signe de normalité. Le concept de folie « *s'applique à toutes sortes d'extrêmes dans les comportements et dans les passions* »⁴⁶¹, affirme Pierre Schulz, spécialiste en neurosciences et en psychiatrie. Son affirmation parle d'extrêmes, de

⁴⁶⁰ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Classiques Garnier, Paris, 1954, p.544.

⁴⁶¹ Pierre Schulz, *Traitements des troubles psychiatriques selon le DSM-5 et la CIM-10, Volume 3, De Boeck Supérieur*, Paris, 2016, p.39.

surdosage, de dépassement des convenances, et rejoint d'une certaine manière le dysfonctionnement organique dont parle le commentaire de Voltaire. Aussi, le médecin Suisse joint-il le comportement à la passion et souligne cette forte liaison qui réunit la passion et la folie.

Tant d'histoires fantastiques prennent comme titre le mot « fou », et la folie est citée à maintes fois dans l'intégrité des textes, parfois même elle incarne le thème principal du récit. C'est pour cette raison qu'il aurait été plus bénéfique de traiter ce sujet indépendamment, dans un autre travail pour lui donner ce qu'il méritait en matière d'analyse et de discussion. Néanmoins, nous tenons dans le présent projet de relever certains aspects de la folie dans l'écriture fantastique sans trop s'attarder sur le volet purement scientifique et médical. Cela n'exclurait pas une anamnèse qui met au point les débuts, la symptomatologie de ce devenir tragique quasi systématique et commun de l'évolution du héros fantastique.

Quels sont donc les signes fréquemment rencontrés chez un fou ? Comment évolue la folie dans les textes fantastiques ? S'agit-il d'un destin irréversible, ou le rétablissement peut-il être envisageable ? Commençons d'abord par découvrir la folie dans l'œuvre exceptionnelle d'Hoffmann. Le retour à son chef-d'œuvre fantastique est inévitable, puisque *L'Homme au sable* abrite une multitude de thématiques, et nous oblige par conséquent, de le citer assez fréquemment. Nathanaël, qui a été transporté dans un asile de fous quand sa poupée bien-aimée fut détruite, nous donnera une idée sur les manifestations cliniques de cette pathologie mentale.

« Nathanaël fouilla machinalement dans ses poches ; il y trouva la lorgnette de Coppélius. Il la porta à ses yeux et vit l'image de Clara ! Ses artères battirent avec violence, des éclairs pétillaient de ces yeux et il se mit à mugir comme une bête féroce ; puis il fit vingt bonds dans les airs, et s'écria en riant aux éclats : belle poupée »⁴⁶².

Coppélius est le stimulus. Sa vue engendre toujours des dégâts fâcheux. Mais cette fois-ci, quoiqu'on ne puisse parler d'une véritable présence du bourreau, puisqu'il est fort probable qu'il soit le fruit de l'imagination altérée du jeune homme, sa manifestation était fatale. La folie s'est étrangement et brusquement installée, d'abord par l'altération de l'aspect des yeux ; ces petites ouvertures qui donnent sur l'âme donnent du même coup un jugement vraisemblable et droit de la métamorphose qui s'empare de l'être. Puis l'altération envahit tout son corps : ses artères passent à la vitesse maximale pour aller de pair avec les battements accélérés du cœur. Ensuite le caractère humain a aussitôt été remplacé par un comportement bestiaire qui a intéressé aussi bien la voix que les gestes. La lorgnette, qui a déclenché le mal a peut-être été ensorcelée, elle donne une vision mensongère et erronée des êtres et des objets. Clara est devenue Olimpia la poupée, sous son prisme magique, et Nathanaël qui avait tant résisté aux innombrables démons qui l'avaient hanté depuis son jeune âge, a enfin défailli pour perdre la tête dans un premier lieu, et la vie un peu plus tard. La folie dans cet exemple fait jaillir l'autre facette de l'être, celle qui n'est pas soumise à l'action du libre arbitre. L'être moral, l'être sociétal s'éclipse, se retire, pour laisser apparaître la bête humaine qui a l'apparence des bipèdes certes, mais qui a perdu toute raison.

⁴⁶² E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.253.

En outre, l'évocation d'Olimpia dans la citation est importante, puisque c'est le moment du récit qui a connu le plus l'altération du comportement du héros. Freud parle de la « *forte fixation à l'objet d'amour* »⁴⁶³, comme symptôme relevant du domaine de la psychanalyse, et qui trouve son instrumentalisation chez Hoffmann dans ce chef-d'œuvre qui n'a de cesse de nous surprendre par la richesse de ses représentations. Mais Nathanaël admet toujours qu'il ne s'agit pas d'objet ; il est le seul à comprendre le langage et le regard d'Olimpia. Cette obstination était le premier pas, effectué par le héros dans l'univers de la folie. La fièvre de l'amour a dépassé, dans son potentiel destructeur, les dégâts engendrés par le mythe germanique de l'homme au sable. Mais il semble que le monstre de la légende a épuisé le jeune, a surmené ses forces ; l'avènement de la poupée a coïncidé avec le début de la défaillance, sa besogne ; qui consiste en la déstabilisation des facultés perceptives du jeune obsédé a donc été réalisée sans trop de peine.

Toujours en relation avec cette symptomatologie démentielle, les manifestations morphologiques qui permettent de différencier l'allure normale et habituelle de la démarche vicieuse et déraisonnable sont nettement décelables chez Hoffmann lorsque le narrateur dans *Le spectre fiancé* en arrive, à un moment donné de son récit, à décrire l'influence surhumaine de l'étrange invité sur Angélique.

«Tout à coup Angélique ouvrit les yeux, se releva, et s'écria d'une voix retentissante : —Il est là. Il est là ! Puis elle s'élança vers la porte du salon

⁴⁶³ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p.187.

qu'elle ouvrit avec violence, traversa les antichambres, et franchit les degrés avec une rapidité sans égale.

—Elle a perdu l'esprit ! O Dieu du ciel ! elle a perdu l'esprit ! s'écria sa mère »⁴⁶⁴.

Le comportement de la jeune fille s'écarte des normes d'usage des filles issues de la bourgeoisie, censées avoir un comportement correct hautement soigné et raffiné. L'anormalité gît encore une fois dans le fait de balbutier, de désigner par le pronom personnel « il » une personne inconnue que son auditoire ne peut identifier. Il est étrange également, et hors mœurs qu'une jolie fille puisse se permettre de courir devant les gens, au lieu de marcher orgueilleusement avec des pas cadencés, scrupuleusement calculés comme le font les filles bien élevées, qui ont son âge, et qui appartiennent à la haute société. L'adverbe de temps qui débute la phrase donne à penser qu'il s'agit d'une exception, et qu'Angélique n'a jamais connu de pareils épisodes, qu'on peut appeler sans trop de réserve : des excès de folie. D'ailleurs la maman de la jeune s'est écriée en voyant la démarche désancrée de sa petite fille, en répétant deux fois de suite ; « *elle a perdu l'esprit* ». Qui donc connaît Angélique mieux que sa mère qui l'a mise au monde, et qui l'a vue grandir ? Il est facile pour elle de détecter les changements qui affectent la santé mentale de son unique enfant. La suite du conte donnera une explication surnaturelle à l'altération brusque dans la conduite d'Angélique. Le comte Aldini « *exerçait une grande puissance magnétique* »⁴⁶⁵ sur elle, il en est arrivé à s'arracher son amour malgré elle, et à lui ravir celui de son fiancé Maurice, du même coup.

⁴⁶⁴ E.T.A. Hoffmann, op. cit., p.344.

⁴⁶⁵ Ibid., p.352.

Si la folie représente un thème majeur de la littérature fantastique, c'est parce qu'on n'a pas besoin de guetter le dénouement pour assister à son instrumentalisation, et à son usage dans le texte. Un récit fantastique peut être inauguré par une scène de folie, ou par des termes qui en font allusion. « *Suis-je fou ? Ou seulement jaloux ?* »⁴⁶⁶, constitue la première phrase d'une nouvelle fantastique de Maupassant. Tout le récit essaie de convaincre le lecteur de l'intégrité du conteur, alors que ses actes sont loin d'être conçus comme intègres. Il est vrai de dire que l'amour est le vecteur le plus fréquent de la folie. Maupassant n'a cessé de le confirmer dans plusieurs de ses nouvelles. Nous pensons à l'affection morbide dont souffrait le misérable amoureux de l'étrange chevelure, qui a été diagnostiqué par son psychiatre comme étant atteint de folie érotique et macabre. *Ligeia* de Poe représente aussi une mine inépuisable où l'on croise cette paire inséparable faite de folie et d'amour, sauf que chez l'Américain la folie est transitoire, voire intermittente, elle apparaît puis disparaît tel un soleil traversé par les nuages de l'automne. Et c'est parfaitement logique, puisque le parcours du personnage est départagé entre confusion et lucidité, la première rejoint dans ses états profonds et compliqués des épisodes de déraison, à l'instar de ce pic insensé, passager, qui s'est emparé du mari de Lady Ligeia.

*« Je parlerai seulement de cette chambre, maudite à jamais, où dans un moment d'aliénation mentale je conduisis à l'autel et pris pour épouse—après l'inoubliable Ligeia !—Lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la blonde chevelure et aux yeux bleus »*⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Guy de Maupassant, op. cit., p.101.

⁴⁶⁷ Edgar Allan Poe, op. cit., p.33.

La folie dans cet exemple est transitoire, passagère, elle frappe assez fort, et se replie pour que l'aliéné puisse récupérer sa capacité de raisonner pour une durée plus ou moins allongée. Poe pointe du doigt un élément nouveau ; le personnage prend conscience de sa démente, chose qui se démarque de l'ordinaire, puisque la logique veut qu'un fou ignore sa pathologie, c'est la société qui en juge, puisque c'est elle qui l'exclut ou l'inclut à son gré. S'il arrive à se rendre compte de son aliénation c'est qu'il est lucide. La distance entre sagesse et folie s'allonge et se rétrécit, rejoint parfois le chiffre zéro pour que les deux facultés cohabitent dans une même entité. La surexpression de l'une aux dépens de l'autre est corrélative à la sainteté ou à la répression de l'environnement qui renferme l'action fantastique. Aussi, relier la folie à l'acte de se marier remet en question le fantastique misogyne, et la forte victimisation voire, discrimination de la femme. Le verbe « conduire » en dit trop : on ne conduit que les bêtes. Maupassant n'est pas le seul, semble-t-il à stigmatiser l'institution de mariage, l'Américain le rejoint dans cette tendance plutôt sexiste. Aussi, puisque *Ligeia* est une nouvelle qui s'est intéressée largement au thème de la folie, il devient difficile de trouver assez de synonymes pour la désigner, dans le cas échéant « l'aliénation mentale » a secouru l'auteur pour ne pas réutiliser une énième fois le terme folie. L'atmosphère fantastique est fatale, rares sont ceux qui ont pu la franchir triomphalement, c'est-à-dire, sans séquelles psychologiques. Dans le corpus étudié, quand la folie s'installe, il est impossible d'espérer une guérison, ce qui alimente davantage l'idée de la surexpression du sentiment tragique.

La peur, de par sa forte présence dans les écrits fantastiques contribue amplement à la perte de la raison. Plusieurs récits parlent de cette peur

généralement nocturne qui hante le personnage, le persécute, le pousse à renoncer à ses facultés cognitives. Castex revient sur ce point dans un chapitre qu'il nomme « *Maupassant et son mal* ».

« Parmi ces contes dont le ressort principal est la peur, les plus émouvants et les plus fantastiques ont pour personnage central un névrosé dont l'équilibre mental succombe ou a succombé momentanément à l'horreur de se sentir seul »⁴⁶⁸.

La relation entre peur et folie est évidente. Si le héros est névrosé, c'est parce que les épreuves qu'il est en train de subir dépassent ses faibles capacités. La situation initiale ne parle pas d'une perte des facultés mentales, on devient fou à force d'endurer. Le narrateur dans *Le Horla* ne présentait au début aucun signe alarmant, ses comportements étaient tout à fait normaux, et sa vie d'une manière générale, quoiqu'un peu solitaire, n'était pas pour autant décalée de la vie habituelle de tous les Normands. La peur brouille le potentiel habituel de juger, de donner la bonne appréciation sur les choses et sur les événements. Le personnage évolue vers la folie, et dans cette évolution s'opèrent des retours au bon sens, telle une mer départagée entre agitation et accalmie. « *Succombe, ou a succombé momentanément* » qu'utilise Castex dans la citation appuie la notion de la folie transitoire que nous avons préalablement évoquée. La névrose est donc tributaire du degré de la peur, et de la proximité du phénomène. « *A peine a-t-il eu peur, qu'il réfléchit et parvient à se ressaisir* »⁴⁶⁹, continue Castex à réfléchir sur cette corrélation irréfutable entre la peur et la stabilité mentale. La peur, quand elle dépasse un certain seuil, met la raison en quarantaine et fait rejaillir la face sombre, ou plutôt naturelle de l'homme ; à

⁴⁶⁸ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, op. cit., p.376.

⁴⁶⁹ Ibid., p.370.

entendre le mot naturel comme négation de toute forme de tutelle, qu'elle soit d'ailleurs d'ordre social, juridique ou éthique, qui régit l'être et le paraître.

La peur de Maupassant ne s'est pas contentée de décrire cette pulsion humaine et son intensité manifeste et accrue chez le personnage fantastique, l'auteur n'a pas raté une telle opportunité pour soulever cette liaison systématique qui joint solidement la peur à la déraison. En effet, Maupassant voit que cette peur indéfinissable engendrée par une entité inconnue finit par évoluer logiquement vers la folie.

« Le jeune homme, fou d'épouvante toucha la berge, enfin et se lança de toute sa vitesse à travers le bois, sans même penser à retrouver ses habits et son fusil »⁴⁷⁰.

L'épouvante est un degré supérieur de la peur. Ce récit est un souvenir réel de Tourgueneff, jeune à l'époque, et qui est sorti chasser dans l'une des forêts denses de la Russie. L'écrivain Russe nageait paisiblement dans la rivière quand une main, très probablement humaine a surgi des profondeurs pour se poser sur son épaule, puis pour le suivre dans sa fuite et parvenir à toucher son cou en premier lieu, avant d'en arriver au dos et aux jambes. Quand il s'est retourné voir l'origine de ces étranges caresses, il aperçut ce qui « *ressemblait à une femme ou à une guenon* »⁴⁷¹, avec « *des cheveux démesurés* »⁴⁷². Cette vue insolite en pleine solitude effrayante a mis en instance ses facultés cognitives pour un moment, avant qu'il ne les retrouve quelques minutes après, quand un berger vint pourchasser « *la bête humaine* »⁴⁷³. Il lui explique alors

⁴⁷⁰ Guy de Maupassant, op. cit., p.344.

⁴⁷¹ Ibid., p.343.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Ibid., p. 344.

qu'il s'agit d'une folle qui vivait depuis trente ans dans les bois, et qui passe la plupart de son temps à nager, mamelles pendantes, et chevelure défaite, dans la calme rivière. L'exclusion sociale prend la place de la prise en charge sociale, si la folle a passé trente ans seule dans les bois, si elle passe plus de temps sous l'eau que sur terre, c'est qu'elle n'appartient plus à la race des bipèdes. On ne lui a pas seulement ôté son humanité, mais aussi son essence biologique. Trente ans de vie sauvage et solitaire n'admet qu'une décevante explication : tout au long de cette durée, aucune âme charitable ne s'est présentée pour dompter cette vie misérable, lui offrir une demeure décente pour récupérer sa dignité, et ressentir, loin des bois sauvages, les étreintes d'une société décadentiste. Tourgueneff confirme la dichotomie peur-folie, mais relève accidentellement une autre dichotomie où la folie persiste pour rejoindre, non pas la peur cette fois, mais bien la solitude.

Cette nouvelle continue à nous surprendre par la richesse de ses thèmes ; ce n'est plus question de la relation intime entre la folie et la peur, ni l'évocation de la monstrueuse folle qui se baigne toute nue dans la rivière, ni non plus la nostalgie des temps passés et la dissertation sur le surnaturel, le scientisme et l'invisible ; cette fois cette nouvelle s'interroge directement sur le statut du fou.

« Mais sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie ou la raison devrait souvent s'appeler sottise, et la folie s'appeler génie ? »⁴⁷⁴.

Il est difficile donc de juger de la folie, dans cette question, quatre états différents y sont alloués à l'homme : la raison, la sottise, la folie et le génie. La raison s'oppose à la folie et la sottise au génie, mais ce qui est difficile, c'est

⁴⁷⁴ Ibid., p.338.

que chez un même individu ces quatre états s'entredévorent et à chaque fois c'est l'une qui triomphe, et les autres se déclinent. Galilée était un génie que les concitoyens étiquètent de fou, et que l'église accuse d'hérésie. Noé, le prophète, prépare son navire dans une contrée dominée par le désert et par les dunes. Les fidèles voient qu'il est sage, prévoit la catastrophe et œuvre pour s'en échapper. Les impies s'en vont à confirmer sa démente, il conçoit un bateau en plein désert, disent-ils, pourquoi faire ? Pour qu'il se meuve peut-être sur les grains de sable, puisque la région est désertique, sise à plusieurs mois de marche inlassable des plus proches des côtes. L'opinion des gens n'est jamais unifiée, ce qui relève du génie chez les uns, est qualifié de folie chez les autres. L'histoire des humains a consigné plusieurs sagesses qui ont été proférées par des gens diagnostiqués pour folie. Le récit fantastique emprunte lui aussi la même hésitation, il accorde au héros des moments lucides, en lui donnant l'opportunité de s'affirmer en tant qu'être rationnel et raisonnable, avant qu'il ne se métamorphose en une entité démentielle qui s'éloigne de plusieurs lieues de la bonne conduite. Il est temps donc de le condamner à l'exclusion, pour mieux contrôler ses comportements, par des cocktails de médicaments qui ne servent qu'à apaiser son agressivité ; rares sont ceux qui ont quitté à jamais un asile pour fous. Ils sont tantôt relâchés, tantôt internés jusqu'à ce que la mort intervienne pour arrêter cet interminable va-et-vient, telle est la destinée fréquente réservée aux fous, à travers tous les temps.

Aussi, la sagesse est un concept souvent utilisé pour définir la folie, « *ce couple antithétique de concepts paradoxalement solidaires* »⁴⁷⁵ a toujours servi pour construire les proverbes et les maximes les plus cités par les érudits, à travers toutes les langues et tous les idiomes. « *La plus subtile folie se fait de la plus subtile sagesse* »⁴⁷⁶ disait La Rochefoucauld, pour souligner de sa part, l'usage fréquent et juxtaposé des deux termes, et comment l'un contribue à exhiber le sens de l'autre. D'ailleurs, ce procédé d'opposition est le plus utilisé pour définir les concepts. Et ce n'est pas pour rien, puisque c'est le pathologique qui définit le normal, et pour dissenter sur le bien, on est obligé de passer par le mal. Le mot « solidaires » sous-entend que sagesse et folie se coupent, se réconcilient et peuvent cohabiter en une seule entité, et que la distance entre eux s'allonge et se rétrécit compte tenu du contexte.

La nouvelle fantastique n'est point la seule forme littéraire véhiculaire de l'angoisse de la vie chez Maupassant, ce grand écrivain emploie aussi la force du vers pour transmuier les sentiments qui le rongent de l'intérieur. Dans le quatrain qui suit, c'est toujours l'épouvante qui se remarie à la folie, mais avec une certaine musicalité. Cette paire a donc l'air d'être inséparable, quand la peur atteint un certain degré d'intensité, elle engloutit la raison, et accapare du bon sens.

« Un craquement fait soudain ; fou d'épouvante,

Ayant poussé le plus terrible hurlement

⁴⁷⁵ Margot Kruse, *Sagesse et folie dans l'œuvre des moralistes*, Cahier de l'association internationale des études françaises, Mai, 1978, pp.121-137.

⁴⁷⁶ La Rochefoucauld, *Maximes*, Bookking International, Paris, 1994, p.106.

Qui ne soit jamais sorti de poitrine vivante,

Je tombais sur le dos, raide et sans mouvement »⁴⁷⁷.

Loin des récits fantastiques, la folie est une réalité cosmique qui a intéressé la littérature depuis l'antiquité. L'incapacité de l'homme à comprendre le monde, à s'adapter à sa cruauté, à supporter aussi la fureur de la nature, à accepter la maladie, la pauvreté, ou le vide qu'engendre une passion dévorante, ou un amour perdu en sont le plus souvent les causes directes. La vie réelle aussi rapporte des folies secondaires à des divorces, et à des faillites d'ordre économique. La perte de la raison est solidement liée à la perte d'un être cher, d'un bien matériel, il s'agit donc d'une perte contre perte. Dans l'univers fantastique, ce sont des phénomènes inexpliqués qui interviennent pour usurper la raison. L'état initial du personnage qui est, la plupart du temps, lucide et intègre, déchoit sous le poids terrassant de l'inexplicable et de l'inconcevable. Les vers soulèvent aussi l'évolution systématique qui succède à la folie, qui est la mort. Entre le premier cri, celui de la naissance, et le dernier cri ; « le plus terrible hurlement » : celui de l'agonie, du dernier soupir, s'étend la vie, qui ne signifie pour le poète qu'un brève moment de folie. Puis survint la chute ; « je tombais », et à la fin de ce processus identique à tout le monde c'est l'immobilité totale exprimée par la séquence : « sans mouvement ». L'histoire de l'humanité est intercalée chez Maupassant entre le premier vers et le quatrième vers d'un quatrain aussi cruel que ne l'est le plus tragique des antiques alexandrins. Avant que ne finisse l'écho du premier cri, surgit le dernier : La vie n'est donc qu'une illusion, un simple écho.

⁴⁷⁷ Jean-Paul Brighelli, *Guy de Maupassant*, Ellipses, Paris, 1999, p.108.

4. La mort comme leitmotiv

« *L'ordre du monde est réglé par la mort* »⁴⁷⁸ affirme Camus dans *La peste*, il faut que la mort existe pour que la vie puisse continuer. Cette vérité que nul n'est à même de réfuter, flâne sur les esprits, et s'accroche à la mémoire. Elle s'éclipse et réapparaît, torture les hommes les plus téméraires, et affadit leurs extases. Et cet ordre n'est point établi par l'homme, sinon il y inoculerait le gène de la longévité et de la perpétuité. C'est l'ouvrage de la providence qui condamne l'être à la déchéance. L'accablement permanent par la mort surmène les méninges certes, mais constitue aussi un stimulus qui oriente la pensée des littérateurs vers ce thème anthropologique majeur. L'homme a toujours peur de la mort ; une vérité qui s'applique à tout le monde, à toute intelligence quelles que soient ses convictions et son idéologie. René Barjavel essaie dans *Le diable l'emporte* de lire dans cette relation ombilicale qui réunit peur et mort, il stipule que :

« *Mourir en sachant que d'autres vont continuer à respirer, jouir, souffrir, voilà qui est insupportable. Si tout le monde y passe, alors il n'y a plus rien à dire* »⁴⁷⁹.

Tout le monde est d'accord sur le fait de mourir, si cette mort doit concerner toute la race. Mourir seul, rejoindre une tombe silencieuse et solitaire, pour laisser derrière des êtres jouir et pâtre, c'est ce que l'égoïsme natif de l'homme ne peut en aucun cas tolérer. Une mort subite qui éteint tout le monde à la fois, le raze d'un seul revers de main, rangerait la mort dans la case de l'acceptation. L'homme fuit cette solitude de la mort plus qu'il ne fuit

⁴⁷⁸ Albert Camus, *La peste*, Gallimard, Paris, 1947, p.132.

⁴⁷⁹ René Barjavel, *Le Diable l'emporte*, éditions Denoël, Paris, 1959, p.296.

la mort en soi. Cet être complexe, de par ses sentiments contradictoires, ne demande point l'éternité, mais aspire à une mort qui n'exclut personne, et en voit une forme d'équité et de justice.

Le fantastique n'est pas exclu de ce débat, il a son mot à dire, sa manière de penser la mort, surtout que le contexte de son apparition a connu des massacres barbares, et une réification sans précédent de la valeur octroyée à l'homme. Il s'intéresse fortement à la mort, sauf que c'est une destinée qui ne s'applique pas seulement au personnage principal, tant de gens périssent, fautifs et innocents, individuellement et en masse comme dans *Le masque de la mort rouge*. Elle est aussi une malédiction qui peut s'étaler à toute une race. La chute de la maison Usher après la mort du dernier des Usher en témoigne fortement. Le majorat a aussi échoué à l'Etat quand le dernier de ses propriétaires a regagné le ciel. La mort est la vérité irréfutable de l'existence, c'est une réalité qui instille le dégoût à fortes doses selon la conception de chacun, sa culture, le degré de sa foi et de sa spiritualité. L'adaptation de l'homme avec l'insurmontable catastrophe varie d'un individu à l'autre. La société grecque n'était prospère que dans la mesure où elle a pu aider, par l'intermédiaire d'une philosophie instructive, les citoyens à considérer la mort comme un phénomène naturel. Bref, Il n'y a pas de vie qui ne se clôture par la mort. La hiérarchie qui subsistait a convaincu les gens à adhérer à leurs rangs : dieux, demi-dieux, héros, cohabitent, se respectent, et chacun connaît ses limites, ses obligations et ses devoirs envers les autres et envers la cité, mais ce qui est plus important, c'est que tout le monde est certain que la nature abrite la mort comme elle abrite la nuit et le jour. L'art dramatique a contribué aussi dans ses débuts à apaiser les tensions qui surgissent dans le contact de l'homme avec la mort ;

démythifiée, ses effluves sont devenus anodins sur l'esprit grec de cette époque paisible de l'histoire.

Puisqu'on a évoqué la philosophie, il faudrait dire que la floraison même de la vie prend la mort comme son point de départ. En biologie, la mitose, qui est une espèce de division cellulaire, est un processus qui donne la vie à des nouvelles cellules, mais condamne la cellule mère à périr. Il en est de même pour plusieurs espèces animales où l'on sacrifie sa vie pour l'engendrer chez l'autre. La veuve noire et son cannibalisme sexuel est l'exemple le plus ancré dans l'imaginaire collectif des hommes. La femelle dévore le mâle quand elle s'assure que sa mission de la faire « grossir » s'est triomphalement accomplie. Cette étrange lignée des arachnoïdes fait d'une pierre trois coups : noces, deuil, et progéniture. Aussi, la montée à contre-courant des saumons pour la ponte fatale, n'était-elle pas rapportée par plusieurs ichtyologues. On constate que la règle n'est point inaliénable, la mort succède à la vie certes, mais la vie naquit de la mort aussi, c'est la graine morte qu'on mêle à la terre, qu'on arrose, pour qu'elle franchisse cette même terre et embrasser le ciel dans un cycle infatigable qui garantit la continuité des espèces. C'est aussi à partir des entrailles des roches inertes qu'éclate la vie ; l'eau en sort avec un jet violent qui sème la vie tout au long des rives sinueuses que la rivière dessine dans sa descente féconde et nourricière. Vie et mort se permutent, ou plutôt se complètent, comme la nuit et le jour, et on ne peut savoir laquelle des deux pulsions a commencé pour donner naissance à la deuxième. Maupassant l'avait bien soulevé, quand le juge criminel fait le rapprochement entre l'acte de créer et l'acte de tuer. Il voit que donner la mort est l'acte le plus proche de la création. La psychanalyse s'est intéressée également à ce sujet pertinent quand

Freud affirme que : « *le but de la vie est la mort, et, en remontant en arrière, le non vivant était avant le vivant* »⁴⁸⁰, pour trancher de cette polémique qui traite des commencements en confirmant l'antériorité indiscutable du non vivant. Aussi, le « *jeu de la vie et de la mort qui se poursuit* »⁴⁸¹, on le constate aussi bien dans le contexte réel qu'au fond des récits fictionnels : mais dans le récit fantastique, le mot « jeu » n'acquiert pas de place, parce que dans le jeu on trouve la joie, or les événements que relate le récit fantastique n'apportent que douleur et malheur.

Comment se présente donc la mort dans le texte fantastique ? Quel lien pourrait-elle avoir avec la catastrophe finale, telle qu'elle a été définie par Aristote ? Intéresse-t-elle toujours des pécheurs, des criminels, des impies, ou l'innocence et la culpabilité sont les derniers de ses soucis ? Peut-on considérer toute mort évoquée dans le récit fantastique comme étant fondamentalement tragique ? La mort a toujours été tragique, que cela soit dans la réalité vécue ou dans les fictions écrites. D'ailleurs, toute fiction n'est que transposition de la vive réalité, ou du moins d'une partie de la réalité. Si la mort revêt plusieurs formes, celle qu'on peut considérer la plus tragique est bien celle où le personnage désire s'adonner volontairement à la mort comme ultime remède qui mettrait fin à ses douleurs et à ses souffrances. Nous puiserons cette catégorie dans un premier lieu dans la nouvelle de Maupassant intitulée *L'endormeuse*, où les riches payent pour mourir et les pauvres sont gratuitement euthanasiés. Les hommes, grâce à cette machine à gaz qui donne

⁴⁸⁰ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, éditions Payot et rivages, Paris, 2001, p.88.

⁴⁸¹ Michel Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p.61.

une mort douce et aromatisée qui laisse un goût agréable, facilitant ainsi le transfert volontaire vers le royaume des morts, ont le droit de choisir l'heure de mourir. La catégorie de gens qui fréquentent l'endormeuse, afin de s'endormir pour ne jamais rouvrir les yeux, et les raisons qui les poussent à anticiper leur mort, on les découvre tous, dans le texte qui fait suite.

« Si vous les voyez arriver, les vieux en guenilles qui viennent mourir ; des gens qui crèvent de misère depuis des mois, nourris au coin des bornes, comme les chiens des rues ; des femmes en haillons, décharnées qui sont malades, paralysées, incapables de trouver leur vie, et qui nous disent, après avoir raconté leur cas : « Vous voyez bien que ça ne peut pas continuer, puisque je ne peux plus rien faire, et rien gagner, moi » »⁴⁸².

Il faut dire d'abord que l'élément qui permet à la nouvelle d'être classable dans la rubrique fantastique est l'existence de cette machine à tuer dont on peut accéder d'une manière réglementaire, après quelques démarches administratives simples. Puis la grande discussion contemporaine sur la question de la légalisation de l'euthanasie accorde à Maupassant le mérite d'un utopiste qui sait lire l'avenir et écrire pour la postérité. Le texte sent la misère. Les termes utilisés évoquent la maladie, la pauvreté et le désespoir. Aussi, le candidat à la mort, interrogé, le dit clairement, et en peu de mots. Il n'a rien à faire, et rien à gagner. Le premier « rien » sous-entend un présent vide, et le deuxième un futur sans espérance. Les choses ne s'amélioreront jamais, la vision prophétique de l'auteur va conjointement avec celle de son personnage qui sait d'emblée qu'il ne quittera jamais sa situation misérable et statique, il lui préfère une mort avant l'heure. La science qui n'a pas pu trouver d'élixir qui pourrait préserver la jeunesse, retarder pour quelques années l'apparition

⁴⁸² Guy de Maupassant, op. cit., p.712.

des cheveux blancs et des signes de sénilité, a trop vite pu façonner un automate assommoir qui accorde la mort avec une simple pression de bouton. Le point culminant du tragique c'est que cette hypertechnologie soit beaucoup plus létale qu'elle ne s'investisse dans le salut de l'homme. Une ultime remarque s'impose : le « rien à faire » de Maupassant devance de plusieurs décennies celui qui inaugure la pièce de Beckett, mais chez les deux grands écrivains, c'est toujours le suicide qui se présente comme remède et comme réponse à l'épineuse interrogation.

Aussi, et toujours dans l'œuvre fantastique de Maupassant, une réflexion quasi-philosophique sur la mort comme réalité, comme destin, comme partie constitutive du cycle de la vie, se dégage fortement à travers une langue simple et concrète que nourrit un mal profond, et une prise de conscience du fardeau de la vie qui pèse sur l'auteur. L'homme n'est pas à même d'apprécier une telle réalité qui stipule que la chute désigne la mort, car avant la chute c'était l'éternité. Mais ce qu'il discute dans le texte, et qui pèse tant sur le cœur et sur la conscience, c'est que cette mort n'est ni fortuite, ni induite par une maladie ou une malédiction quelconque : c'est la destruction de l'homme par l'homme. Les écrits théologiques rapportent dans les messages divins l'histoire du premier meurtre, du premier jet de sang humain qui a arrosé une terre jusqu'ici sainte, bénite, et salutaire. Au premier meurtre succède la première tombe, et puis une succession d'hécatombes et une immensité de cimetières parsemés çà et là pour contenir, ou plutôt pour dissimuler le faible qu'à l'homme pour le sang.

«Dieu Monsieur, c'est un massacreur. Il lui faut tous les jours des morts. Il en fait de toutes les façons pour mieux s'amuser. Il a inventé les maladies,

les accidents, pour se divertir tout doucement le long des mois et des années ; et puis quand il s'ennuie, il a les épidémies, la peste, le choléra, les angines, la petite vérole ; est-ce que je peux imaginer tout ce qu'a imaginé ce monstre ? »⁴⁸³.

Pour bien comprendre cette confession, il faudrait dire que ce sont les paroles d'un agonisant qui décharge son cœur et sa conscience auprès de l'homme de loi qui l'avait jadis condamné. La rage qu'il porte envers dieu s'explique par la mort de ses trois enfants. Pour se venger, et puisqu'il était instituteur de fonction, il broie le verre et les aiguilles pour les mêler à des sucreries et des friandises qu'il offre à ses meilleurs élèves, qui décèdent quelque temps plus-tard. Cinq de ses élèves moururent, et personne n'a pu le soupçonner puisque tout le monde aimait sa générosité hors commun envers ses apprentis. À la manière des nouvelles poesques, l'esprit pervers s'empare du commis. Ce qu'a subi sa progéniture, il veut le faire endurer à celle d'autrui. Criminel parfait, tueur en série, le professeur croyait par ces massacres hardiment accomplis, pouvoir rivaliser avec dieu qui tue, en ignorant qu'avant de tuer, dieu crée, et donne la vie. Sa déification prétendue est incomplète, puisqu'elle s'est limitée à la neutralisation, à une seule facette de la monnaie, à la moitié de l'ouvrage. Or, pour devenir une divinité, pour dépasser l'homme ordinaire, et dépasser même l'homme supérieur, ou l'homme total de Nietzsche, il faudrait savoir insuffler la vie dans l'être, avant de la lui ravir quelque temps après. Le héros de la nouvelle n'est pas un hellénique, il a défailli à la première vraie secousse, à la première authentique endurance.

⁴⁸³ Ibid., p.664.

L'idée de la mort ravage le texte, elle a intéressé les enfants, ces créatures angéliques inaptes à pécher, précocement arrachés à une vie d'emblée courte et filante. Ils ont regagné la classe pour s'instruire, pour étudier, pour se construire un avenir, mais les pauvres anges sont allés contracter la mort. Moiron ; l'instituteur a perdu ses enfants, et cette perte était pour lui une manière de remettre en question sa vision du monde jusqu'ici imprégnée d'une religiosité qui effleure la sainteté. « *J'ouvris les yeux* »⁴⁸⁴ répète-t-il, deux fois d'affilée, pour annoncer un nouveau départ, une renaissance qui sera caractérisée par un corps à corps avec un dieu qu'il juge injuste et massacreur. Quand il était sur le point d'être exécuté, sa confession fallacieuse lui a épargné la vie pour que la peine capitale devienne prison à perpétuité. Mais quand il a senti s'approcher une mort imminente, il a accouché de toute la vérité, et il s'est rendu compte, quoique tardivement, qu'on ne peut défier dieu : « *Je ne peux plus lui échapper* »⁴⁸⁵, dit-il pour clore son message purgatif, cette fois tout à fait véridique, et pour admettre pour toujours l'infériorité de l'homme et la supériorité de la providence. L'agonie parvient à ancrer la vérité de la mort, parce qu'elle en est la première étape, et il fallait la vivre pour y croire. Les histoires fantastiques grouillent de scènes d'agonie, ce qui donne à penser que le genre a sa manière particulière de penser la mort, de fouiller dans ses éparses représentations.

L'agonie prolongée, la ressuscitation, la paix non retrouvée dans une mort paisible et normale est l'une des images les plus présentes dans les textes

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ Ibid., p.665.

fantastiques. La mort devient incertaine, difficile à obtenir : motif beaucoup plus représentatif chez Poe, surtout dans *Ligeia*, dans *la chute de la maison Usher*, et dans *La vérité sur le cas de M. Valdemar*. Quand la mort est mendrée, quand elle devient une nécessité, quand la vie perd sa gaité, quand la vie et la mort cohabitent un même corps sans que l'une vainque l'autre, on est en pleine esthétique fantastique. « *Une forme rampante fait son entrée* »⁴⁸⁶, décrit Ligeia, agonisante, et délirante, cette mort qui s'est introduite en rampant dans sa chambre, comme un félin agile, s'appêtant à réaliser son saut fatal lorsqu'il est à une distance de mort de sa proie. En effet, l'homme devient une proie, et la mort est le prédateur qui erre cherchant un autre numéro à rajouter à sa liste inachevée, et un autre nom à inscrire sur l'épithape.

En définitif, nous n'allons pas exagérer si nous nous permettons de dire que parmi les thèmes les plus fréquents dans les textes fantastiques, la mort tient lieu de tête, et vainc toutes les autres thématiques. Les termes qui signifient la mort n'épargnent pratiquement aucun paragraphe. De la tombe au cimetière, de la pierre funéraire à la putréfaction et à la décomposition, passant par la bière et le suaire, la ressuscitation et le deuil, l'imagination des poètes pousse la barre trop haut pour puiser dans la métaphore, et dans d'autres figures stylistiques des mots et des groupes de mots qui reprennent plus au moins esthétiquement cette gâcheuse des plaisirs, ou comme la désigne Ligeia, semi-consciente : « une forme rampante ». Sans contredit, la mort en littérature fantastique est

⁴⁸⁶ Edgar Allan Poe, op. cit., p.33.

omniprésente, mais la façon dont elle survient pour arracher la vie aux divers protagonistes en fait une mort tragique.

Conclusion

Nous avons commencé notre étude par esquisser une définition du tragique auprès des écrivains qui ont su dégager cette vieille pulsion humaine. La tâche fût un peu difficile compte tenu du caractère philosophique du concept, et des innombrables représentations faites par les poètes à ce sentiment qui transcende toute temporalité. Le support théorique fréquemment employé pour ce faire réside essentiellement dans quatre ouvrages : *La naissance de la tragédie*, *La mort de la tragédie*, et *Le retour du tragique*, qui ont l'air de constituer une trilogie, bien que leurs auteurs soient épars et assez espacés dans le temps. *La philosophie tragique* est également un ouvrage qui nous a été d'une très grande utilité puisque les idées qu'il développe nous ont permis d'entamer par la suite une petite comparaison entre le tragique classique et le tragique fantastique.

Nietzsche a bien détaillé les origines du noble art grec, l'évolution qu'a subie le drame au fil des années, et les faits historiques majeurs qui ont contribué directement à sa décadence. Et pour le rappeler, c'est l'invasion de l'esprit scientifique qui a opéré une fissure profonde, conduisant inmanquablement à la métamorphose de l'art dramatique. La *Poétique* d'Aristote n'est plus cette œuvre transhistorique indispensable, les lois de l'écriture dramatique n'obéissent plus à ses dogmes. Ainsi, ni unité d'action, ni celle du lieu, ni non plus la bienséance ne sont strictement prises en considération par les quelques dramaturges classiques, et par la suite, par la plupart des modernes. Nietzsche, qui n'est pas parvenu à accomplir le deuil suite à la déchéance catastrophique du coryphée des genres, accuse Euripide et

Socrate d'avoir injecté l'esprit scientifique dans la scène dramatique, ce qui a conduit à sa neutralisation. Tragique et raison ne font pas bon ménage.

L'analyse que propose George Steiner, dans sa globalité, ne s'est pas tellement décalée de celle de Nietzsche, puisque qu'il en arrive à conclure que ce sont les « vieux mets » qui permettent encore aux poètes de trouver des sujets à leurs drames. Les antiques ont tout dit, en dehors de l'imitation, et de la réexploitation des mythes antiques, le produit fini serait au-delà des espérances du public, comme si cet art étouffe en dehors de l'atmosphère hellénique. C'est ce qui explique l'instrumentalisation du mythe d'Œdipe, ou celui d'Achille, ou encore la chute de Troie, par de nombreux écrivains, au fil des générations, et pas seulement pour écrire un texte alloué au théâtre, mais pour nourrir d'autres genres littéraires. La trace de la mythologie est toujours ressentie dans les diverses productions artistiques et littéraires. La trilogie nous a inspiré pour lancer un regard furtif et hâtif sur l'évolution de la tragédie, quelques éclaircissements ont été avancés pour lire dans les changements esthétiques. Ainsi, ont été agencées quelques différenciations entre l'esthétique racinienne et cornéenne qui intéressent principalement le dénouement. Quand le héros de Racine suit sa pulsion jusqu'à ce qu'il soit anéanti, Corneille choisit d'offrir à son protagoniste l'occasion d'échapper à la mort et de reconstruire une nouvelle vie. Et l'on voit que Corneille contrevient déjà aux recommandations aristotéliennes. La catastrophe finale de Racine et des poètes de l'antiquité devient une seconde chance accordée au héros tragique, sous la plume plutôt clémentine de Corneille.

Le XXème siècle a eu aussi une part de notre réflexion sur le tragique. Et ce n'est que dès lors qu'on s'est rendu compte que l'instauration de la pulsion tragique n'a besoin ni de la présence des dieux, ni d'ailleurs de celle d'êtres fabuleux pour accabler le commun des mortels. Le monde est tragique depuis la chute et jusqu'à l'extinction de la race humaine. Tant que l'homme loge le misérable globe, il ne peut se défaire de ses tentacules. À ce moment important de l'étude, le soutien des textes de Camus et de Beckett était nécessaire pour comprendre les manifestations contemporaines du tragique. Il suffit de connaître, de penser pour arriver tout seul, et sans la moindre assistance à cette conclusion immuable à travers tous les temps : le monde est tragique. Naître est un destin tragique.

Rosset Clément a suscité une grande part de notre intérêt puisque dans sa *Philosophie tragique*, il s'est étalé longtemps sur le sentiment tragique qui nous intéresse le plus. L'approche théorique thématique nous a imposé de s'attarder sur le tragique pour ensuite trouver ses usages épars dans l'univers fantastique. La grande utilité tirée de l'ouvrage de l'écrivain français c'est qu'il s'est d'abord appuyé sur la mort qu'il qualifie tantôt d'insurmontable, tantôt d'irréconciliable, pour mettre au clair ce sentiment anthropologique. Aussi, a-t-il attisé notre convoitise lorsqu'il introduisit la notion du mécanisme tragique ; un concept clé qui a intéressé une grande partie de notre travail. Le tragique n'est reconnu comme tragique que si les difficultés qui s'opposent au héros sont différentes et multiples, c'est-à-dire, qu'elles constituent un bloc formé par plusieurs conflits qui agissent en même temps pour encercler la victime tragique. Les coups partent de tous les sens, l'esquive ne servira à rien, la lutte dure quelques instants avant que ne surgisse la frappe chaotique.

Outre la dissertation sur le tragique, la partie théorique de notre étude s'est attelée aussi sur la définition du fantastique littéraire. Là aussi, comme pour le tragique, les définitions divergent et manquent de précision. Mais la théorie de Todorov paraît la plus proche, et la plus dominante bien que les apports de Castex, de Malrieu, ou de Louis Vax ne soient pas assez loin du travail de l'auteur Bulgare. Chacun des théoriciens choisit le mot qu'il trouve le mieux adapté pour exprimer sa pensée. L'irruption devient intrusion, puis cassure dans la vie normale. Cette intrusion dérange et perturbe la pensée, elle met le personnage et le lecteur mal à l'aise puisqu'elle est difficile à comprendre, insoumise au prisme de la raison et de la logique. Le fantastique littéraire s'est imposé comme genre au XIXème siècle. Les circonstances d'apparition qui ont été rapportées par les historiens et les critiques sont éparses. Néanmoins, le chronotope qui a connu l'explosion du genre était caractérisé par un éveil important des sciences et de l'esprit rationnel. L'étude des textes a permis toutefois d'affirmer cette corrélation entre le genre et l'envahissement du positivisme. Le fantastique puise dans les sciences afin de chercher une matière consistante pour se construire, mais s'en sert aussi pour dévoiler quelques lacunes qui tapissent l'esprit scientifique. L'apparition du genre est intimement liée à la surexpression de la pensée scientifique.

La question des pionniers du genre a été soulevée aussi, et cette fois encore rien n'a été tranché. La traduction de l'œuvre d'Hoffmann était le catalyseur à ce mode d'expression qui s'affirme, et ce selon l'opinion de la majorité. Reste une minorité qui évoque *Le diable amoureux* de Cazotte comme premier texte fantastique français, et qui aurait devancé de plusieurs décennies l'incontournable apport du génie allemand. Des théories aussi cherchent, mais

sans trop d'arguments fiables, à établir une liaison de parenté entre le genre fantastique et le roman noir. Mais le lien qui serait mieux fondé fut cette parfaite relation qu'entreprend l'écriture fantastique avec l'esthétique romantique, surtout lorsqu'il s'agit des thématiques relevés, et de la transgression des lois conventionnelles de l'écriture. Dans ce sens, la critique de la modernité et du règne du capital semble un trait commun qui alimente conjointement la pensée des romantiques et celle des fantastiqueurs.

Dans l'espace réservé à la partie d'analyse, l'étude des textes a permis d'avoir une vision sur la technique de l'écriture fantastique. Ainsi nous avons évoqué quelques éléments qui caractérisent la technique de la nouvelle comme la concision, la brièveté, l'homodiégétique et l'enchâssement. La brièveté est un procédé qui diffère d'un écrivain à l'autre, chez Hoffmann les textes paraissent plus consistants, et contiennent parfois plusieurs intrigues. Or, chez Maupassant et chez Edgar Poe, les textes seraient moins condensés. Et puisqu'on parle de la technique, c'est qu'il existe une scientificité inhérente à ce type d'écriture. Le récit fantastique obéit en général à un seul schéma, constitué en moins de deux moments essentiels : la construction de la réalité, et la destruction de la réalité. Ces deux projets ont besoin d'un matériau spécial qui aide à persuader et à dissuader le lecteur de la véridicité des événements relatés. Pour élucider ce point nous avons réuni quelques astuces dont l'usage fut primordial pour arriver à convaincre l'auditoire de la vraisemblance. Ainsi la prédominance d'un « je » qui s'occupe de la narration, et qui participe à l'action réunit les trois écrivains. Le commencement par un récit encadrant qui annonce l'étrange récit encadré s'avère aussi être un point commun. L'argument savant : cette voix de la raison qui constitue un contrepoids aux

diverses extravagances qui secouent la raison est fortement imbriqué, comme élément essentiel participant à la cohérence et la logique des actions relatées. Aussi, les outils grammaticaux ne peuvent-ils qu'aider les auteurs à franchir triomphalement la genèse de ce premier moment indispensable. On constate alors, la prévalence de l'indicatif comme mode de prédilection. Des verbes, qui intéressent les sens et la cognition, sont de premier choix pour ancrer le récit dans un terreau imperturbable.

La péripétie fantastique peut surgir d'un objet, d'une idée, d'un organe hypersensible, d'un crime parfaitement commis ou d'un penchant sadique et pervers. L'essentiel c'est de bien choisir le moment opportun, et la manière appropriée pour l'inoculer. C'est-à-dire après avoir gagné toute la confiance des lecteurs quant au caractère vrai des événements jusqu'ici évoqués dans le récit. L'étrange événement inaugure alors cette deuxième phase. Ici, il faudrait quand même souligner que Todorov intègre le lecteur, et cherche à le secouer, il le considère comme acteur, parce que c'est à lui de décider du sort du récit. S'il n'arrive pas à trouver d'explication, le destin serait fantastique. S'il propose une interprétation raisonnable c'est qu'il est dans l'étrange. Enfin si son explication puise dans le surnaturel, c'est qu'on est dans le merveilleux. Ces trois genres sont frontaliers, et l'on se meut facilement d'un territoire à l'autre, sans pour autant se rendre compte de cet affranchissement du territoire avoisinant.

Deux des auteurs choisis dans le cadre de la présente étude ne sont pas français ; parler de l'art de la traduction était une phase de notre travail qu'on ne peut négliger. Convertir le texte de l'allemand ou de l'anglais, quoique

réalisé par un esprit élevé, comme dans le cas de Baudelaire, dans *les Histoires extraordinaires* de Poe, ne peut épargner au texte d'origine quelques modifications. Le traducteur ne peut jamais atteindre la perfection en matière de fidélité. On ne peut traduire un texte de bout en bout, sans croiser des écueils au passage, des mots dans la langue d'origine ne trouvent pas leurs significations exactes dans la langue cible. Quelques expressions qui relèvent du folklorique, du culturel demeurent intraduisibles.

Les thèmes abordés réunissent une fois de plus les trois grands écrivains. La preuve en est que pour chaque thème relevé, les citations soulevées sont puisées conjointement chez les trois auteurs. Ainsi avons-nous évoqué la peur, la nuit, la misogynie, la coïncidence, la folie, la mort, l'enfermement, la contagion, et d'autres thèmes principaux. Les différences esthétiques ne sont pas trop explicites, parce que Hoffmann était le maître, il a posé les jalons du genre, Maupassant et Poe l'ont porté à sa perfection. Il y a des techniques, un protocole, une démarche à suivre, pour arriver à des résultats plus ou moins similaires. Néanmoins, il serait bénéfique de dire un mot sur le fil conducteur qui se dévoile à chaque fois qu'on étudie le texte de l'un de ces trois génies du genre fantastique. Ainsi, Hoffmann ne peut jamais se passer d'évoquer la musique et l'art en général dans ses contes, le fantastique chez l'écrivain allemand peut facilement surgir d'un instrument de musique, d'un don hors pair de le manier, ou d'un son mélodieux qui rivalise, de par sa perfection, avec celui qui jaillit de la lyre d'Orphée. Ce qui est d'ailleurs parfaitement logique puisqu'il n'a jamais cessé de dire à haute voix qu'il faut conduire sa vie comme un orchestre dirige sa troupe de musiciens. Ses personnages choisis s'érigent en connaisseurs, leur psychologie se métamorphose quand ils entendent, avec

leur oreille d'artiste, un son mal retentissant. Quant à Maupassant, c'est le mal qui régit sa pensée, et s'il insiste sur la solitude c'est qu'il devient, surtout vers la fin de sa carrière littéraire, un véritable misanthrope qui trouve une gêne asphyxiante à s'associer à la foule. La douleur qu'engendre sa pathologie neurologique parsème aussi des pages entières de ses nouvelles fantastiques. En ce qui concerne, l'auteur américain, le calcul envahit ses projets d'écriture plus que les autres, avec une prévalence aussi du mal, et du crime. D'ailleurs, l'esprit pervers domine plusieurs de ses nouvelles et parvient à décrocher le statut d'une théorie scientifique. Aussi les trois savent-ils se mouvoir d'un territoire normal et bien enraciné dans la réalité, pour construire un nouvel environnement qui se joue de la raison et épuise les nerfs, dans un contexte de peur paroxystique.

La dernière partie du travail confirme la justesse de notre théorie annoncée dès le début, et qui est clairement inscrite dans l'intitulé même de la thèse. La mort est tragique, la folie l'est aussi. Les plans de fuir une telle condition débouchent sur un échec faramineux. Le héros fantastique subit continuellement et ne trouve pas les moyens de dépasser sa condition. Il est englouti dans un mécanisme tragique spécifique au genre fantastique, fait essentiellement d'un temps élastique et d'un espace chaotique. Le tout étant régi par une entité transcendantale qui ne laisse aucun répit, et qui abroge précocement toute tentative de s'immiscer hors de son emprise. Le héros fantastique, bien qu'il ne reçoive pas un habillage digne des héros tragiques, subit parfois un destin beaucoup plus désastreux que celui de son homologue : le héros tragique. Les textes choisis ont tous démontré que la mort est le destin

commun, et quand ce n'est pas la mort, la persécution prend fin quand le personnage rend sa raison au lieu de rendre son âme.

Pour finir, il faudrait dire qu'il y a des thèmes que nous aurions aimé analyser davantage dans notre travail, parce que leur présence dans les textes est très significative. Le clair-obscur que nous avons survolé pourrait servir à lui seul de sujet promettant pour un autre travail de recherche. Il en est de même pour la question de la folie. Nous estimons qu'il existe beaucoup d'aspects à rajouter et tant d'éléments à soulever. Mais l'exhaustivité est un caractère divin, la pensée de l'homme est fragmentaire, son regard est carenciel, il ne peut tout recouvrir. Nous espérons trouver dans l'avenir l'occasion de traiter ces thématiques et de leur accorder l'attention qu'ils méritent. Aussi, un autre élément doit être évoqué dans ce semblant de confession ou d'autocritique ; c'est que rare est la documentation qui s'est intéressée au tragique dans l'écriture fantastique. Ce qui nous a amené à se contenter de se confiner au corpus pour dégager les arguments nécessaires à l'appui de notre théorie. Puisque l'approche théorique que nous avons empruntée est l'approche thématique, plusieurs termes ont été fortement réitérés, chose que nous jugeons assez normale. Les auteurs eux-mêmes confessent d'avoir trouvé la langue aride, et nous avons vu comment la description de la nuit ou encore de la peur a englouti tout le lexique disponible sans advenir à contenir leur désir ardent de parfaire les images qui naissent d'une imagination sans frontières. L'inaptitude de la langue à dire convenablement le monde, tel que les poètes l'imaginent et le conçoivent est une frustration irréconciliable. La solution qui reste est la répétition de plusieurs adjectifs tels indescriptible, inimaginable, inconnu,

méconnaissable, qui bloquent l'imagination de l'auteur et brouillent celle du lecteur.

Bibliographie

❖ Corpus

- Hoffman Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques I*, édition Garnier-Flammarion, Paris, 1979.
- Hoffman Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques II*, édition Garnier-Flammarion, Paris, 1980.
- Hoffman Ernst Theodor Amadeus, *Contes*, Gallimard, Paris, 1969.
- Hoffman Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques I*, Maxi-Livres, Paris, 2001.
- Hoffman Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques III*, Flammarion, Paris, 1982.
- Maupassant Guy de, *Contes cruels et fantastiques*, Librairie générale française, Paris, 2004.
- Maupassant Guy de, *Le Horla*, Gallimard, Paris, 1986.
- Poe Edgar Allan, *6 nouvelles fantastiques*, éditions Gallimard, Paris, 2009.
- Poe Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Librairie Générale de France, Paris, 1972.
- Poe Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Librairie Générale de France, Paris, 1972.

❖ Bibliographie en rapport avec le tragique

- Aristote, *Poétique*, Gallimard, Paris, 1996.
- Anouilh Jean, *Antigone*, La table ronde, Paris, 2008.
- Barthe Roland, *Sur Racine*, Seuil, Paris, 1979.
- Beckett Samuel, *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Paris, 1952.
- Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, quadrige, Paris, 2014.
- Cocteau Jean, *La machine infernale*, Grasset, Paris, 1993.
- Cusset Christophe, *La tragédie grecque*, Seuil, Paris, 1997.
- Corneille Pierre, *Horace*, Editions Carrefour, Paris, 1996.
- Corneille Pierre, *Le Cid*, Editions Carrefour, Paris, 1996.
- Domenach Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Editions du Seuil, Paris, 1967.
- Giraudoux Jean, *Electre*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1987.
- Giraudoux Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1987.
- Grimal Pierre, *Le théâtre antique*, PUF, Paris, 1991.
- Lalande Bernard, *En attendant Godot Analyse critique*, Editions HATIER, Paris, 1970.

- Méron Evelyne, *Tendre et cruel Corneille : Le sentiment de l'amour dans Le Cid, Horace, Cinna et Polyeucte*, Nizet, Paris, 1984.
- Nadal Octave, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Corneille*, Gallimard, Paris, 1991.
- Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1977.
- Racine Jean, *Andromaque*, Editions Gallimard, Paris, 1950.
- Racine Jean, *Préface de Bérénice* [1670], in *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, "Pléiade", Paris, 1950.
- Romilly Jacqueline, *La Tragédie grecque*, PUF, Paris, 1982.
- Scherer Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, Paris, 1986.
- Steiner George, *La mort de la tragédie*, Editions Gallimard, Paris, 1993.

❖ Bibliographie en rapport avec le fantastique

- Baronian Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Edition la Renaissance du Livre, Tournai, Belgique, 2000.
- Bouvet Rachel, *Etranges récits, étranges lectures ; essai sur l'effet fantastique*, Balzac-Le griot, Montréal, 1998.
- Caillois Roger, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966.
- Caillois Roger, *Au cœur du Fantastique*, Gallimard, Paris, 1965.
- Caillois Roger, *Fantastique : soixante récits de terreur*, Le Club Français du Livre, Paris, 1955.

- Castex Pierre Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris, 1951.
- Cazotte Jacques, *Le Diable amoureux*, Garnier-Flammarion, Paris, 1980.
- Diaz Martina, « *La clinique du fantastique* », *Acta fabula*, vol. 17, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2016, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9653.php>, page consultée le 30 mars 2019.
- Finné Jacques, *La littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, éditions L'université Libre, Bruxelles, 1980.
- Gautier Théophile, *Récits fantastiques*, Bookking International, Paris, 1993.
- Grivel Charles, *Fantastique-fiction*, PUF, Paris, 1992.
- Hellens Franz, *le fantastique réel*, éditions Labor, Bruxelles, 1991.
- Hocke Gustav René, *Labyrinthe de l'art fantastique*, Denoël, Paris, 1977.
- Jacquemin George, *Littérature fantastique*, Labor, Bruxelles, 1974.
- Lemonnier Léon, *Edgar Poe et les contes fantastiques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1947.
- Malrieu Joël, *Le Fantastique*, Hachette, Paris, 1992.
- Marquer Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Savoir Lettres, Paris, 2014.
- Maury Alfred, *Le somnambulisme naturel et l'hypnotisme*, Revue des deux mondes, 1^{er} Février 1860.

- Mellier Dennis, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 1999.
- Monard Jean, Rech Michel, *Le merveilleux et le fantastique*, Delagrave, Paris, 1974.
- Ponnau Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1997.
- Raymond François, Compère Daniel, *Les maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, Paris, 1994.
- Rochefort-Guillouet Sofie, *La littérature fantastique en 50 ouvrages*, Ellipses, Paris, 1998.
- Sternberg Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Le terrain vague, Paris, 1958.
- Sucher Paul, *Les sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1912.
- Tritter Valérie, *Le fantastique*, Ellipses, Paris, 2001.
- Trousson Raymond, *Histoires des littératures modernes comparées : évolution de la littérature fantastique*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1977.
- Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.
- Vax Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Que sais-je, P.U.F, Paris, 1960.
- Vax Louis, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1965.

- Vax Louis, *les chefs d'œuvres de la littérature fantastique*, Presse universitaires de France, Paris, 1979.

❖ Bibliographie générale

- André Christophe, *Psychologie de la peur Craintes, angoisses et phobies*, Editions ODILE JACOB, Paris, 2005.
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
- Balzac Honoré De, *Eugénie Grandet*, LGF, Paris, 1996.
- Barjavel René, *Le Diable l'emporte*, éditions Denoël, Paris, 1959.
- Blanchot Maurice, « *La parole vaine* » dans *le Bavard de Louis-René des forêts*, UGE, « 10/18 », Paris, 1963.
- Blanchot Max Milner, Pichois Claude, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Baudelaire 1820-1869*, Flammarion, Paris, 1996.
- Blondel Jacques, Brontë Emily, *Expérience spirituelle et création poétique*, P.U.F., Paris, 1955.
- Brighelli Jean-Paul, *Guy de Maupassant*, Ellipses, Paris, 1999.
- Cabau Jacques, *La prairie perdue histoire du roman américain*, Seuil, Paris, 1981.
- Camus Albert, *carnets*, Gallimard, Paris, 1964.
- Camus Albert, *La peste*, Gallimard, Paris, 1947.
- Camus Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Essais, Gallimard, Paris, 1965.

- Certeau Michel, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975.
- Chambon Albert, *Ce que l'homme a cru voir : de New York à Hanoi*, Editions du cerf, Paris, 1969.
- Defoe Daniel, *Robinson Crusoé* tome 1, édition Chaaraoui, Casablanca, 2013.
- *Dictionnaire de la Langue Française Encyclopédie et noms propres*, ALPHA, Paris, 1994.
- Diderot Denis, *Jacques le fataliste*, L'Aventurine, Paris, 2000.
- Diderot Denis, *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, Paris, 1988.
- Dostoïevski Gabrielle Althen, *Le meurtre et l'espérance*, Editions du Cerf, Paris, 2006.
- Ferrari Jean, *Socrate pour tous : enseigner la philosophie aux non-philosophes*, Edition Vrin, Paris, 2003.
- Ferry Luc, *De l'amour : Une philosophie pour le XXI siècle*, éditions Odile Jacob, Paris, 2012.
- Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, Gallimard, Paris, 2001.
- Fondane Benjamin, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Editions complexes, Bruxelles, 1990.
- Freud Sigmund, « *Deuil et Mélancolie* », in *Métapsychologie*, Gallimard, Paris, 1968.
- Freud Sigmund, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Gallimard, Paris, 1996.

- Freud Sigmund, *Essais de psychanalyse*, éditions Payot et rivages, Paris, 2001.
- Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985.
- Genette Gérard, *Figures III*, Editions Seuil, Paris, 1989.
- Giono Jean, *Un roi sans divertissement*, Editions Gallimard, Paris, 1947.
- Giraudoux Jean, *Susanne et le pacifique*, éditions Emile-Paule frères, Paris, 1921.
- Guinot Jean-Benoît, *Flaubert*, CNRS, Paris 2010.
- Hugo Victor, *Œuvres complètes : Océan*, Robert Laffont, Paris, 1989.
- Kruse Margot, *Sagesse et folie dans l'œuvre des moralistes*, Cahier de l'association internationale des études françaises, Mai, 1978.
- La Rochefoucauld François De, *Maximes*, Bookking International, Paris, 1994.
- Ladmiral Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 1994.
- *Le Petit Robert Micro*, Editions Le Robert, Paris, 2013.
- Marcuse Herbert, *L'Homme unidimensionnel*, Editions de minuit, Paris, 1968.
- Maupassant Guy de, *Boule de Suif Mademoiselle Fifi*, Maxi-poche Classiques français, Paris, 1994.
- Maupassant Guy de, *Notre cœur : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa édition, Paris, 2014.

- Maupassant Guy De, *Une vie*, Pocket, Paris, 1990.
- Molière Jean-Baptiste, *Les femmes savantes*, Edition Pocket, Paris, 2009.
- Molière Jean-Baptiste, *Les précieuses ridicules*, Editions Larousse, 1995.
- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002.
- Perrault, Charles Louis Paul Jacob, *Mémoires, contes et autres œuvres*, Charles Gosselin, Paris, 1842.
- Proust Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1994.
- Rabau Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- Ricœur Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969.
- Ricœur Paul, *Le symbolique du mal*, Aubier Montaigne, Paris, 1960.
- Ripert Pierre, *Dictionnaire des dictons, proverbes et maximes*, Maxi-livres, Paris, 2001.
- Sartre Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1946.
- Sartre Jean-Paul, *Œuvres de Jean-Paul Sartre*, Editions du Club de l'Honnête Homme, Paris, 1979.
- Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1985.
- Schneider Marcel, *Hoffmann le météore*, Edition du Rocher, Monaco, 2006.
- Schulz Pierre, *Traitements des troubles psychiatriques selon le DSM-5 et la CIM-10, Volume 3*, De Boeck Supérieur, Paris, 2016.

- Simonsen Michèle, *Le conte populaire français*, Presse universitaires de France, Paris, 1986.
- Søren Kierkegaard, *In Vino Veritas*, éditions de l'Herne, Paris, 2011.
- Thumerel Thérèse, *Maupassant*, Editions Armand Colin, Paris, 1992.
- Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris, 1971.
- Valéry Paul, *Choses tues*, Gallimard, Paris, 1941.
- Verne Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, éditions Chaaraoui, Casablanca, 2013.
- Vigny Alfred de, Stello, *Œuvres complètes*, Pléiade, I, 1986.
- Voltaire, *Candide ou l'optimiste*, Librairie Al-ouma, Casablanca, 2010.
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Classiques Garnier, Paris, 1954.
- Voltaire, *Œuvres complètes*, Garnier frères, Paris, 1879.
- Von Sheller Friedrich, *Le visionnaire*, José Corti, Paris, 1996.
- Yung Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme*, Editions Albin Michel, Paris, 1994.

Table des matières

Remerciements.....	1
Dédicace	3
Introduction.....	4
Première partie :	15
Ebauche théorique du tragique et du genre fantastique	15
I. L'univers tragique	16
1. Le coryphée des genres	18
a. Origines et évolution de la tragédie	18
b. La décrépitude de la tragédie.....	24
2. Le mécanisme tragique.....	30
3. Le temps tragique	37
4. L'absurde comme facette moderne du tragique	42
II. Le genre fantastique.....	50
1. Une notion contestée	52
2. Contexte historique.....	59
3. Parenté et intertextualité	62
4. Le récit fantastique : entre le divertissement fictif et l'intérêt scientifique	70
5. Diagnostic différentiel ou limites du fantastique	75
III. Le fantastique : textes et auteurs.....	81
1. De l'homme à l'œuvre	83
a. Ernst Theodore Amadeus Hoffmann	83
b. Edgar Allan Poe	86
c. Guy de Maupassant.....	90

2. La traduction et le défi de la fidélité au sens original	94
3. La prévalence de la forme brève	99
4. Disparités morphologiques	105
Deuxième partie :.....	111
L'esthétique du genre fantastique	111
I. Le fantastique : un travail de construction de la réalité	112
1. La narration intradiégétique	114
2. Discours scientifique et réalisme fantastique	122
3. La figure du médecin dans le récit fantastique.....	130
4. Correspondance et véridicité	138
5. Authenticité et forme	144
II. Le fantastique littéraire : un territoire glissant et instable	156
1. Fantastique nostalgique et critique du scientisme	159
2. Nature du phénomène et rupture de la régularité	170
3. Le motif de la coïncidence	182
4. Caractère contagieux du phénomène fantastique	189
5. Un texte trompeur	199
III. Lecture dans les critères du personnage fantastique	209
1. Le personnage fantastique et l'héroïsme classique	212
2. La misogynie du fantastique et souffrance de la femme	223
3. Predisposition et prédestination	232
4. Hypertrophie sensitive	244
5. La peur : de la pulsion physiologique à la phobie pathologique.....	254
Troisième partie :.....	268
L'aspect tragique du récit fantastique	268

I.	Le tragique de l'univers spatial fantastique	269
1.	Géographie de réclusion	271
2.	Espace particulier	282
3.	Mobilité suffocante de l'espace	295
a.	Cloisonnement et rétrécissement	295
b.	Espace non physique	303
4.	Le clair-obscur	310
II.	Récit fantastique et esthétique tragique	324
1.	Le temps fantastique	326
2.	Innocence et culpabilité.....	335
3.	Lutte et lucidité	341
4.	Le personnage fantastique : entre tiraillement et repli sur soi	347
III.	Vers un dénouement fatal.....	355
1.	Ecriture fantastique et lexique tragique	356
2.	Perspectives furtives et échec de la fuite.....	363
3.	La folie dans le récit fantastique	371
4.	La mort comme leitmotiv	387
	Conclusion.....	397
	Bibliographie	407